

Università degli Studi di Torino

Scuola di Dottorato in Studi Umanistici

Dottorato in Scienze Archeologiche, Storiche e Storico-artistiche

LA RICEZIONE DEL RINASCIMENTO ITALIANO IN
GERMANIA MERIDIONALE

Relatori: Prof.ssa Chiara Gauna, Prof. Johannes Tripps

Candidato: Mauro Spina

Matr. 252870

INDICE

	Premessa	p. 1
1	Introduzione	
1.1	Arte tedesca e Rinascimento italiano: breve panoramica sugli studi.....	p. 5
1.2	Contesto storico.....	p. 39
2	1500-1520: La nascita dello stile italianizzante: centri, protagonisti e modelli	
2.1	Albrecht Dürer e la grafica italiana.....	p. 48
2.2	La Cappella Fugger ad Augsburg.....	p. 53
2.3	Il pittore Jörg Breu.....	p. 60
2.4	La scultura in bronzo a Norimberga: il caso della “ditta” Vischer.....	p. 68
2.5	Daniel Hopfer e Hans Burgkmair.....	p. 75
3	Sul Danubio: il ruolo degli artisti “danubiani” nella definizione e diffusione dello stile italianizzante	
3.1	Albrecht Altdorfer.....	p. 87
3.2	Lo stile welsch e la scultura lignea: Hans Leinberger a Landshut.....	p. 93
3.3	Wolf Huber e la diffusione del linguaggio rinascimentale a Passau.....	p. 102
3.4	Un caso dimenticato: il castello di Neuburg am Inn.....	p. 106
	Conclusioni	p. 118
	Bibliografia	p. 121
	Elenco delle illustrazioni	p. 143
	Tavole	p. 151

Premessa

Obiettivo di questo lavoro è stato indagare il fenomeno della ricezione del Rinascimento italiano in Germania meridionale, con particolare attenzione alle sue fasi iniziali, ai centri propulsori e agli artisti che per primi ne favorirono la diffusione.

Si è ritenuto necessario innanzitutto individuare i centri artistici da cui l'italianismo ha preso forma per diffondersi sul territorio circostante; si sono pertanto selezionate alcune città tedesche considerate maggiormente significative da questo punto di vista. Ci si è quindi concentrati, nel contesto figurativo di queste città, sulle personalità a cui si deve l'elaborazione di un linguaggio debitore nei confronti del Rinascimento italiano. Analizzando il corpus di opere di questi pittori e scultori si è cercato di individuare, per quanto possibile, la natura delle citazioni italianizzanti, nel tentativo di ricostruire le dinamiche dell'italianismo in Germania meridionale a inizio Cinquecento. Che cosa significano “Italia” e “Rinascimento” per i pittori e gli scultori tedeschi di questo periodo? A quali fra le tante scuole regionali e sottoregionali italiane rivolgono il loro sguardo, e attraverso quali canali? La tematica è ovviamente molto vasta e non vi è, in un lavoro di questo tipo, alcuna pretesa di esaustività. Si è soltanto provato, tramite i confronti proposti, a fornire un contributo per una migliore comprensione del fenomeno.

L'indagine parte dai poli artistici di Augsburg e Norimberga, da lungo tempo considerati centri guida per l'evolversi delle vicende figurative in area tedesca. Ad essi si è reputato utile affiancare altre realtà importanti, come quelle di Ratisbona, Passau e Landshut, tradizionalmente legate all'elaborazione del *Donaustil* e quindi oggetto di un'attenzione minore, da

parte della storiografia, rispetto alla ricezione del linguaggio rinascimentale italiano. L'italianismo in Germania meridionale fa il suo ingresso in tutte queste città nello nei primi anni Dieci, ad opera di un ristretto gruppo di artisti attivi in vari ambiti della produzione figurativa. I riscontri maggiori riguardano la pittura e l'incisione, ma non mancano importanti esempi per la scultura in legno, in bronzo e in pietra. Fondamentale è anche l'apporto dell'architettura: alcuni edifici, come la cappella Fugger, sono esemplificativi della nascita di uno stile italianizzante a tal punto da essere diventati essi stessi un simbolo di questo linguaggio. Alla sua realizzazione concorrono, tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del XVI secolo, la maggior parte degli artisti attivi nell'elaborazione e diffusione del nuovo stile. I dipinti e le sculture che la ornano rappresentano pertanto uno dei più precoci impieghi di modelli rinascimentali italiani. Alla cappella Fugger fa seguito, nel corso dei due decenni successivi, un gruppo di altri edifici, sparsi per la Germania meridionale, che rende palese la volontà - da parte della committenza- di costruire architetture in stile rinascimentale. Tra i vari esempi disponibili, si è scelto di trattare uno dei più tardi e meno considerati dalla critica, ossia il castello di Neuburg am Inn, presso Passau. Il suo riammodernamento mostra da un lato il desiderio di aggiornamento della corte vescovile cittadina, dall'altro è indicativo dell'uso che, tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, è possibile fare dello stile italianizzante tedesco, che ha ormai raggiunto un grado di autonomia piuttosto alto dai propri modelli.

Le vicende e le opere legate agli artisti qui menzionati sono state analizzate e ripercorse esclusivamente in relazione ai loro rapporti con l'Italia, cercando per quanto possibile di ricostruirne le fonti a disposizione. Non sempre si sono potuti riscontrare i modelli diretti a cui le varie personalità

hanno fatto riferimento, ma è stato possibile ricondurre alcune opere tedesche ad ambiti figurativi italiani con i quali necessariamente vi deve essere stato qualche contatto. Come si vedrà, molte citazioni ricorrono in tutti gli artisti trattati, ma sempre diverso è l'uso che essi scelgono di farne e, soprattutto, differente è il grado di profondità con il quale rielaborano il modello citato.

La tesi è articolata in tre parti: nel primo capitolo trovano spazio una disamina delle vicende critiche legate al rapporto tra arte tedesca e arte italiana durante il Rinascimento, e un accenno al contesto storico generale in cui maturano le vicende trattate nelle pagine successive.

Il secondo capitolo si occupa della genesi dello stile italianizzante nelle città di Augsburg e Norimberga: dopo aver brevemente discusso del rapporto tra Albrecht Dürer e la grafica italiana, si passa al suo fondamentale apporto progettuale per la Cappella Fugger, che viene analizzata nelle parti considerate più significative per la creazione del nuovo linguaggio. Nei paragrafi successivi trovano spazio le citazioni italianeggianti del pittore Jorg Breu e della bottega scultorea capeggiata da Peter Vischer. Nell'ultima parte si parla nuovamente di pittura e di grafica, ricostruendo le vicende di Hans Burgkmair e Daniel Hopper.

Il terzo e ultimo capitolo è invece dedicato agli artisti “danubiani” e al loro fondamentale ruolo nella definizione e diffusione dello stile *welsch*. Le opere dei pittori Albrecht Altdorfer e Wolf Huber sono affiancate a quelle dello scultore Leinberger, nel tentativo di ricostruirne, per quanto possibile, i modelli italiani. Il paragrafo conclusivo è invece dedicato all'architettura, con una particolare attenzione al Castello di Neuburg am Inn, per il quale si propongono nuovi possibili modelli.

L'elaborazione di questo lavoro è iniziata durante gli ultimi anni del corso di laurea magistrale in Storia dell'Arte, frequentati in parte presso l'Università di Torino e in parte presso la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera. Nella stessa città ho svolto in seguito un tirocinio di sei mesi presso il Bayerisches Nationalmuseum, potendomi avvalere della fornita fototeca e della biblioteca del museo. Durante il percorso di dottorato, i soggiorni in Germania sono proseguiti presso il Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco, dove è stato possibile consultare buona parte della bibliografia citata, pressoché irreperibile in Italia. Parte delle considerazioni qui esposte, soprattutto quelle inerenti agli artisti legati al *Donaustil*, sono state oggetto di un intervento al convegno *Das Expressive in der Kunst 1500-1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen*, tenutosi presso il Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) dell'Università di Lipsia a fine 2013. Gli atti della conferenza sono attualmente in corso di pubblicazione.

Il dottorato si è svolto in co-tutela, tra l'Università di Torino e l'Università Ruprecht Karl di Heidelberg; desidero ringraziare i due relatori che mi hanno seguito durante il lavoro, per parte italiana e tedesca: la Prof.ssa Chiara Gauna e il Prof. Johannes Tripps. Sono particolarmente grato anche al Prof. Giovanni Romano, a cui devo l'iniziale incoraggiamento ad affrontare a questo argomento. Desidero inoltre ringraziare Matthias Weniger, Rachel King, Manuel Teget-Welz per aiuto e l'amichevole sostegno. Grazie anche a Ulrich Söding e Marco Rossati per i loro suggerimenti. Naturalmente, ogni inesattezza è da imputare esclusivamente all'autore. Grazie infine alla mia famiglia tutta, senza la quale non sarei mai arrivato alla fine di questo percorso. Un particolare ringraziamento va a mia moglie Laura e mio figlio Giovanni, per la pazienza e il supporto.

1 Introduzione

1.1 Arte tedesca e Rinascimento italiano: breve panoramica sugli studi

Il saggio che Roberto Longhi dedica ai rapporti intercorsi, dall'età antica alla contemporaneità, tra Italia e Germania rimane ancora oggi uno dei pochissimi contributi di uno studioso italiano all'ampio e complesso tema delle relazioni figurative tra le due aree. Come è noto, esso è basato su una conferenza tenutasi al Lyceum di Firenze. L'intervento longhiano fa parte di una serie di conferenze svoltesi in questa sede tra il dicembre 1940 e il maggio 1941, poi raccolte all'interno di un volume intitolato *Romanità e Germanesimo*. In questa sede lo scritto compare sotto il generico titolo *Le arti*, che in seguito verrà riproposto con il nome di *Arte italiana e arte tedesca*¹. Il ciclo di conferenze è patrocinato da due figure di spicco del regime: Giuseppe Bottai e Alessandro Pavolini. L'intento dei suoi organizzatori l'iniziativa è volta a sancire, anche sul piano culturale, l'alleanza con la Germania hitleriana². L'intervento di Longhi si colloca dunque all'interno di una cornice politica precisa, che costituisce un'operazione di “rilettura globale dei rapporti italo-tedeschi nella storia”³. Longhi è incaricato di espletare questo compito per l'arte figurativa ed il tipo di approccio che egli segue è chiaro sin dalle premesse, che rifuggono qualunque differenziazione o classificazione di tipo geografico o razziale. Il suo intento è quello di dar voce all'analisi di una cultura figurativa che si basi sui confronti di singole

1 Vedi Longhi 1941. Sul convegno del 1941 si veda Tomasella 2013, sul saggio di Longhi Mascolo 2014.

2 Tomasella 2013, p. 457 e ss.

3 Tomasella 2013, p. 459

opere, sull'esperienza di singole “persone artistiche”, rifiutando di cedere a una concezione che definisce “cupamente naturalistica, dell'imperio del sangue, dell'ineluttabilità dell'arte di stirpe, nuova variante dell'arte climatica, dell'arte dal sapor di terra, e di quella o di questa terra”⁴. Uno dei bersagli di Longhi era il celebre volume di Wölfflin, *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, pubblicato un decennio prima, che aveva concentrato la sua analisi dell'arte italiana e dell'arte tedesca su caratteristiche organiche, e pertanto immutabili, delle espressioni artistiche proprie dei due territori, sulle quali basare le differenze che tra esse intercorrono⁵.

Le polarizzazioni proposte dallo studioso svizzero non nascono tuttavia con lui, ma si collocano lungo una tradizione che affonda le sue radici nel XIX secolo che vede la nascita dei cosiddetti “stili nazionali” o, per dirla con Castelnovo, della “nazionalizzazione degli stili”, la cui influenza si estende sino ad anni molto vicini ai nostri. L'idea che vi siano espressioni artistiche peculiari, tipiche di una determinata nazione, strettamente legate a un territorio ed espressione del carattere più profondo del popolo da cui scaturiscono, differenziandolo da quelli vicini, ha radici nella storia culturale e politica dell'ultima parte dell'Ottocento e non soltanto in Germania, ma anche in Francia e in Inghilterra. Secondo questa chiave di lettura l'opera d'arte esaminata è caratterizzata da due fattori: uno, quello temporale, variabile; l'altro, quello territoriale, invariabile. Pertanto, una architettura tedesca del XIV secolo si differenzierà da una del XVII per via del passare del tempo e il mutare del linguaggio artistico che ne consegue, ma entrambi

⁴Longhi 1941, p. 212.

⁵Wölfflin 1931. Il tentativo di Longhi di confutare le tesi esposte dallo studioso svizzero è dettagliatamente analizzato da Mascolo 2014. Osservazioni in tal senso sono state fatte, in più occasioni, anche da Enrico Castelnovo. Si vedano almeno Castelnovo 2009, pp. 229-236; 2000, p. 141-143; Castelnovo 1988, pp. XXV-XXVI.

gli edifici conserveranno un carattere comune, espressione della medesima matrice territoriale, che li accomunerà tra loro e allo stesso tempo li differenzierà da architetture coeve realizzate negli stessi periodi in Francia o in Italia⁶.

Dopo la *querelle* ancora settecentesca sulle origini francesi, inglesi o tedesche dell'arte gotica sono i testi di Carl Schnaase e di Joseph Strigowsky che pongono le premesse per una opposizione Nord-Sud, dotati di diversi modi di percepire le forme del fare artistico, e per la nascita dei concetti di *Kunstgeographie*, e *Kunstlandschaft*, ossia l'idea che vi sia un legame tra ambiente geografico e vicende artistiche, che la spinta creatrice sia direttamente emanata in un popolo dall'ambiente in cui vive⁷. Questo punto di vista avrà una certa fortuna negli anni Venti e Trenta Novecento, e l'idea di stile nazionale costituirà il tema principale del XIII congresso di storia dell'arte, tenutosi a Stoccolma nel 1933⁸. Con l'avvento del Nazionalsocialismo in Germania, la definizione di *Nationalstil* è naturalmente piegata alle esigenze di regime: proliferano gli scritti a tema storico artistico che esaltano la “germanicità” dell'arte tedesca: *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?*, titola un volume di Kurt Karl Eberlein pubblicato nel 1933⁹. Dietro un titolo del genere vi è la convinzione che, all'interno della stessa vicenda artistica “nazionale” tedesca vi siano elementi che si possono considerare autenticamente germanici, mentre altri sono invece da ritenersi provenienti da tradizioni figurative diverse, proprie di altre nazioni e popoli. È facile immaginare quanto un simile

6 Si vedano in merito Castelnuovo 2000, pp. 25-27; Larsson 1998.

7 Vedi Castelnuovo 2000, pp. 25-27 e n. 25-26.

8 XIII Congrès international d'histoire de l'art, Stockholm 1933. Actes du Congrès und Résumés des communications présentées au congrès.

9 Eberlein 1933; per una bibliografia sul tema del Nationalstil e il Nazionalsocialismo si veda Larsson 1998, p. 169, n. 1.

atteggiamento abbia inciso sull'interpretazione di un tema come quello dei rapporti tra Italia e Germania, e sulla ricezione in terra tedesca del linguaggio rinascimentale italiano.

Un chiaro esempio di quanto la chiave di lettura nazionalistica e territoriale abbia potuto condizionare la percezione di tali rapporti è dato dalla vicenda della *Donauschule*, per la quale è evidente sin dal nome la marcata connotazione di tipo geografico. Il termine, o meglio la sua variante *Donaustil*, viene coniato da Theodor von Frimmel per indicare una tradizione figurativa caratteristica della regione danubiana, nettamente distinta dalle altre realizzazioni tedesche dello stesso periodo: “Die Malerei in den Donaueggen um Regensburg, Passau, Linz hat etwas Gemeinsames an sich, was sie von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschlands unterscheidet und uns dazu berechtigt, von einem Donaustil zu sprechen. Albrecht Altdorfer ist der Hauptvertreter dieser Donaustils in der Malerei des 16. Jahrhundert”¹⁰. Altdorfer è qui indicato come caposcuola di quella che si qualifica come l'ultima delle scuole pittoriche regionali tedesche del XV secolo (sveva, bavarese e francone), ognuna delle quali è percepita come espressione delle differenti etnie germaniche. Von Frimmel scrive recensendo la tesi di dottorato di Friedländer, pubblicata nel 1891 e dedicata proprio ad Altdorfer¹¹. Se questo lavoro ha l'importante merito di liberare Altdorfer dalla sudditanza nei confronti di Dürer a cui era stato sottoposto sino ad allora, presentandolo come un artista indipendente e in grado di attingere a influenze diverse da quella dureriana, fa tuttavia

¹⁰ Von Frimmel, 1892 pp. 417-418 . “La pittura della regione danubiana attorno a Ratisbona, Passau e Linz ha in sé qualcosa che la accomuna, differenziandola dalla pittura contemporanea del resto della Germania, autorizzandoci a parlare di uno stile danubiano. Albrecht Altdorfer è il principale esponente dello stile danubiano nella pittura del XVI secolo.

¹¹ Friedländer 1891. Lo studioso, per parte sua, non utilizzerà mai il termine *Donaustil*, rimanendo piuttosto scettico sull'opportunità di definire una *Alpenkunst*. Vedi in proposito Decker 1984, p. 299, n. 30.

un'analisi del lavoro dei due artisti che prelude alla netta opposizione cui si perverrà in seguito: “Der Künstler steht im Jahre 1506 mit der fränkischen Tafelmalerei, insbesondere mit Dürer nicht in erkennbarem Zusammenhang”¹². Su questa strada Friedländer è seguito, a inizio Novecento, da Hermann Voss, che pubblica in quell'anno il suo *Ursprung des Donaustiles* in cui, accanto alla figura di Altdorfer, fa la sua comparsa il pittore di Passau Wolf Huber. Per spiegare le radici dello stile danubiano Voss postula l'esistenza di una sorta di *Gärungsprozess*, un processo di fermentazione dell'arte tedesca: attraverso un periodo da lui definito come *Sturm und Drang Periode*, in cui sono attivi fra gli altri lo scultore Veit Stoss e Michael Pacher, Voss dà allo stile in retroterra sicuro, che permette di vedere le opere di Cranach, Altdorfer e Huber come il risultato di un percorso già avviato da tempo, in netto contrasto con il lavoro di Dürer. Il norimberghese resta naturalmente un importante innovatore soprattutto grazie all'assimilazione dell'arte italiana, ma l'arte danubiana si pone in qualche modo alla sua ricezione del Rinascimento, dando origine a un linguaggio figurativo caratterizzato soprattutto alla rappresentazione del paesaggio. Un'arte danubiana interamente votata alla natura finisce così per opporsi di fatto al Rinascimento, divenendo essa stessa una sorta di Rinascimento nordico, alpino, con caratteristiche proprie rispetto a quanto avveniva oltralpe. In questo senso, la stessa definizione *Sturm und Drang* utilizzata da Voss è indicativa¹³: Il romanticismo era l'espressione più pura, l'essenza stessa dell'animo germanico; naturale che si tentasse di assimilare ad esso anche la grande stagione artistica di inizio Cinquecento. L'arte di Altdorfer era percepita come qualcosa di romantico e popolare, ultima ed

12 Decker 1984, p. 33.

13 Questa è più tardi ripresa da Baldass, 1941, p. 24.

eclatante fioritura dell'arte gotica, paragonata senza disagio agli antichi canti popolari¹⁴. L'avvento del Nazionalsocialismo in Germania e poco tempo dopo in Austria contribuisce a fomentare ulteriormente queste istanze. Durante il Nazismo, e in modo particolare nel decennio 1933-1943, si assiste ad un rinnovato interesse per lo stile danubiano, che porta alla realizzazione di numerose pubblicazioni¹⁵. Sicuramente l'avvenimento più importante di questo periodo è la mostra di Monaco del 1938, intitolata *Albrecht Altdorfer und sein Kreis* e realizzata in occasione dei quattrocento anni dalla morte dell'artista¹⁶. Il protagonista principale dello stile danubiano rimane Altdorfer e il tema guida resta il paesaggio, ma la mole di informazioni è notevolmente aumentata rispetto alle pubblicazioni precedenti. Nel catalogo fanno la loro comparsa, oltre ad Altdorfer e Huber, anche altre personalità, per lo più anonime, come il Monogrammista I, Hans Wertinger o il Maestro di Mühldorf. Nella prefazione di Buchner vengono accolte in pieno le tesi di unità artistica austro-bavarese formulate nei decenni precedenti, piegandole naturalmente alle esigenze di regime: secondo il suo curatore, la mostra prova “die innere Zusammengehörigkeit und kulturelle Einheit der alten Bajuwarischen Ostmark, vom Lech bis zur Leitha, deren Herzstrom der Inn ist, an dem Braunau liegt. Die Aufrichtung des geeinten Reiches git ihr die Weihe”¹⁷. Opinioni molto simili sono espresse anche da Oettinger nel 1942, nel suo libro sui pittori della *Ostmark*, dove osserva che la fine dell'impero austro-ungarico aveva contribuito a rinnovare l'attaccamento austriaco verso la Germania e ribadendo la

14Vaisse 1984.

15Per un elenco si veda Stadlober, 2006, p. 20.

16 Buchner, 1938.

17 Buchner, pp. 3-4. Il passo è riportato anche in Vaisse, op. cit. 1984, p. 157, il quale ricorda che Braunau è il paese natale di Hitler.

sostanziale unità dei due popoli¹⁸.

L'accento posto sullo stile danubiano come rappresentativo di una determinata area, che incarna in sé i valori e l'essenza stessa del popolo germanico, è marcato a tal punto che se ne ritrovano echi anche al di fuori dell'ambito scientifico, come prova un romanzo di consumo pubblicato nel 1939 da Hans Watzlik e intitolato *Der Meister von Regensburg*. Il protagonista è Altdorfer, presentato dall'autore come un artista interamente votato alla rappresentazione del paesaggio: in un passo del libro il pittore interagisce con un personaggio chiamato Umberto Vistosi, misterioso mercante d'arte ed alchimista veneziano il quale, davanti alla piccola tavola del *San Giorgio* oggi all'Alte Pinakothek, esclama: “Das ist wieder Maniera Gotica!”. Frase a cui Altdorfer risponde rivendicando con fierezza la propria natura: “Ich bin ein Waldkind. Drum male ich den Wald. Ihr Südländer liebt die Wälder nit, ihr habt sie zerstört. Aber meine Ahmen sind durch die heilige Widnis geschritten. Wie unsere grossen Wasser Donau und Nab und Regen aus den Wäldern stürzen, so bricht auch der deutsche Mensch aus dem Wald, ind sein grünes Bild bleibt in ihm ewig”¹⁹. Riletto oggi, questo passo tradisce inevitabilmente una dimensione caricaturale; ma si tratta di una caricatura involontaria, indicativa di come in quel periodo venissero percepite e lette le opere di ambito danubiano. Del resto si tratta di un romanzo destinato al grande pubblico, che ha avuto sin da subito moltissimo successo.

Al 1942 risale un'importante monografia su Leinberger, la prima dedicata

18 Oettinger, 1942, p. 6.

19 Watzlik, 1939, citato dall'edizione del 1955, p. 194. il passo è riportato anche in Stadlober, 2006, pp. 19-20. Hans Watzlik era uno scrittore nato in Cecoslovacchia e trasferitosi in Austria. A causa della sua precoce adesione al partito Nazista, quando esservi iscritti era ancora illegale per i cittadini austriaci, perse la sua cattedra all'università viennese e si trasferì a Monaco di Baviera. Più volte premiato dal regime, Watzlik fu incarcerato nel 1946 per collaborazionismo dal governo ceco.

allo scultore, scritta da Anton Lill²⁰. Il volume traccia un profilo dello scultore di Landshut che rimane ancora oggi fondamentale per comprenderne la figura. Leinberger è presentato come uno scultore di primo piano, in grado di competere con i grandi intagliatori lignei della generazione precedente, come Tillman Riemenschneider e Veit Stoss. Corredano il volume una elencazione dettagliata di tutti i documenti d'archivio all'epoca noti riguardo a Leinberger e una serie di nuove attribuzioni proposte dall'autore su base stilistica, che si affiancano alle poche note su base documentaria; non tutte sono state accolte dalla critica successiva, ma Lill ha senza dubbio il merito di aver restituito al loro artefice opere importanti del suo corpus, come i rilievi del grande altare a battenti di Moosburg, e di aver dato alla figura di Leinberger il posto che gli spetta accanto ad Altdorfer, non come artista subalterno rispetto al genio e alla capacità inventiva del pittore di Ratisbona, ma in grado di dialogare alla pari con lui e, talvolta, di essere forse egli stesso il diretto responsabile di alcune invenzioni. Molto importanti sono le osservazioni di Lill sui rapporti tra Leinberger e la grafica italiana, soprattutto Mantegna, ma il merito maggiore, per il discorso che andiamo qui conducendo, è probabilmente quello di aver restituito un ritratto dello scultore completamente libero da condizionamenti ideologici, basato su prove documentarie ed evidenze di stile, in grado di restituire al lettore la figura di Leinberger in tutta la sua complessità e tenendo conto delle sue molteplici connessioni, a Nord e a Sud delle Alpi²¹.

Spostandosi dall'ambito "danubiano" ad altri centri artistici nevralgici della Germania meridionale, una delle città maggiormente coinvolte nella

²⁰Lill 1942.

²¹Per un dettagliato resoconto della vicenda critica riguardante Leinberger si veda Weniger 2007.

vicenda degli scambi con la penisola italiana è Norimberga. I rapporti con l'Italia del capoluogo francone sono di lungo corso e sono soprattutto di tipo commerciale, culturale e politico. Nel 1796 fa la sua comparsa un trattato di teoria dell'arte destinato ad avere un'influenza enorme nella Germania ottocentesca: si tratta degli *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, testo pubblicato anonimo da Wilhelm Wackenroder e Ludwig Tieck²². La visione dell'arte propugnata dai due autori è in pieno accordo con la sensibilità romantica: l'arte è il risultato dell'ispirazione divina, e il genio artistico ne è la diretta emanazione. Il testo è un'ode al Rinascimento italiano, in particolare a Raffaello, considerato un modello di perfezione. Norimberga viene considerata una città in cui sono ancora evidenti le tracce di un passato in cui essa dominava la scena artistica nazionale, riuscendo a misurarsi con il Rinascimento italiano:

“Nurnberg! Du vormals weltberuemte Stadt! Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altvaeterichen Haeuser und Kirchen, denen die feste Spur von unser alten vaterlaendische Kunst eingedruckt ist! Wie innig lieb ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kraeftige und wahre Sprache fueheren! Wie ziehen sie mich zurueck in jenes graue Jahrhundert, da du Nurnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterlaendische Kunst warst und ein recht fruchtbarer, ueberliessender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte”²³.

In un successivo passo si legge come “Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand [...] und sahen in freundliche Ruhe schweigen ihre beisammenhaengende werke an”²⁴. Dürer viene quindi posto sullo stesso

²²*Herzensergießungen* 1796.

²³ Ibidem, pp. 50-51.

²⁴ Il passo è citato in Bockem 2012, p. 54.

piano di Raffaello, e viene omaggiato al pari del pittore urbinato. È un parallelismo, quello tra Dürer e Raffaello, che pervade la letteratura ottocentesca sull'artista di Norimberga, impegnata a costruire un profilo biografico dell'artista che consenta al Rinascimento tedesco di eguagliare la portata e l'influenza del Rinascimento italiano. Passavant sottolinea, nel suo studio su Raffaello del 1839, le alte qualità estetiche e morali dell'italiano e di Dürer; Hermann Grimm lo segue nel 1866 su questo terreno scrivendo che “Dürer und Raphael sind Italien und Deutschland nebeneinander zur selben Zeit”²⁵. Dürer è il campione, il portabandiera dell'arte tedesca e questo proprio grazie alla sua assimilazione e trasformazione dell'arte italiana, conosciuta grazie ai viaggi a Venezia²⁶.

Ma la Norimberga di inizio Cinquecento non è soltanto la città di Dürer, è anche il luogo in cui ha sede la grande e prolifica bottega di scultori in bronzo di Peter Vischer il Vecchio e dei suoi figli²⁷. L'imponente scrigno bronzeo conservato nella chiesa di San Sebald, che custodisce i resti mortali del santo, è senza dubbio la loro opera più celebre e citata, menzionata in scritti a tema artistico e in guide sulla città a partire dal Settecento. Nel secolo successivo la *Sebaldusgrab* è spesso indicata come uno dei maggiori risultati di tutto il Rinascimento tedesco, comparabile ai lavori dei più grandi scultori italiani. Scrive Franz Horny nel 1816 che “es ist zu verwunden, dass man die Deutschen so wenig mit dem Herrlichen bekannt macht, was sie vermocht haben in jenen Zeiten, und es ist ein Werk, welches denen des Ghiberti an die Seite gestellt werden kann”²⁸. È soprattutto il figlio di Peter il Vecchio, Peter Vischer il Giovane, ad essere

25 Passavant 1839, p. 220-222; Grimm 1866, p. 15.

26 Su questo tema si veda Böckem 2012, pp. 53-56.

27 Per una ricostruzione delle vicende critiche riguardanti la famiglia Vischer si veda Dreher 2002, pp. 87-133.

28 Il passo è citato in Dreher 2002, p. 100.

considerato protagonista di un rinnovamento del linguaggio artistico precedente ed anche nel suo caso il viaggio a Sud delle Alpi è ritenuto un evento imprescindibile rispetto al quale, pur non esistendo prove documentarie certe, la critica si mostra quasi unanimemente d'accordo²⁹.

I sonetti, le poesie e i romanzi che sono dedicati nel XIX secolo a Peter il Giovane ci restituiscono l'immagine di una sorta di Dürer della scultura, quintessenza dell'artista tedesco. La complessità e l'aspetto fortemente ibrido della Tomba di San Sebald, in cui citazioni rinascimentali italiane convivono con elementi stilistici propri della tradizione figurativa locale, sono tuttavia percepiti come una italianizzazione piuttosto diversa da quella proposta da Albrecht Dürer, e la critica propone di volta in volta soluzioni diverse per spiegare questa curiosa commistione. Carl Heideloff analizza la tomba nel 1843, concludendo che il monumento tradisca l'aiuto progettuale di Veit Stoss³⁰; qualche anno dopo, Rettberg vede nella *Sebaldusgrab* uno spartiacque nella carriera artistica dei Vischer: la sua realizzazione ha risentito di un viaggio in Italia compiuto da Peter il Giovane, ed è proprio grazie a questo viaggio che molte parti dello scrigno sono così fortemente classicheggianti; nota inoltre come tutti i lavori dei Vischer antecedenti alla Tomba di San Sebald siano “puramente” tedeschi, mentre tutto ciò che viene dopo risente in maniera evidente di influssi italiani³¹. Su Peter Vischer si conserva anche una pièce teatrale, scritta da Friedrich Wagner e intitolata *Scenen aus Nurnbergs alter Kuenstlerwelt*, edita nel 1852³². In queste pagine è lo stesso Dürer a rimproverare lo scultore della scarsa “germanicità” del suo lavoro, troppo contaminato da elementi stranieri. Afferma infatti il pittore:

29 Sul viaggio in Italia di Peter Vischer e quello di suo fratello Hermann vedi infra.

30 Heidelhoff 1843, p. 50.

31 Per il testo di Rettberg si veda Dreher 2002, p. 115.

32 Dreher 2002, p. 117.

”Und offen lasst mich's euch gestehen/nicht gerne mag ich Fremdes sehen /Am Werke,
das im Vaterland/Geschaffen ward von deutscher Hand /Denn, Vischer, das gesteht
mir ein/Wie schoen auch euer Werk mag sein/Wie es die Welt mag ruehmend
nennen /Aech deutsch wird sie's nie heissen koennen”.

Peter, aiutato da Hermann, ribatte al pittore che la commistione tra le arti delle due nazioni porta alla creazione di opere superiori rispetto a quelle realizzate servendosi di un solo linguaggio. Dürer, per parte sua, pur riconoscendo l'importanza dell'arte italiana, non si mostra propenso a sacrificare la propria natura di artista germanico. Conclude infatti: “Doch haltet ihr's, wie's gut euch deucht/Moecht ihr's auf eure Weise treiben/Ich will ein deutscher Meister bleiben”.

Nel primo trentennio del Novecento gli studi sui Vischer sono numerosi. La maggior parte di essi si occupa di ampliare il corpus di bronzi ascritti ai vari membri della bottega e discute sulla fattibilità di un viaggio in Italia da parte di Hermann e Peter il Giovane³³. Degno di nota è, per il tema che è oggetto di questo lavoro, l'articolo pubblicato da Edmund Schilling nel 1932, che è di fatto il primo studio monografico su Peter il Giovane come disegnatore, e rimane il riferimento imprescindibile per qualunque considerazione sull'argomento: per la prima volta viene definito chiaramente un corpus iniziale di qualche dozzina di opere, e viene attentamente analizzato lo stile dei disegni di Peter e il contesto in cui essi sono maturati³⁴.

Per quanto concerne la città di Augsburg, una ricostruzione delle vicende critiche, in relazione ai rapporti l'Italia, non può essere trattata in maniera

33 Dreher 2002, pp. 124-127.

34 Schilling 1932.

unitaria, risentendo per lo più della fortuna critica che ha riguardato i singoli artisti. Hans Burgkmair è certamente l'artista maggiormente studiato: Alfred Schmid gli dedica una monografia nel 1888; all'anno seguente risalono le osservazioni di Friedländer sulla Genealogia di Massimiliano I; nel 1923 Ludwig von Baldass colloca Burgkmair all'interno della *Künstlerkreis* dell'imperatore, assieme a Dürer, Altdorfer, Cranach e Peter Vischer. Negli anni successivi è analizzata a fondo sia la sua opera pittorica sia quella grafica, da numerosi autori tedeschi ed anglosassoni³⁵. Nel 1931 gli viene dedicata una mostra in occasione dei quattrocento anni dalla morte³⁶. Si delinea così il ritratto di un artista di alto profilo, le cui connessioni con l'Italia si sostanziano sia nella produzione di incisioni sia nei dipinti, soprattutto grazie al rapporto con importanti umanisti e collezionisti come Peutinger e alle molteplici connessioni con la corte imperiale di Massimiliano I.

Riguardo agli studi monografici su Jörg Breu, si possono citare l'articolo di Stiassny del 1893, i *Breu-Studien* di Roettingen e la monografia che gli dedica Otto Benesch nel 1923; le osservazioni di Dogson sulla *Calunnia di Apelle* e quelle fondamentali di Antal sui rapporti intercorsi tra Breu e i gli affreschi di Filippino Lippi gettano le basi per collocare Breu nel novero degli artisti impegnati nella definizione di uno stile italianizzante³⁷.

Il grande assente nella vicenda critica legata agli artisti italianizzanti rimane, per buona parte del Novecento, Daniel Hopfer. Molto presente nelle collezioni e raccolte tedesche, Hopfer è probabilmente stato penalizzato dal fatto di essere attivo esclusivamente come incisore; Christoph Metzger

35 Si vedano almeno Geisberg 1929; Feuchtmayr 1931; Parker 1932; Burkhard 1932; Grautoff 1935.

36 Burgkmair-Ausstellung 1932.

37 Stiassny 1893; Roettingen 1909; Benesch 1923; Dodgson 1916; Antal 1929.

menziona pochissimi titoli a lui inerenti che siano degni di una qualche attendibilità scientifica: la prima spetta ad Eduard Eyssen ed è del 1904, seguito vent'anni dopo da uno storico collaboratore della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, Thomas Muchall-Viebrook; bisogna quindi aspettare gli anni Cinquanta perché un altro collaboratore del gabinetto di stampe bavarese pubblichi una serie di studi sull'attività di Hopfer, che hanno costituito le basi per la poca letteratura successiva³⁸.

Il secondo dopoguerra costituisce un importante momento di ripresa degli studi riguardanti l'arte della Germania meridionale, che mettono talvolta in discussione quanto acquisito precedentemente: così avviene per esempio riguardo alla scuola danubiana. Nel 1964 esce il volume di Stange, che inquadra il lavoro dei pittori danubiani in un contesto molto più ampio, sottolineando il ruolo che pittori come Frueauf, Furtmeyr, ma anche Cranach e Dürer ebbero nella definizione e nella genesi dello stile³⁹. L'anno successivo si svolge, all'abbazia di Sankt Florian e a Linz la mostra *Kunst der Donauschule*, fondamentale punto di arrivo e segno di un cambiamento di atteggiamento nei confronti del tema trattato⁴⁰. A questa altezza cronologica, l'identificazione del *Donaustil* con il linguaggio di Altdorfer e Huber è una prassi da tempo abbandonata: le opere analizzate da Stange e quelle esposte nelle sale della mostra austriaca danno ormai conto di uno stile con un raggio d'azione molto più ampio, diffuso in una porzione vasta di territorio e con ramificazioni che toccano la Svizzera, il Tirolo, i Carpazi, la Transilvania, il Friuli e la Boemia, nonché con avamposti nella Germania del Nord, dove si stabiliscono a lavorare Ehrard Altdorfer (probabile

38Metzger 2009, p. 15.

39Stange, 1964.

40Wutzel, 1965.

fratello di Albrecht) e Lemberger⁴¹. La mole di artisti considerati è notevolmente aumentata rispetto all'esposizione del 1938: si tratta per lo più di artisti di seconda levatura, per la maggior parte anonimi, che ricalcano stile e soluzioni delle personalità principali. Ma il campo di interesse della mostra si allarga anche sotto un altro aspetto: la sezione curata da Anton Legner prende in considerazione la scultura, mentre in altri due capitoli del catalogo si parla della *Architektur des Donaustiles*⁴². L'ingresso negli studi degli scultori attivi in una vasta area della Germania del Sud -secondo gli stessi orizzonti ampi già utilizzati per la pittura- è di estrema importanza e dà avvio ad un filone di studi ancora oggi estremamente attivo⁴³. Meno fortunate sono state le prese di posizione riguardanti l'architettura: nelle sale della mostra era esposta una serie di fotografie di edifici, soprattutto religiosi, austriaci e boemi. A riguardarle oggi, quelle foto hanno ben poco in comune con le pitture e le sculture esposte e pressoché nulla è la loro somiglianza con le architetture di fantasia che ritroviamo numerose nei dipinti, nei disegni e nelle stampe di Altdorfer e Huber. Pur non rinnegando mai del tutto l'eredità dello stile gotico, le loro invenzioni architettoniche presentano molto spesso contatti con il rinascimento nord-italiano, con cui gli edifici presi in considerazione dalla mostra nulla hanno a che fare⁴⁴. La loro inclusione, sostiene Vaisse, una forzatura e implica ancora una presa di posizione ideologica: la stessa cioè che decenni addietro aveva fatto considerare l'arte danubiana come l'ultima

41 Vaisse 1984, p. 50, dove si osserva anche come questo tipo di atteggiamento tendente ad espandere al massimo i confini della “scuola” danubiana ha senz'altro portato a qualche eccesso: certe assonanze tra l'arte danubiana e personalità svizzere come Urs Graf e Hans Deutsch non devono per forza ricondurre ad un contatto diretto.

42 Rispettivamente Legner, *Plastik*; Fehr, *Architektur* e Feuchtmüller, *Architektur des Donaustiles im Raum von Wien, Steyr und Admont*, in Wutzel, 1965, pp. 135-278; 202-217; 217-235.

43 Si segnalano la mostra del 2008 a Landshut su Leinberger (*Um Leinberger*, 2008) e il volume della Reisinger-Weber, 2007 sul Monogrammista IP.

44 Wutzel, 1965, foto 38-43.

fioritura dello stile gotico, una sua eccentrica manifestazione⁴⁵.

Altro grande merito della mostra di Linz è quello di aver per la prima volta discusso esplicitamente della problematica connessa alla terminologia. Essa è affrontata in un articolo di Legner negli *Studien* dedicati alla *Donauschule* nel 1967 proprio sulla scia delle nuove acquisizioni portate in auge dall'esposizione di due anni prima⁴⁶. Legner parla di un *Verabredungsbegriff*, un termine convenzionale, utilizzato per circoscrivere un insieme omogeneo di opere all'interno di un territorio⁴⁷.

Alla fine degli anni Sessanta risalgono anche alcune tesi di dottorato e pubblicazioni da parte di studiosi americani. Nel 1977 Patricia Anne Rose discute la sua tesi di dottorato presso la Columbia University su Wolf Huber, analizzando i contatti fra l'artista di Passau e il Rinascimento italiano e dando anche notevole risalto al ruolo della committenza cittadina⁴⁸. Si tratta di un passo importante nell'emancipazione dello stile danubiano dalla sua gabbia di manifestazione stilistica locale, saldamente ancorata a un territorio ed espressione dei suoi valori e del suo spirito⁴⁹. Rispettivamente nel 1975 e nel 1979 escono le due importanti monografie di Franz Winzinger su Albrecht Altdorfer e Huber, frutto di decenni di ricerca sul tema e contenenti molte nuove e importanti acquisizioni, come l'aver ascrivito ad Altdorfer le miniature del *Triumphzug* dell'Albertina o l'aver

45 Vaisse, op. cit. 1984, p. 150.

46 Legner *Akzente der Donauplastik*, in Holter, Wutzer 1967, p. 148.

47 Legner 1967 "Im Forschungsbereich [...] hatte man sich gewöhnt, den Terminus "Donaustil" als einem Verabredungsbegriff zu gebrauchen, um mit einem Wort eine homogene Gattung von Bildwerken in einer gemeinsamen Kunstlandschaft zu kennzeichnen".

48 Rose, 1977.

49 Che un tale punto di vista fosse anacronisticamente sopravvissuto ancora nella metà degli anni Sessanta è dimostrato da un volume intitolato *Die Wilden Männer an der Donau* pubblicato nel 1965 in cui si legge: "Durch diese oppositionelle Haltung gegenüber dem Humanismus, den italienisierenden Tendenzen, dem klassischen Kanon, den Dürer, aber auch der Ausburger Klassizismus vertreten, gewinnt der der Donaustil klare Konturen". Il passo è citato in Legner in Holten, Wutzel, 1967, p. 149.

restituito alla figura di Huber il posto che gli spetta accanto al collega di Ratisbona, quale suo coetaneo ed amico, piuttosto che suo allievo e seguace. Il rapporto fra i due non è quindi da considerarsi come una subordinazione del primo verso il secondo, ma come uno scambio paritario fra due personalità molto vicine fra loro ma dotate di autonomia espressiva⁵⁰.

Nel 1984 si svolge a Parigi una mostra dal titolo *Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*. Nel catalogo, Vaisse traccia una storia critica del termine da Friedländer fino alla mostra di Linz, affermando che la nozione di scuola danubiana è stata mantenuta così a lungo perché consentiva un'identificazione rapida e condivisa di un determinato linguaggio artistico. Tale nozione ha senz'altro avuto un ruolo positivo, dal momento che è attorno ad essa che si sono effettuati studi, mostre, pubblicazioni e approfondite ricerche che hanno consentito di far luce su un intero settore dell'arte tedesca di inizio XVI secolo. Egli conclude comunque che “il n'existe [...] pas d'école du Danube, mais un réseau plus ou moins dense de relations stylistique complexes et de nature variée, qui n'autorise nullement a tracer des frontières, car ces peintres qu'on range d'ordinaire dans cette école different plus entre eux qu'ils ne se distinguent d'autres qu'on jamais songé à y rattacher”⁵¹. Piuttosto, per comprendere meglio le soluzioni formali via via adottate da artisti come Huber e Altdorfer, occorre rivolgere la propria attenzione alla committenza: sia a Passau che a Ratisbona doveva esistere una nutrita élite di personalità erudite e dotate di una formazione umanistica. È impensabile che all'interno di questa cerchia non si fossero stabiliti legami ed amicizie⁵². In apertura del catalogo, il saggio di Fredja Anzelewski propone di abbandonare i termini “scuola” e “stile” danubiani

50 Winzinger 1975, pp. 14 e 1979.

51 Vaisse 1984, pp. 160-161.

52 Vaisse 1984, pp. 160-161.

in favore di quello che definisce un “*réalisme fantastique*”, visto in opposizione al “realismo classico” di Dürer e Burckghair, il cui primo portavoce ed artista guida è Albrecht Altdorfer⁵³. Nel 1985 esce la fondamentale pubblicazione di Bernhard Decker sulla scultura di Hans Leinberger che, nella sua parte introduttiva, analizza l'origine del termine *Donaustil*⁵⁴. Nel 1988 Hans Mielke cura una mostra dedicata alla produzione grafica di Altdorfer, nel cui catalogo si trovano numerose proposte rispetto a desuzioni dall'arte italiana, alcune delle quali proposte in maniera troppo disinvolta⁵⁵.

Il 1984 è un anno importante per gli studi su Peter Vischer il Giovane. La centralità della sua figura nella bottega di famiglia era già stata sottolineata da Stiafski nel corso degli anni Sessanta; in quest'anno viene riscoperta a Berlino il manoscritto della *Apologia Poetarum*, segnando un significativo passo in avanti nella comprensione della figura di Vischer e dei suoi rapporti con l'Italia⁵⁶. Un ulteriore arricchimento dei lavori attribuiti ai Vischer trova posto, nel 1986, all'interno della grande mostra organizzata dal Germanisches Nationalmuseum di Norimberga in collaborazione con il Metropolitan Museum. Si tratta di esposizione sull'arte gotica e rinascimentale a Norimberga, che rappresenta il più completo contributo alla comprensione del Rinascimento tedesco maturata sino ad allora, anche se limitato alla sola città francone⁵⁷.

53 Anzelewsky, *Albrecht Altdorfer et le probleme de l'école du Danube*, in Anzelewsky 1984, p. 30 e n. 48. L'autrice afferma di aver coniato il termine in riferimento al “*réalisme phatetique*” inventato da Winkler per descrivere lo stile di Dürer nelle incisioni dell'*Apocalisse*. Stadlober, 2006, p. 27 n. 85, sostiene invece che il termine sia stato per la prima volta coniato dalla Scuola viennese.

54 Decker, 1985, pp. 34-38. Seguono un paragrafo dedicato alla scultura di ambito danubiano e uno ai legami tra lo stile danubiano e Leinberger. Vedi anche *infra*.

55 Mileke, 1988. Per i contributi in questo giro di anni vedi Stadlober, 2006, p. 102. Sul tema del paesaggio mi limito a segnalare Wood, 1993.

56 Vedi in merito Dreher 2002, pp. 131-132.

57 Gothic and Reanissance in Nurnberg, 1300-1550.

La mostra contribuisce a dissolvere quei residui di *Heimlichkeit*, di germanicità e di etnicità che ancora avevano caratterizzato gli studi sull'arte tedesca; un percorso che era d'altra parte già cominciato all'inizio del decennio con lo studio che Michael Baxandall aveva dedicato ai *Limewood sculptors* tedeschi⁵⁸. Per quanto riguarda i rapporti con l'Italia, Baxandall scrive pagine importanti, che sono ancora oggi oggetto di discussione e di dibattito tra gli studiosi. Queste sono esposte nel paragrafo intitolato “Welsch e Deutsch”. L'autore riporta qui una frase, successivamente molto citata, contenuta in un volume di incisioni militari realizzato da Peter Flöttner, attorno al 1530: l'iscrizione riguarda un certo “Veit Pildhauer”, che ha dovuto abbandonare il proprio mestiere di scultore (*Bildhauer*) ed è diventato mercenario. Egli dichiara di se stesso: “Vil Schoner Pild hab ichvgeschnitten/Kunstlich auff welsch und deutschen sitten”. Baxandall afferma che “Welsch è un termine flessibile che può significare latino o romanzo, italiano o francese, talvolta straniero in generale, Deutsch e da capire in senso enfatico, come tedesco opposto a Welsch”; e continua, rispetto al significato di quest'ultimo termine: “Diciamo che Welsch significa lo stile italianeggiante della scultura tedesca, largamente corrente tra i decenni 1510-1580, tra la cappella Fugger e l'arrivo, la penetrazione in Germania del Manierismo Europeo attraverso gli allievi del Gianbologna. È un ibrido, un segno marginale nella grande Europa del Rinascimento [...]. Inizialmente lo stile Welsch fu toccato da una conoscenza molto limitata dell'arte italiana. Per l'antico Welsch quest'arte non era rappresentata da Michelangelo e da Raffaello e neppure da Giotto e da Donatello, ma piuttosto dalle incisioni di Mantegna e dalle plaquettes in

58 Baxandall 1980. Si vedano in proposito le osservazioni di Castelfnuovo nella sua introduzione all'edizione italiana. Castelfnuovo 1989, p. XXVII.

bronzo di qualcuno come Moderno, oppure dall'arte veneziana mediata attraverso talenti personalissimi quali Dürer”⁵⁹.

Il fatto che il libro di Baxandall sia dedicato a una categoria specifica di artisti tedeschi, ossia gli scultori in legno, non impedisce che il discorso dello studioso abbracci un contesto più ampio, che riguarda in generale la produzione artistica della Germania meridionale nel primo Cinquecento. Le considerazioni di Baxandall fotografano bene l'atteggiamento di fondo dell'italianismo in Germania meridionale nei primi trenta o quarant'anni del Cinquecento e sono state riprese e discusse in seguito, sia da studiosi tedeschi sia non tedeschi, anche rispetto ad altri ambiti ed artisti⁶⁰.

Il 1993 vede la pubblicazione, da parte di Claudia Baer, di uno studio dedicato alle forme architettoniche e ornamentali italianizzanti nell'arte augustana della prima metà del Cinquecento⁶¹. Il volume è un ben documentato stato degli studi sulla produzione figurativa della città di Augsburg, in particolare riguardo all'architettura e all'ornamentazione di dipinti e incisioni. La studiosa prende in considerazione un altissimo numero di artisti, suddividendo il libro in tre sezioni, dedicate rispettivamente alla pittura, alla scultura e all'architettura. Le pagine su Burgkmair riprendono le considerazioni avanzate alla critica precedente, in particolar modo quelle relative ai viaggi in Italia esposte da Tillman Falk negli anni Sessanta e Settanta⁶². Altri capitoli riguardano Jörg Breu, Hopper e Hans Holbein, ma anche i Daucher, Hans Schwarz e Sebastian Loscher, nonché la pittura libraria e l'oreficeria. La parte inerente all'architettura tratta della Cappella Fugger e degli altri edifici connessi con la ricca famiglia

59Baxandall 1989.

60Si vedano ad esempio Eser 2000; Krause 1998, 1999 e 2002; Noll 2009; 2010; 2011.

61Baer 1993.

62Falk 1968, 1963.

di mercanti ed il loro architetto di fiducia, Hans Hieber. Un'ultima importante sezione analizza le forme e le ornamentazioni italianizzanti in altre zone della Germania e in altri paesi europei: Svizzera, Polonia, Ungheria, Boemia, Russia, Francia, Paesi Bassi e Inghilterra. Quest'ultima trattazione, anche se necessariamente sintetica è parziale, contribuisce ulteriormente a collocare il fenomeno dell'italianismo in Germania del Sud all'interno di un più vasto contesto di portata europea, gettando peraltro qualche luce sul ruolo propulsore esercitato dalla città di Augsburg in quanto fucina di artisti successivamente attivi anche in altre parti della Germania e dell'Europa continentale.

La collocazione del Rinascimento tedesco all'interno del più vasto contesto dell'Europa centrale è anche una delle preoccupazioni di Thomas DaCosta Kaufmann nel suo *Cloister, Court and City. The art and culture in Central Europe 1450-1800*⁶³. Un capitolo del testo è dedicato al Rinascimento tedesco durante il *Dürerzeit*: lo studioso parte dalla figura del pittore di Norimberga, dalla sua centralità nell'approccio al discorso degli "Old German Masters" e nella ricezione in Germania dell'arte italiana, per poi allargare il discorso al Rinascimento tedesco in generale e alla necessità di porlo in relazione con il contesto dell'Europa Centrale⁶⁴.

Nel 1994 Bruno Bushart pubblica uno studio monografico sulla Cappella Fugger, in cui l'edificio augustano è analizzato dettagliatamente in tutti i suoi elementi, a partire dalle premesse di committenza che ne hanno permesso la costruzione⁶⁵. Bushart analizza tanto la struttura architettonica quanto i lavori di pittura, scultura lignea e in bronzo che caratterizzano la storia e l'aspetto attuale della cappella. Il risultato è un volume di ampio

63 DaCosta Kaufmann 1995.

64 DaCosta Kaufmann, pp. 97-115.

65 Bushart 1994.

respiro e ben documentato, che ben restituisce la complessità di un edificio considerato a ragione come il simbolo della ricezione del Rinascimento italiano in Germania del Sud. Le singole opere che compongono la cappella sono analizzate nel dettaglio in specifiche sezioni loro dedicate: vengono così ricostruite vicende legate ai maggiori artisti attivi ad Augsburg nel 1500, fra i principali protagonisti della creazione dello stile *welsch*.

Un approccio globale al fenomeno degli scambi figurativi tra Italia e Germania è tentato anche dagli atti di un convegno tenutosi a Wolfebuettler nel 1998, in cui trovano posto considerazioni relative nuovamente alla Cappella Fugger, alla scultura lignea tedesca e ai due linguaggi antitetici *Deutsch* e *Welsch* e alla diffusione del linguaggio rinascimentale in Polonia per il tramite degli umanisti tedeschi⁶⁶. La ripresa di questi due termini e dell'opposizione teorizzata da Baxandall è anche al centro della monografia dedicata da Andrew Morrall a Jörg Breu nel 2002, in cui si trovano molti elementi utili alla comprensione dei rapporti stretti del pittore augustano con l'arte italiana, in particolar modo con la grafica, ma senza escludere la possibilità di un viaggio in Italia intrapreso dall'artista⁶⁷.

Il nuovo millennio inaugura anche una serie di studi su Daniel Hopper, che culminano nel 2009 nella mostra tenutasi alla Graphische Sammlung di Monaco in cui vengono esposte le incisioni hopferiane che costituiscono il ricco corpus posseduto dal gabinetto monacense,⁶⁸. La mostra costituisce l'occasione per restituire a Hopper il posto che gli spetta all'interno dell'arte augustana e tedesca. I rapporti con l'Italia sono indagati a fondo, vengono proposti diversi nuovi confronti, facendo emergere una confidenza non usuale dell'artista con l'arte italiana, certamente non limitata alla sola

66 Guthmueller 2000.

67 Morrall 2002.

68 Si veda in proposito Metzger 2009.

riproduzione e rielaborazione di sampe mantegnesche⁶⁹.

Gli studi sul *Donaustil* si arricchiscono nel frattempo di nuovi contributi, nei quali emerge nuovamente il problema legato alla terminologia. Nel 2007 Jutta Reisinger-Weber dedica un volume al Monogrammista IP: in apertura, l'autrice sente il bisogno di chiarire, come già era avvenuto per Decker, l'utilizzo del termine *Donaustil* in rapporto allo scultore, tracciando anche una breve storia critica del termine⁷⁰. L'anno precedente Margit Stadlober, nel suo libro dedicato al tema della foresta nella produzione pittorica e grafica dello stile danubiano, dà molta importanza al significato del termine ed all'uso che ne è stato fatto nel corso del tempo. Dopo un accurato elenco critico delle pubblicazioni da von Frimmel al 2006 l'autrice, reputando ormai inadeguati entrambi i modi con cui in passato si è denominato questo stile, tenta di approdare ad una nuova definizione, che tenga conto delle caratteristiche principali del linguaggio "danubiano" e che è presa in prestito dall'ambito scientifico: *strukkturalismus*⁷¹.

Nel 2007 si tiene a Landshut una mostra dedicata a Leinberger e alla sua bottega da cui emerge chiaramente il ruolo di primaria importanza giocato dallo scultore nella diffusione del linguaggio italianizzante a Landshut e dintorni, non solo in ambito scultoreo, ma anche in pittura e nella grafica editoriale⁷². Alla città di Landshut e all'impegno di Ludovico X di aggiornarne la cultura figurativa ai canoni del nuovo linguaggio artistico è invece dedicata una mostra nel 2009⁷³.

Nel 2012 esce un aggiornato volume su Albrecht Altdorfer e l'anno

69 Metzger 2009.

70 Reisinger-Weber, 2007.

71 Stadlober, 2006 pp. 13-44. Sullo strukturalismo vedi in particolare pp. 37-44. Il termine non ha goduto di particolare fortuna.

72 Um Leinberger 2007.

73 Langer 2009.

successivo si tiene a Francoforte e Vienna una mostra sul pittore e sugli altri artisti un tempo annoverati tra le fila della scuola danubiana. Il termine è qui definitivamente abbandonato perché considerato inadeguato e troppo connotato ideologicamente; al massimo lo si continua ad utilizzare come termine convenzionale, anche in mancanza di sostituti validi, mentre i precoci rapporti con la grafica italiana sono ampiamente indagati sia per quanto riguarda Altdorfer, sia rispetto a Wolf Huber, Hans Leinberger, il monogrammista IP e quelle personalità che hanno nel tempo gravitato attorno al concetto di *Donaustil*.

Nel 2012 e nel 2014 vengono organizzate due esposizioni dedicate a Dürer, che ne analizzano anche i rapporti con l'Italia: la prima in ordine cronologico è quella tenutasi al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga a cura di Daniel Hess e Thomas Eser, dedicata agli anni giovanili del pittore. All'interno del catalogo si segnala in particolare il saggio di Beate Böckem in cui la studiosa analizza i rapporti di Dürer con l'Italia, dedicando ampio spazio al tema dei viaggi a sud delle Alpi e mettendo in discussione il primo dei due, quello del 1494, tradizionalmente attribuitogli dalla storiografia, ma non supportato da prove inconfutabili come il secondo⁷⁴. La seconda esposizione è invece curata da Jochen Sander ed è intitolata *Albrecht Dürer. His Art in Context*⁷⁵. Spetta qui ad Andrew Morrall il compito di analizzare un altro aspetto della vicenda dureriana in rapporto all'Italia, ossia la ricezione a Venezia delle opere e delle soluzioni figurative proposte dal maestro tedesco⁷⁶.

Per quanto riguarda i contributi italiani allo specifico tema della ricezione del Rinascimento italiano in territori di lingua tedesca a nord delle Alpi, si

74 Si veda Böckem 2012.

75 Sander 2014.

76 Morrall 2014.

può notare, dopo il saggio di Longhi di cui si è parlato in apertura, un sostanziale disinteresse, soprattutto per quanto concerne ambiti diversi da quello dureriano. Ai rapporti tra Dürer e l'Italia è stata dedicata una mostra romana nel 2007, ed il problema dei rapporti tra il pittore di Norimberga e l'Italia affiora sovente nella letteratura italiana a lui dedicata⁷⁷. Un tentativo di approccio più ampio al problema è tentato, nel 1999, con una esposizione tenutasi a Palazzo Grassi a Venezia⁷⁸. La mostra è nata con l'intento di indagare i complessi e biunivoci rapporti esistenti, in epoca rinascimentale, tra la città lagunare e il mondo transalpino, intendendo con questo termine sostanzialmente le Fiandre e la Germania. Ai contatti con il mondo tedesco sono dedicati svariati contributi pubblicati nel voluminoso catalogo: Roeck e Romanelli scrivono infatti sugli scambi di natura commerciale e intellettuale, e sull'edificio del Fondaco dei Tedeschi; ad Aikema e Brown si deve un saggio dedicato ai rapporti figurativi tra Venezia e la Germania nel primo Cinquecento; Koreny accenna alla connessione tra la città veneta e Dürer; a Bruno Bushart spetta invece un contributo sulle relazioni tra Venezia e Augsburg che condensa molte delle osservazioni espresse dallo studioso nel volume del 1994 dedicato alla Cappella Fugger, costituendo l'unico contributo esistente in lingua italiana su questa tematica⁷⁹. Nel catalogo è anche data giusta rilevanza alla tecnica della stampa come veicolo di diffusione e circolazione di modelli e invenzioni al di qua e al di là delle Alpi: Van der Sman scrive sugli incisori nordici presenti a Venezia, mentre a Oberhuber spetta il contributo dedicato alle stampe mantegnesche considerate “prototipo di innovazione artistica in

77 Dürer e l'Italia, 2007

78 Aikema, Brown 1999.

79 Roeck 1999; Romanelli 1999; Aikema, Brown 1999; Koreny 1999; Bushart 1999.

Italia e al Nord”⁸⁰.

Mantegna, soprattutto il Mantegna incisore, ha una fortuna amplissima sia in Italia sia all'estero nel corso del Cinquecento, e le stampe della sua bottega costituiscono indubbiamente il primo tramite fra gli artisti tedeschi e la produzione figurativa italiana. Il progresso degli studi in merito alle stampe mantegnesche e lombarde in generale costituisce una condizione fondamentale per una corretta comprensione della loro ricezione sia in Italia sia Oltralpe.

L'interesse per l'incisione lombarda di primo Rinascimento, manifestatosi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, sfocia all'inizio del XX secolo in alcune pubblicazioni di carattere generale⁸¹. La prima si deve al tedesco Paul Kristeller, che nel 1913 pubblica *Die lombardische Graphik der Renaissance*, dove l'aggettivo “lombardo” è da intendersi nella sua accezione più ampia, dal momento che l'opera prende in esame la produzione libraria illustrata dell'Italia settentrionale, lasciando però fuori Venezia e il Veneto⁸². Il monumentale catalogo di Arthur Hind, *Early Italian Engraving*, dedica una sezione del primo volume ai maestri nord-italiani, mentre il quinto volume ha per titolo *Known Masters other than Florentine, monogrammists and Anonymus*; al suo interno sono raggruppati gli incisori settentrionali e tra essi quelli attivi in Lombardia⁸³. Nel 1948 si tiene a Zurigo una mostra dal titolo *Kunstschaetze der Lombardei: 500 vor Christus-1800 nach Christus*, trasferita l'anno seguente a Milano con il titolo *Incisioni italiane del Rinascimento già esposte a Zurigo alla mostra dei tesori d'arte in Lombardia*⁸⁴.

80Van der Sman 1999; Oberhuber 1999.

81Un conciso elenco dei principali contributi storiografici al tema dell'incisione lombarda è contenuto in Salsi 2012.

82Kristeller 1913.

83Hind 1938 e 1948.

84*Kunstschaetze der Lombardei*, 1948; *Incisioni italiane del Rinascimento*, 1949.

In anni recenti, la più importante pubblicazione di carattere generale relativa all'incisione lombarda è contenuta all'interno del quarto *Commentary* alla serie *Early Italian Masters in The Illustrated Bartsch*, pubblicato nel 1999, in cui sono esaminate anche opere non citate nei volumi di questo imponente catalogo⁸⁵. Di pochi anni precedente è la pubblicazione di David Landau e Peter Parshall dedicata alle stampe rinascimentali italiane, in cui l'incisione lombarda e nord-italiana trova spazio nel capitolo intitolato *From Collaboration to Reproduction in Italy*⁸⁶. Nei primi anni del XXI secolo si enumerano una serie di pubblicazioni che analizzano i rapporti e le interazioni tra l'incisione lombarda e le altre arti figurative, in particolare la scultura lignea⁸⁷. Da questo punto di vista giocano naturalmente un ruolo importantissimo Mantegna e la sua cerchia e l'incisione bramantesca nota come *Incisione Prevedari*. La discussione relativa al padovano è ruotata per molto tempo attorno alla questione, non ancora risolta, relativa a un possibile impegno in prima persona di Andrea in qualità di incisore. *Was Mantegna an Engraver?* Si chiede Tietze-Conrat sin dal titolo di un articolo del 1943 che dà inizio alla discussione, che procede parallela rispetto alla definizione del corpus di incisioni attribuibili al pittore e alla loro diffusione e influenza sulla produzione figurativa di Quattro e Cinquecento⁸⁸. La fama di Mantegna incisore è attestata fin da Vasari, che arriva addirittura, nella prima edizione delle *Vite*, ad assegnargli il merito di aver inventato la tecnica, salvo poi riconsiderare la cosa nella edizione del 1568, in favore del

85 The Illustrated Bartsch, 24, Commentary, Part IV, New York 1999.

86 Landau, Parshall 1994, pp. 103-168.

87 Si vedano Bianchi 2003; Salsi 2005: molte osservazioni a riguardo sono contenute anche nel catalogo della mostra dedicata ai maestri della scultura lignea nel Ducato degli Sforza, tenutasi a Milano nel 2005, dove trovano spazio numerose opere di Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino, scultori molto attivi in Valtellina, terra di confine e di scambi con il mondo di lingua tedesca.

88 Tietze-Conrat 1943.

fiorentino Maso Finiguerra⁸⁹. Nel Settecento vengono ascritte al nome di Andrea una cinquantina di stampe e Lanzi gliene riconosce una trentina. Spetta a Paul Kristeller, a inizio Novecento, la drastica riduzione del numero di stampe ricondotte a Mantegna, fino a un numero di sette: il *Seppellimento di Cristo* cosiddetto orizzontale; *il Cristo risorto tra sant'Andrea e Longino*; la *Madonna con Bambino*; il *Baccanale con Sileno*; il *Baccanale con tino* e le due metà raffiguranti la *Zuffa degli dei marini*⁹⁰. Tutte queste stampe, ad eccezione della *Zuffa*, si trovavano nella bottega del maestro poco tempo dopo la sua morte, assieme ad altri quattro fogli: un *Trionfo* non finito; *Ercole e Anteo*; le *Quattro muse danzanti*; la *Flagellazione con Pavimento*⁹¹. La mostra di Londra e New York del 1992 rappresenta un momento importante per gli studi su Mantegna incisore: nel catalogo dell'esposizione trovano spazio due posizioni tra loro opposte, espresse rispettivamente da David Landau e Suzanne Boorsch: se il primo è a favore di un diretto coinvolgimento di Mantegna nell'attività incisoria, la seconda propende per l'impiego da parte di Andrea di incisori professionisti; le stampe tradizionalmente attribuite a Mantegna vengono ascritte dalla studiosa ad un anonimo "primo incisore"⁹². I due autori si mostrano invece concordi nel riconoscere in Giovanni Antonio da Brescia l'autore delle stampe recanti il monogramma "Z.A.", precedentemente ascritte a Zoan Andrea⁹³. Sia stato o meno Mantegna attivo in prima persona come incisore, la sua collaborazione con intagliatori professionisti e orefici è un dato acquisito,

89 Vasari 1550 e 1568, III, p. 556.

90 Kristeller 1901, p. 386 e 1902, p. 486.

91 Si tratta dell'elenco contenuto nel testamento del figlio di Andrea Mantegna, Ludovico, morto quattro anni dopo il padre. Vedi in proposito Canova 2008, pp. 244, 245 con bibliografia precedente.

92 Landau 1992; Boorsch 1992.

93 Si può osservare come, nella maggior parte della storiografia tedesca che si occupa della ricezione delle stampe mantegnesche in Germania, la mitica figura di Zoan Andrea continui ad essere riferita alle stampe monogrammate "Z.A.", anche in anni molto recenti.

come dimostrano i legami con Gian Marco Cavalli e Simone Ardizzoni, ai quali il pittore affida l'esecuzione delle lastre di rame basate sulle sue invenzioni⁹⁴.

Rispetto al maestro padovano rimangono ancora da segnalare almeno i saggi pubblicati da Giovanni Agosti, culminati con il volume *Su Mantegna* pubblicato nel 2005, che dedica molto spazio alle stampe mantegnesche e alla loro diffusione, con una particolare attenzione al mondo transalpino. Uno specifico paragrafo è infatti dedicato al mondo germanico, con importanti osservazioni sulla ricezione di Mantegna da parte di artisti tedeschi, tra cui Daniel Hopfer e Albrecht Altdorfer⁹⁵. Allo stesso studioso e a Dominique Thiébaud spetta la curatela della mostra di Parigi dedicata a Mantegna nel 2008, nella quale una sezione è riservata alla diffusione delle invenzioni mantegnesche nelle più svariate tecniche artistiche, dalla scultura in legno ai bassorilievi bronzei, dalla medaglistica all'illustrazione libraria, passando ovviamente per la pittura e il disegno⁹⁶.

Il bulino raffigurante un *Interno di tempio con figure*, comunemente noto come incisione Prevedari e noto oggi soltanto in due esemplari, uno conservato al British Museum di Londra, l'altro presso la Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano⁹⁷. La fortuna critica di quest'opera inizia nell'Ottocento con lo studio di Pietro Zani (l'esemplare londinese è noto dal 1785) e, fino al 1917 la si è sempre considerata di mano di Donato Bramante, a causa dell'iscrizione sul plinto del monumentale candelabro visibile a sinistra della

94 Si veda Canova 2008. Sulla vicenda di Mantegna incisore si vedano anche Romano 2008 e Boorsch 2010.

95 Agosti 2005, pp. 103-153. Sulla Germania si vedano in particolare le pp. 117-124. Per i contributi dello stesso studioso su *Prospettiva* si vedano Agosti 1993, 1994, 1995, 1997, 2004.

96 Si veda in merito Canova 2008, con schede di catalogo allegate. Sulla diffusione e il ruolo delle stampe mantegnesche nel rinascimento italiano si veda anche Albertini Ottolenghi 2003.

97 Sulla Incisione Prevedari si vedano almeno Facchinetti in *Vincenzo Foppa* 2003, p.198-199; Aldovini 2009 e 2012.

raffigurazione. In quell'anno Luca Beltrami ritrova un atto notarile, o meglio un contratto datato 24 ottobre 1481 in cui l'orafo Bernardo Prevedari si impegna a realizzare, su incarico del pittore Matteo de Fedeli, una stampa “cum hedifitiis et figuris” secondo un disegno di mano di Donato Bramante. La critica si è molto esercitata, attraverso una accurata disamina dei dettagli della stampa, a ricostruire le fonti figurative dell'architetto urbinato, per il quale questa incisione costituisce la prima attestazione nota nella città lombarda. La Prevedari appare come una sintesi di tutte le conoscenze architettoniche e decorative dell'artista, maturate negli anni precedenti al soggiorno alla corte del Moro⁹⁸. La composizione bramantesca ha avuto sin da subito grande risonanza, come testimoniano le numerosissime derivazioni nell'arte rinascimentale in Italia e all'estero, su cui vi sono numerosi studi: si possono qui ricordare almeno l'articolo di Murray del 1962 e, in anni più recenti, i contributi di Albertini Ottolenghi, Richard Schofield e Laura Aldovini⁹⁹. Quest'ultima studiosa ricorda anche come la copiosità di queste derivazioni lasci ipotizzare una tiratura piuttosto ampia della lastra, o la possibilità che ne circolassero copie a disegno o a stampa di cui oggi si sono perse le tracce. La scarsità di copie pervenute fino a noi potrebbe essere dovuta proprio all'usura dei vari esemplari, unita alle dimensioni insolitamente grandi della stampa¹⁰⁰.

Bramante e Mantegna sono senza dubbio tra i principali riferimenti per l'elaborazione del gusto per l'antico che matura in Lombardia a fine Quattrocento, un gusto inaugurato da Francesco Sforza e che raggiunge il

98 Vedi Aldovini 2012, con bibliografia precedente.

99 Murray 1962; Albertini Ottolenghi 2000; Aldovini 2009 e 2012.

100 Aldovini 2012, p. 63. La studiosa rileva come l'esemplare londinese presenti i contorni dell'immagine forati e in parte incisi con uno stilo, fatto che potrebbe far pensare all'utilizzo della stampa come cartone, per trasferirne l'immagine su altro supporto. Tale pratica deve essere stata per altro frequente anche con le stampe mantegnesche.

suo apice al tempo di Ludovico il Moro. Dimore e palazzi si dotavano di una “attrezzeria anticheggiante” nella maggior parte dei casi priva di alcun “suggello umanista. Erano solo decorazioni proposte dagli artisti o richieste dai committenti, su cui in Lombardia ci si incaponì più che altrove”¹⁰¹. Case e palazzi si dotano di un apparato di citazioni dall'antico a decorazione delle facciate: tondi con teste all'antica, racemi vegetali, scene a tema profano e antichizzante decorano esterni di edifici come ad esempio Palazzo Mozzanica a Lodi, in debito esplicito verso le scene di combattimento della *Zuffa* mantegnesca. L'atteggiamento lombardo nei confronti dell'antico, su cui si possono trovare degli accenni in Longhi sin dalla recensione del 1916 ai volumi di Malaguzzi Valeri su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro, è stato indagato negli anni Novanta del Novecento soprattutto in relazione alla produzione scultorea: Agosti vi dedica un capitolo del suo volume su Bambaia, che è di fatto una ampia panoramica relativa all'ambiente artistico e culturale milanese e lombardo nel suo complesso; Schofield parla di un “sistema di Amadeo” in relazione al gusto dei committenti nel volume dedicato allo scultore lombardo del 1993¹⁰². La bottega di Amadeo è anche un importante punto di riferimento per lo studio della trasmissione in scultura di un tipo di produzione seriale di primaria importanza per il Rinascimento lombardo e nord-italiano in generale: si tratta delle placchette, utilizzate con una frequenza almeno pari a quella delle incisioni. Se ne trova traccia sulla facciata della Certosa di Pavia, ma anche in altri edifici lombardi come il portale del cremonese Palazzo Stanga o la Porta della Rana nella Facciata settentrionale del

101Agosti 1990, p. 38.

102Longhi 1916; Agosti 1990; Schofield 1993; si veda, in lingua italiana, anche Schofield 2002. Sulla cultura a Milano negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento è importante anche Garin 1983.

Duomo di Como, realizzata dal sodale di Amadeo, Tommaso Rodari. Derivazioni come questa sono note agli studi da molto tempo, dal momento che la critica si è esercitata a trovare le relazioni tra placchette e produzione artistica coeva sin dagli studi condotti tra fine Ottocento e fine Novecento da Müntz, Molinier, Bode e Planiscing¹⁰³. Sul tema delle potenzialità della placchetta come fonte iconografica, sia in Italia sia oltralpe, vi sono una serie di contributi recenti; si vedano almeno il saggio di Schofield e Brunett in *Arte Lombarda* sul basamento della Certosa di Pavia, le pagine di Chédeau sull'utilizzo delle placchette italiane nel Rinascimento europeo e il volume di Francesco Rossi sulla collezione Mario Scaglia¹⁰⁴. È anche utile segnalare il saggio di Manfred- Leithe Jasper sulla placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio, contenuto nel catalogo della mostra dedicata al grande bronzista tenutasi nel 2008 presso il Castello del Buonconsiglio a Trento¹⁰⁵. Lo studioso cita brevemente alcune derivazioni in area tedesca di placchette nord-italiane nel primo Cinquecento, in particolare in relazione all'incompiuto cenotafio di Massimiliano I a Innsbruck o nei due dipinti di Burgkmair e Breu commissionati da Guglielmo IV per la *Residenz* di Monaco, o ancora per i rilievi con le *Fatiche di Ercole* per il palazzo di Landshut¹⁰⁶.

La menzione di Riccio e di Mantegna può servire a introdurre il tema della centralità di Padova nella definizione del linguaggio rinascimentale nord-

103Muntz 1879 e 1882; Molinier 1886; Bode 1904; Planiscing 1924.

104 Burnett, Schofield 1997; Chédeau 2006; Rossi 2012.

105Leithe-Jasper 2008.

106Leithe-Jasper 2008, p. 143. Lo studioso menziona anche Cranach fra i pittori tedeschi che utilizzano le placchette quale modello per le loro composizioni. È una delle poche menzioni a me note di citazioni da lavori italiani da parte di un pittore che sembra essere rimasto piuttosto in disparte rispetto alla moda italianizzante in voga nella Germania di primo Cinquecento. Un'altra menzione si deve ad Agosti che, riprendendo un'attribuzione di Berenson segnala un dipinto dell'artista tedesco già nella raccolta Murray Marks di Londra, in cui si ravvisano echi di una *Madonna con Bambino* di invenzione mantegnesca, non lontana dalla *Madonna della Vittoria*. Si veda Agosti 2005, p. 123 e n. 73.

italiano, anche in relazione ai suoi rapporti con l'Europa del Nord. Le relazioni tra Padova e la Germania sono in primo luogo di tipo culturale, grazie soprattutto all'università in cui si formano umanisti e uomini di cultura tedeschi: qui studia, ad esempio, Konrad Peutinger.

Il contesto padovano di fine Quattrocento, in cui Mantegna si forma e in cui muove i primi passi autonomi come pittore, è un punto di incontro di varie esperienze artistiche, catalizzate dal retaggio lasciato in città dal lungo soggiorno donatelliano e dalla bottega di Andrea Squarcione. Quest'ultima è stata efficacemente evocata da Longhi:

“ uno studio veramente indescrivibile: o da immaginarsi soltanto per mano di qualche pittore sul genere di De Chirico: in un quadro serotino e minaccioso dove i busti classici decapitati si vedevano sorreggere le cornici tortili per i trittici da dipingersi su misura per i vescovi del Polesine; le placchette fiorentine a far da vassoio alle oncie di azzurro di Allemagna; i tappetini cinesi inferocire di mostri vicino ai rotoli di pannina intignata buttati là dallo Squarcione, sartor et recamator; e qualche minutezza “ponentina” in tavola stare come miracolo vicino a uno scorcio toscano “per figura de isomatria” o a un'arma con cimiero dipinta per qualche signorotto del contado”¹⁰⁷.

Sulla figura di Squarcione e sull'importanza della sua bottega nella Padova di fine Quattrocento il rimando più completo è il volume curato da Alberta De Nicolò Salmazo nel 1999, che raduna gli interventi di vari studiosi a un convegno tenutosi l'anno precedente¹⁰⁸. Fa parte di questa raccolta anche un intervento di Vincenzo Farinella sul cosiddetto “Codice del Mantegna” conservato a Berlino: si tratta di un libro di disegni all'antica, molto vicino allo stile di Mantegna e alla cultura figurativa padovana di questi anni, in

107 Il passo è citato (da Longhi, 1926) in Agosti, 2005, p. 13.

108 De Nicolò Salmazo 1999. Sulla questa stagione figurativa padovana si vedano almeno Cavazzini, Galli 2008; De Nicolò Salmazo 2006; Agosti 2005, pp. 11-30; De Marchi 1996.

passato attribuito allo stesso Andrea e che oggi si considera di mano di un anonimo collaboratore¹⁰⁹. Libri di modelli come questo sono una importante testimonianza rispetto ai repertori cui gli artisti potevano attingere e sulla circolazione di idee e soluzioni figurative: l'esempio più noto è probabilmente quello del Codex Escorialensis, i cui fogli sono pubblicati almeno da inizio Novecento e su cui la critica si è più volte esercitata a rintracciare autore e data¹¹⁰.

Rispetto alle tematiche trattate in questo lavoro è importante anche un altro libro di disegni che può fregiarsi di una passata attribuzione a Mantegna: si tratta del volume conservato al British Museum ormai da tempo attribuito al pittore Marco Zoppo, amico di Mantegna e allievo, per breve tempo, di Francesco Squarcione¹¹¹. Il libro raccoglie la maggior parte del corpus grafico attribuito al pittore di Cento ed è stato reso noto alla critica da Dogson nel 1923, con attribuzione a Mantegna. Spetta a Lillian Armstrong il merito di aver restituito i fogli a Zoppo e di avere indagato a fondo le immagini restituendo per quanto possibile un'idea del contesto che ha portato alla loro elaborazione¹¹². Pochi sono i disegni attribuibili a Zoppo che esulano dalla raccolta contenuta nel *Book of Drawings* londinese, divisi tra il Louvre e istituzioni museali tedesche: se ne può trovare un'accurata trattazione nel volume che Ruhmer dedica a Zoppo nel 1966. È interessante riportare un'osservazione dello studioso, che nota come “il pathos ardente [...] raggiunge, però, il massimo della sua intensità espressiva in tre fra i più importanti e tardi disegni di Marco Zoppo: la

109 Farinella 1999. Su questo codice si veda anche Leoncini 1993.

110 Si vedano Egger 1906; Krufft 1970; Shearman 1977; Benzi 2000. Rispetto alle relazioni con Mantegna e alla diffusione delle immagini di Roma nel Cinquecento si veda Mancini 2010.

111 Su Marco Zoppo si vedano: Ruhmer 1966; Armstrong 1976.; B. Giovannucci Vigi 1993; Chapman 1998.

112 Sul *Libro di Disegni* oggi al British Museum il rinvio è a Dogson 1993, Armstrong 1993 e 2003.

Deposizione di Parigi (che anticipa le soluzioni tipicamente tedesche della sfera di Hans Leinberger e di Albrecht Altdorfer), una *Sacra Famiglia con pastori* e una *Sacra Conversazione* in Braunschweig”¹¹³. Naturalmente non è possibile trovare prove inoppugnabili che artisti come Altdorfer e Leinberger conoscessero i fogli zoppeschi e ne abbiano tratto spunto per composizioni figurative autonome; l'osservazione di Ruhmer è tuttavia utile a evidenziare ulteriormente a quali vicende figurative italiane occorre guardare per comprendere il fenomeno dell'italianismo in Germania nel primo Cinquecento.

1.2 Contesto storico

Le vicende figurative che si analizzano in queste pagine si collocano in un orizzonte temporale di trenta o quarant'anni circa, che copre tutto il primo terzo del XVI secolo, e riguardano una porzione di territorio piuttosto vasta, corrispondente ai territori meridionali di lingua tedesca assoggettati al Sacro Romano Impero. A inizio Cinquecento questi territori sono stati protagonisti della creazione di un'arte fortemente debitrice nei confronti del Rinascimento italiano, combinata in maniera originale con la tradizione figurativa locale. Tale fenomeno ha delle peculiarità precise che lo distinguono dalla ricezione e dalla diffusione che il linguaggio rinascimentale italiano ha conosciuto in altre zone d'Europa. Esso non è tuttavia privo di alcuni punti di contatto con ciò che accade in altre aree geografiche a Nord delle Alpi e in particolare va considerato in relazione a quanto accade nello stesso periodo, o in un passato non troppo distante, in Europa centrale e orientale. I territori di lingua tedesca non erano nuovi agli scambi e alle influenze reciproche con la penisola italiana, in merito ai quali

¹¹³Ruhmer 1966, p. 53. Vedi anche infra.

esiste una lunga tradizione, così come non lo erano la vicina Ungheria o la Boemia. La capitale boema in particolare fu, sotto il regno dell'imperatore Carlo IV (1316-1378), ampiamente riammodernata: la città nuova di Praga prende forma in questi anni, durante i quali vengono realizzati alcuni dei suoi monumenti più celebri, dal Ponte Carlo alla Chiesa del Týn. Carlo ha a lungo viaggiato e soggiornato in Italia, è in contatto con intellettuali italiani e di maestranze italiane se ne è servito, almeno in parte, per l'esecuzione di lavori da lui patrocinati, per la cattedrale di San Vito e per il castello di Karlstein. È comunque dalla fine del XV secolo che l'Italia diviene un riferimento imprescindibile per il resto d'Europa; imprescindibile in quanto il modello proposto dal Rinascimento italiano può essere, a seconda dei casi, emulato oppure consapevolmente rifiutato, ma mai ignorato. Negli ultimi anni del 1400 il linguaggio rinascimentale italiano fa il suo ingresso nel Regno di Ungheria, ad opera del sovrano Mattia Corvino, il quale commissiona opere ad alcuni dei principali protagonisti del Rinascimento lombardo. L'esportazione dell'arte italiana è strettamente connessa, oltralpe, con il fenomeno dell'umanesimo ed è legata a doppio filo con il revival dell'arte classica di cui si rendono protagonisti sovrani e notabili. Nella sua ricezione al nord, il Rinascimento italiano viene assimilato e interpretato in molti modi diversi, prestandosi alle diverse declinazioni regionali e locali. Per quanto riguarda l'area tedesca, il linguaggio rinascimentale italiano fa il suo ingresso nel corso del Cinquecento diffondendosi, nel corso del primo trentennio di questo secolo, in diversi centri e regioni, secondo modalità e con gradazioni differenti. È comunque possibile osservare come le città dell'attuale Germania meridionale, comprese grossomodo entro un territorio corrispondente alla parte centro meridionale dell'odierno Land bavarese, siano state tra le prime a realizzare architetture, pitture e sculture

secondo un nuovo linguaggio italianizzante. Si tratta di città che, come Norimberga, Ratisbona e Augsburg, possono vantare rapporti di lungo corso con l'Italia, alla quale sono legate da consolidati rapporti di tipo commerciale, culturale e politico. Un primo fattore unificante di cui tenere conto quando si parla di diffusione dello stile italianizzante in Germania è la presenza sul suolo tedesco e austriaco della corte imperiale. Massimiliano I, e il circolo di notabili e umanisti di cui si circonda, sono ben consapevoli delle potenzialità che può avere, in termini di propaganda e di legittimazione, un'arte che si richiami all'Italia e all'antichità classica. Massimiliano si fa promotore di alcune grandiose commissioni collettive a cui partecipano i migliori e più aggiornati artisti attivi su piazza, come quella relativa al suo sepolcro all'interno della chiesa di corte a Innsbruck. Molte delle imprese da lui commissionate rimangono incompiute, a causa delle traversie a cui il suo regno è soggetto e delle difficoltà finanziarie; esse sono comunque una importante occasione di incontro e di confronto per le personalità artistiche di punta, e contribuiscono non poco alla creazione del linguaggio italianizzante.

Sono tuttavia anche i governanti locali a fornire il proprio contributo in tal senso: ne è un celebre esempio la serie di dipinti, oggi divisa fra Stoccolma e Monaco, commissionata originariamente dal re di Baviera Guglielmo IV per adornare un non meglio precisato ambiente della *Residenz* di Monaco. Tale serie illustra episodi salienti della vita di uomini e donne illustri dell'antichità, realizzati da diversi artisti, uniformatisi ai dipinti dei due pittori capofila dell'impresa: Albrecht Altdorfer, a cui si deve la *Battaglia di Issa* e Hans Burgkmair, a cui spetta invece il quadro con *Ester e Assuero*.

Tra i sovrani del Regno di Baviera, è in ogni caso Ludovico X, fratello minore di Guglielmo, a fornire l'apporto maggiore all'ingresso del

Rinascimento italiano in Germania meridionale. La sua salita al potere è legata a vicende dinastiche che lo vedono reclamare per sé un trono spettante in realtà al fratello maggiore. Forte dei suoi appoggi politici Ludovico ottiene, nel 1516, quella che si configura come una reggenza. A Guglielmo rimane la capitale Monaco e il ducato bavarese, ad eccezione dei distretti di Landshut e Straubing che vengono invece assegnati a Ludovico. Il nuovo duca si trova così a dover rendere la sua capitale Landshut degna dello status che faticosamente si è conquistato e lo fa aggiornando il gusto in senso rinascimentale. Dapprima è l'antico castello di Traunsnitz a venire riammodernato secondo il gusto italianizzante; successivamente, a seguito di un lungo soggiorno in Italia effettuato nel 1536, Ludovico opererà per la costruzione ex novo di una reggia da collocarsi nel cuore della cittadina, prendendo a modello quanto aveva potuto vedere a Trento e Mantova.

Anche i principi-vescovi che governano molti centri urbani nel territorio imperiale sono sensibili alle mode italianizzanti: ne è un esempio la città di Freising (retta in quegli anni da Filippo del Palatinato), il cui vasto complesso basilicale presenta, dal punto di vista architettonico e decorativo, qualche precoce concessione al Rinascimento italiano. È però soprattutto la corte di Passau, ad essere importante per il tema trattato; la città, retta anch'essa dalla figura di un principe-vescovo, diviene nel primo Cinquecento, una corte aggiornata sul linguaggio rinascimentale soprattutto per volere di Nicola II di Salm, che viene nominato conte di Neuburg am Inn, borgo a pochi chilometri dalla città bavarese. Qui, una fortezza medievale posta su un'altura che sovrasta il fiume Inn viene trasformata su sua commissione in una reggia affrescata e decorata secondo uno stile marcatamente italianizzante, ad opera dell'artista e architetto di corte Wolf Huber.

Nelle cosiddette città libere imperiali, libere da vincoli feudali intermedi e soggette direttamente all'autorità imperiale, l'assenza di una corte fa sì che siano le grandi famiglie patrizie come quella dei Fugger a dettare le scelte in fatto di gusto. Tali famiglie devono la loro fortuna principalmente a rapporti commerciali di lungo corso con la penisola italiana, in cui trascorrevano lunghi periodi. Queste famiglie sono tra i principali personaggi responsabili della diffusione del gusto italianizzante in Germania, anche tramite il collezionismo di dipinti e oggetti italiani che devono aver costituito la prima possibilità di approccio per artisti che volessero avvicinarsi al linguaggio rinascimentale italiano.

Lo stesso ruolo di diffusione è svolto anche da umanisti come Konrad Peutinger, Conrad Celsius e Schwenter, che in Italia avevano soggiornato a lungo e che in patria sono promotori di circoli umanisti e accademici, sono consiglieri e poeti alla corte imperiale e sono in contatto con le principali personalità artistiche attive in questi anni in Germania. Molto spesso è a loro che spetta il compito di redigere programmi iconografici di importanti commissioni pubbliche e private. Sono proprio le collezioni di questi notabili e umanisti che costituiscono sovente il primo tramite di pittori e scultori con la produzione figurativa italiana, produzione che per i tedeschi di questo periodo coincide il più delle volte, come ha giustamente ricordato Baxandall, con stampe, palacchette, nielli, realizzati per la maggior parte in Italia settentrionale alla fine del secolo precedente. Queste invenzioni, facilmente trasportabili, dovevano circolare a nord delle Alpi talvolta in originale, ma molto spesso in copia, come dimostrano le riproduzioni a disegno e a stampa, da parte di Dürer e Hopfer delle invenzioni mantegnesche.

Queste riproduzioni devono essere state fonte di ispirazione per più di un

collega, sopperendo alla non sempre facile reperibilità della stampa originale.

In relazione alla ricezione del Rinascimento italiano in Germania meridionale, molto dibattuto è il tema dei viaggi in Italia: la critica si è spesso interrogata su quali artisti abbiano potuto intraprendere un tale viaggio e su quali ne siano state le mete principali tappe. Prove ve ne sono poche; abbiamo notizie documentate soltanto riguardo a due artisti: uno è naturalmente Albrecht Dürer, l'altro è Hermann Vischer, figlio di Peter Vischer il Vecchio, per il quale il viaggio italiano è documentato sia dalle fonti sia dai disegni che ne trae. Per tutti gli altri artisti le eventuali prove di un viaggio a sud delle Alpi va dedotto tramite altre vie. Le vie che conducono verso sud, e quella del Brennero in particolare, sono molto battute nel corso del Cinquecento, a percorrerle vi sono mercanti, ma anche pellegrini e persone che viaggiano per motivi di studio, nonché viaggiatori per motivi diplomatici o politici; è possibile presumere che talvolta al loro seguito vi fossero degli artisti, così come è possibile che alcune personalità abbiano intrapreso un viaggio verso sud a proprie spese, spinti da ragioni di studio o da occasioni di lavoro. Gli artisti si spostano molto all'interno della Germania e i territori italiani, in special modo quelli settentrionali coincidenti con gli attuali Veneto e Lombardia non sono eccessivamente distanti dalla Germania meridionale, nemmeno per i viaggiatori cinquecenteschi. Vi è poi da considerare come una buona porzione dei territori a Sud del Brennero, inclusa la città di Trento, sono politicamente annessi al Sacro Romano Impero, mentre dal punto di vista figurativo si presentano come una sorta di *melting pot* in cui i due linguaggi italiano e tedesco convivono e si compenetrano. L'esempio più celebre e lampante di questo fenomeno è lo scultore e pittore quattrocentesco Michael Pacher,

riferimento e modello per molti artisti tedeschi del Cinquecento, a cominciare da Altdorfer.

La critica ha spesso collocato ipoteticamente i viaggi in Italia all'interno dei loro *Wanderjahre*, ossia quel paio di anni che secondo le regole corporative i giovani artisti tedeschi dovevano spendere in viaggio in località diverse da quella in cui avevano svolto il loro apprendistato, con il solo scopo di completare la propria formazione per acquisire il titolo di maestro.

Fatta questa premessa, si deve però osservare come le personalità che effettivamente riescono a intraprendere un viaggio a Sud delle Alpi devono essere pochissime. Il viaggio in Italia rimaneva un percorso lungo e costoso, certamente non alla portata di tutti. Almeno in un caso, come si vedrà, abbiamo notizia di un modello, il *Kunstbuchlein* di Heinrich Vogtherr, appositamente redatto dal suo autore per sopperire alle difficoltà di un viaggio oltralpe, fornendo un repertorio di modelli italianizzanti a uso e consumo dei suoi colleghi in patria. Proprio le rielaborazioni ad opera di artisti tedeschi costituiscono, assieme alle stampe, ai nielli e alle placchette, la fonte principale della maggior parte dei protagonisti dello stile italianizzante in Germania e contribuiscono a spiegare, il più delle volte, le origini delle citazioni realizzate dagli artisti che lo hanno creato.

Ciò non significa che l'ipotesi di un viaggio italiano debba essere necessariamente scartata a priori: la si può ipotizzare, anche in assenza di prove documentarie, se le citazioni italianizzanti di un artista sono tali, per qualità e quantità, da non potersi spiegare altrimenti che con una conoscenza de visu dell'arte italiana. I casi sono comunque pochi: per quanto riguarda gli artisti trattati in queste pagine mi sembra che se ne possa parlare soltanto per quanto riguarda Daniel Hopfer. Per tutti gli altri artisti è molto probabile che la circolazione di modelli italiani in Germania e

la rielaborazione messa in atto dai loro colleghi sia stata sufficiente.

In queste pagine si è cercato di fornire una panoramica quanto più possibile ampia del fenomeno della ricezione del Rinascimento italiano in Germania meridionale partendo da quelli che ne sono stati i centri propulsori, e dagli artisti che per primi ne hanno favorito la diffusione. Si vedrà come sia possibile riscontrare una sorta di filo rosso che lega tra loro i vari artisti, in relazione ai loro rapporti con l'arte italiana, e questo anche quando lavorano in contesti cittadini o in anni distanti tra loro. Le citazioni italianizzanti interessano pressoché tutti gli ambiti artistici, dalla pittura alla scultura, dall'incisione all'architettura; nella maggior parte dei casi citati l'inserimento di elementi rinascimentali si concentra sulle ambientazioni architettoniche, che vengono ammantate di un insieme di elementi decorativi tali da conferire un aspetto italianizzante e antichizzante ai propri lavori. Nell'ottica di artisti e committenti tedeschi di questo periodo l'arte italiana coincide quasi sempre con il recupero dell'antichità classica, così come esso viene realizzato negli ultimi decenni del Quattrocento in Italia settentrionale. In altri casi le fonti italiane sono impiegate anche come aiuto alla composizione delle opere d'arte, traendo spunto per le posture e i gesti dei personaggi rappresentati; di fondamentale importanza è poi l'utilizzo di lavori italiani per la creazione illusiva della profondità spaziale all'interno di dipinti e stampe. La prospettiva è utilizzata dagli artisti tedeschi in maniera discontinua e non rigorosa, e non rappresenta per loro una problematica tanto sentita quanto lo è per i colleghi italiani; tuttavia sono proprio gli artisti maggiormente coinvolti nell'elaborazione di un linguaggio italianizzante a introdurre per primi in Germania l'artificio prospettico nei loro lavori. Questo modo di rapportarsi all'arte italiana perdura nel tempo per trenta o quarant'anni circa, interessando due generazioni di artisti,

arricchendosi via via di nuovi stimoli e suggestioni, ma senza mai venir meno a un approccio di fondo che tende a rielaborare la propria fonte arricchendola, personalizzandola e talvolta trasfigurandola fino a renderla appena riconoscibile. Quasi mai si assiste alla creazione di copie pedissequae e anche quanto questo avviene, la componente “tedesca” rimane preponderante. Questo atteggiamento si modificherà negli anni e nei decenni successivi, quando l'italianismo in Germania comincerà a guardare a nuovi modelli e ad approcciarvisi in maniera differente, segnando la fine della prima fase di ricezione del Rinascimento italiano in area tedesca.

2 1500-1520: La nascita dello stile italianizzante: centri, protagonisti e modelli

2.1. -Albrecht Dürer e la grafica italiana

È molto noto, e più volte è stato chiamato in causa e citato, il passo in cui Joachim Camerarius, nella sua traduzione latina dei *Quattro libri sulla proporzione umana* scritti da Albrecht Dürer e pubblicati nel 1532, menziona il mancato incontro tra il pittore di Norimberga e Andrea Mantegna. Secondo quanto scrive Camerarius, Mantegna, avendo saputo della presenza di Dürer in Italia, aveva tentato organizzare un incontro; il tedesco, dal canto suo, appresa la notizia, aveva lasciato ogni occupazione a Venezia e si era messo in viaggio verso Mantova; con suo grande rammarico, tuttavia, il padovano era morto poco prima del suo arrivo¹¹⁴. A prestar fede a questo aneddoto, non può non saltare all'occhio la notevole sfortuna che affligge Dürer rispetto agli incontri *de visu* con i suoi mentori: Christoph Scheurl aveva già scritto, nel 1515, del mancato incontro, a Colmar, tra il norimberghese e il grande incisore Martin Schongauer, a causa della morte di quest'ultimo¹¹⁵.

Si tratti o meno di resoconti veritieri, è indubbio che tanto Schongauer quanto Mantegna abbiano esercitato una influenza fondamentale su Dürer sin dai primi anni della sua formazione: il viaggio a Colmar e Basilea risale in fatti ai *Wanderjähre* del giovane artista, mentre sono datate 1494 le copie a

114 Il passo integrale di Camerarius è riportato in Fara 2012, p. 166, n. 5. Relativamente alla disamina delle notizie biografiche riportate da Camerarius si veda Parschall 1978, in particolar modo rispetto a Mantegna alle pp. 11-29. Vedi in merito anche Agosti 2005, pp. 73-74, 89 e 118-199.

115 “Caeterum [Dürer] Martini discipulum minime fuisse, immo ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse veementer”. Il brano è leggibile in Rupprich 1956-1969, I, p. 294.

penna realizzate da Dürer da due incisioni di Mantegna, la *Zuffa degli dei marini* e il *Baccanale con Sileno* [Figg. 7-8].. Molto importante, in questi anni di definizione della propria cifra stilistica, è la precoce frequentazione della grafica italiana da parte di Dürer sin dall'epoca del suo apprendistato presso Wolgemut. Agli inizi del penultimo decennio del Quattrocento circolano, all'interno della bottega di questo artista, le stampe dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* [Figg. 1- 4] incisi dall'anonimo Maestro E, verosimilmente a metà degli anni Sessanta del Quattrocento. Si tratta di una delle serie incise italiane che per prime vengono prese a modello in Germania, e dotate di grande fortuna durante tutta la prima parte del Cinquecento. Wolgemut ne trae delle repliche xilografiche per una pubblicazione che non vedrà mai la luce, l'*Archetypus triumphantis Romae*¹¹⁶. I *Tarocchi* passano certamente anche per le mani del giovane Dürer, che ne trae qualche disegno [Figg. 1-4]: a differenza delle incisioni di Wolgemut che si limitano a riproporre il modello inciso per così dire tedeschizzandolo, Dürer tenta di conferire alle proprie figure una plasticità e una rilevanza statuaria che le stampe ferraresi non possiedono. Le sue frequentazioni della grafica ferrarese sono attestate anche dalla *Pupila Augusta* oggi al Windsor Castle, desunta dalla stampa omonima e dal celebre disegno raffigurante la *Morte di Orfeo* ad Ambrugo (datato 1494) [Fig. 5-6], ricollegabile a una nota stampa probabilmente desunta da un perduto archetipo mantegnesco¹¹⁷. Dall'incisione raffigurante il *Baccanale col tino* [Fig. 10] è desunta la figura centrale del foglio con sei studi di figure oggi agli Uffizi [Fig. 9], servito probabilmente a Dürer come

116Sull'*Archetypus triumphantis Romae* si veda Schoch 2001; sugli anni di apprendistato di Dürer si veda anche il contributo di Dyballa 2013. In lingua italiana vedi Faietti 2007.

117In merito a queste derivazioni esiste una notevole bibliografia. Sulla *Pupila Augusta* si vedano almeno Simon 1971, p. 73; Bartrum 2002 pp. 212-122. Sulla *Morte di Orfeo* vedi Marini 2006, con bibliografia precedente. Qui è riepilogata anche (alle pp.280-281) la questione della paternità mantegnesca del prototipo.

occasione per cimentarsi nello studio di un corpo nudo. Per scopi simili, e per riproporre la tensione di un corpo proteso con slancio verso uno scontro fisico, è stata utilizzata dal pittore di Norimberga anche la stampa con la *Battaglia degli ignudi* di Pollaiuolo, più volte ripresa nei suoi lavori¹¹⁸.

Fecondo e ricco di reciproci scambi è, all'inizio del Cinquecento, il rapporto tra Dürer e il veneziano Jacopo de Barbari, trasferitosi oltralpe per lavorare alla corte di Massimiliano I. I due si studiano e si influenzano reciprocamente in maniera così profonda che talvolta non è facile capire ha chi spetti la paternità di alcune invenzioni¹¹⁹. Certamente Dürer è in debito verso il veneziano rispetto alla definizione del corpo umano secondo i canoni della rappresentazione classica e rinascimentale, per quanto riguarda ad esempio la resa dell'anatomia e delle posture dei personaggi raffigurati; lo dimostra eloquentemente il confronto tra l'*Apollo e Diana* di de Barbari e le due incisioni omonime realizzate da Dürer entro il 1504. È molto noto il passo nel quale lo stesso Dürer racconta del suo incontro con il veneziano de Barbari che gli mostra le figure di un uomo e una donna da lui eseguite secondo le regole della proporzione; esiste un canone, gli spiega, un procedimento di costruzione compositiva, di cui si rifiuta però di svelare il segreto¹²⁰. Segreto che Dürer carpirà autonomamente a seguito del viaggio in Italia del 1506, traendone anche il trattato sopra menzionato, tradotto in latino da Camerarius e letto e utilizzato anche in Italia. Durante questo soggiorno a Sud delle Alpi Dürer ha modo di apprendere anche un'altra tecnica per lui estremamente importante: scrive infatti all'amico Pirckheimer, il 13 ottobre, che di lì a dieci giorni si sarebbe recato a Bologna a imparare

118Vedi *infra*.

119Su de Barbari vedi Ferrari 2006 e 2011; Dürer e Böckem, 2016.

120 Ruppich 1956-1959 pp. 102 e ss. La nota manoscritta è tradotta in italiano da Fara 1999, p. 14.

l'arte della *heimliche perspectiva* perché lì vi è uno (*einer*) che è disposto a insegnargliela¹²¹. A Venezia farà ancora in tempo ad acquistare una copia degli *Elementa* di Euclide e, una volta tornato in patria, metterà per iscritto anche le proprie conoscenze in materia di prospettiva, nell'*Unterweysung der Messung*.

Sulla persistenza del rapporto tra Dürer e la grafica mantegnesca la critica si è molto esercitata; esula dagli intenti di questo lavoro ripercorrere le varie desunzioni dalla grafica mantegnesca e nord-italiana nella vasta ed eterogenea produzione figurativa di Albrecht Dürer¹²². Quello che preme sottolineare in questi pochi accenni, è quanto i precoci accostamenti di Dürer alle stampe italiane abbiano giocato un ruolo fondamentale nella definizione del suo stile e nella elaborazione di un linguaggio profondamente innovativo. A ben guardare l'atteggiamento di Dürer nei confronti dell'arte italiana non è diverso da quello adottato da molti suoi colleghi illustri (da Altdorfer a Hopfer, da Burgkmair a Leinberger): anche nei rari casi in cui ci si trovi davanti a una copia, come ad esempio nella *Zuffa* e nel *Baccanale* sopra citati, la desunzione dell'artista non è mai letterale, pedissequa, ma è funzionale alla creazione di un'opera che reca chiara l'impronta personale di chi lo crea. Molto spesso, e Dürer in questo è stato certamente il più abile, la fonte italiana è rimaneggiata e trasfigurata fino a renderla a stento riconoscibile. I suoi dipinti, ma soprattutto le sue incisioni, hanno avuto una portata enorme ed hanno influenzato e condizionato gli sviluppi dell'intero trentennio (1500-1535) di cui ci si sta

121Fara 2007. La critica ha molto discusso sulla identità di questa personalità. È interessante in merito l'ipotesi avanzata da Fadda 2010, secondo la quale l'insegnante di Albrecht Dürer non sarebbe stato un pittore o un matematico come Luca Pacioli, ma un intarsiatore, un *maestro di prospettiva*, per l'appunto.

122Per una bibliografia sulle derivazioni dureriane dalle stampe mantegnesche si veda Faietti 2007.

occupando in questa sede, trentennio a cui molto spesso ci si riferisce non a caso con il nome di *Dürerzeit*.

L'autorevolezza raggiunta da Dürer e la straordinaria versatilità come artista, lo rendono un punto di riferimento imprescindibile tanto per i propri colleghi quanto per i committenti più potenti e spregiudicati: dal 1512 è al servizio dell'imperatore Massimiliano, per cui supervisiona la realizzazione, insieme a un gruppo di artisti che comprende anche Albrecht Altdorfer, il *Carro trionfale* e dell'*Arco di Trionfo*: due monumentali serie di stampe intese a glorificare la maestà imperiale di Massimiliano I d'Asburgo¹²³. Osservando la colossale incisione dell'*Arco di Trionfo* [Fig. 33] ci si rende subito conto del tipo di utilizzo che gli artisti tedeschi di primo Cinquecento potevano fare delle suggestioni italiane. La struttura architettonica dell'*Arco* è indubbiamente classicheggiante: archi a tutto sesto affiancati da colonne, trabeazioni, basamenti, nicchie, oculi cornici, capitelli; tutto lascia pensare a un voluto rimando alla classicità e al Rinascimento. Tuttavia, sin dal primo sguardo di insieme appare chiaro come questa abbondanza di elementi sia sovraccarica di personaggi, di animali, di ghirlande e di festoni, di stemmi e armature, nonché di cartigli e immagini di battaglie che appesantiscono notevolmente l'insieme e danno all'arco una parvenza che è tutto l'opposto del quieto rigore della classicità. Già soltanto il grande albero genealogico centrale, che si snoda in altezza fino alla maestà dell'imperatore contraddice qualunque canone architettonico classico. Spostando l'attenzione dal generale al particolare poi, si può osservare come i singoli elementi desunti dal repertorio proprio del linguaggio

123La stampa è composta da centonovantadue matrici xilografiche, ancora conservate all'Albertina di Vienna. Su di essa si vedano le recenti pubblicazioni di Schoch, Mende e Scherbaum, II, pp. 293-414, 2001 e Schauerte 2001. Sul ruolo di Dürer al servizio dell'imperatore Massimiliano si vedano Schauerte 2007 e Chipps Smith 2013.

rinascimentale appaiano trasfigurati nei loro elementi fondamentali: si vedano i capitelli di foglie, entro cui si agitano compressi leoni e aquile imperiali, o gli sgargianti abiti medievali dei guerrieri, dei sovrani e dei santi che si accalcano in ogni angolo libero della imponente struttura. L'*Arco di Trionfo* è, insomma, una curiosa commistione di elementi italianizzanti e tedeschizzanti, che difficilmente avrebbe potuto essere realizzata in questi termini in marmo o pietra.

Ha visto invece una compiuta realizzazione un'altra opera importante per la definizione dei rapporti tra arte italiana e arte tedesca: si tratta della Cappella Fugger ad Augsburg, per la quale vediamo ancora una volta Dürer agire in qualità di ideatore e progettista.

2.2 - La cappella Fugger ad Augsburg.

Il canonico pugliese Antonio de Beatis annota così nel suo diario le impressioni ricevute dalla città di Augsburg, nel suo resoconto di viaggio oltralpino del 1517, a seguito del cardinale Luigi d'Aragona:

Dicta cita è grande, popolosa, tucta in piano, allegra et assai bella di piazze, strate, case, ecclesie, et molto civile, con infinite fontane divise per ogni loco di quella, quali ne ivi nascono ne da longe conducano per conducte come le altre, ma se fanno per certo artificio che è dentro una torre nel extremo della cita, quale tira acqua de un rivo che passa per dentro dicta torre per forza de rote in alto; et quella poi se conduce per conducti sotterranei, de modo se fanno molte de esse in più piazze e strate come è decto, et buctano assai alto. El signore fu

ad vedere dicta torre et la iudicò di grande artificio et spesa. Lli se vedde el palazzo de li Fuccari chi è de li belli de la Magna, ornato assai di pietre marme et mischie, e la fazzata de la strata lavorata con molto oro et di perfectissimi colori, et la coperta de decta casa è tucta di rame, et tra li todeschi vi sono alcuni appartamenti a la italiana bellissimi et assai bene intesi. In un monastero di frati Carmelitani è una cappella facta da dicti Fucchari in lo fine de la nave de la ecclesia relevata circha octo scalini con pavimenti marmorei et musaicati con una laniatura ornatissima lavorata d'oro et de azurro et altri colori finissimi et con eccellente pittura. La tavola quale tiene quasi tucta la faciata è lavorata de figure marmoree perfectissime che resemblano a lo antico grandemente; et intorno ha un coro di legnamo di rovere bizzarro assai et con figure de tucto relievo de prophete et sibille de artificio dignissimo; non senza organo, per la qualità della cappella assai grande et bello¹²⁴.

La descrizione di De Beatis è entusiastica: la città che gli appare, nel secondo decennio del secolo, è fiorente e prosperosa, e ostenta la propria ricchezza costruendo torri e piazze animate da artificiosi giochi di fontane. Anche i palazzi delle più potenti famiglie cittadine sono una dimostrazione di sfarzo e potenza, come quello dei *Fuccari*.

Del lungo viaggio europeo intrapreso da De Beatis a seguito del cardinale napoletano è pervenuto un resoconto dettagliato delle città visitate e degli illustri personaggi incontrati, ma di norma il prelado non è un osservatore molto attento alla qualità delle opere d'arte e degli edifici; quando fornisce qualche notizia, De Beatis si concentra soprattutto sulla preziosità dei materiali usati, piuttosto che su osservazioni riguardanti quello che per noi

¹²⁴Il passo è riportato in Pastor 1905. Sul resoconto di viaggio di De Beatis vedi anche Chastel, 1987.

oggi è lo stile di un'opera. Nel passo sopra riportato tuttavia, egli si preoccupa notare che gli appartamenti di alcuni tedeschi sono arredati “a la italiana bellissimi et assai bene intesi”. Descrivendo poi l'interno di una cappella della chiesa contigua al convento dei Carmelitani menziona le figure di marmo che la ornano, che gli sembrano “perfectissime e sembrano al antiquo grandemente”. Sono osservazioni significative, poiché ci informano del fatto che, per gli occhi dell'osservatore del tempo, alcuni edifici e ambienti della città di Augsburg sono consapevolmente arredati alla maniera italiana ed hanno come modello quella stessa antichità a cui intendevano rifarsi edifici e sculture del Rinascimento.

La cappella citata da De Beatis è la cosiddetta Cappella Fugger [Fig. 11], costruita al fondo della navata centrale della chiesa di Sant'Anna ad Augusta, monumento paradigma della nuova moda italianizzante. La fondazione della chiesa risale al 1431, con successivi rifacimenti e ampliamenti. Nel 1509 il priore Johannes Stark decreta la necessità di un ulteriore ingrandimento dell'edificio e, dal momento che non dispone delle risorse finanziarie adatte ad affrontare l'impresa, decide di affidarla a i fratelli Ulrich e Jakob Fugger, i quali accettano l'incarico a patto di poter adibire la nuova costruzione a cappella funebre per sé stessi e per il loro fratello Georg, deceduto nel 1506. La cappella Fugger si presenta come un vero e proprio prolungamento lungo l'asse principale della chiesa, da cui è separata da qualche gradino e da una balaustra sulla quale sono collocate sculture di putti e un altare che ospita il gruppo scultoreo della *Pietà*. Sulla parete di fondo sono posti gli epitaffi dei membri della famiglia Fugger, sormontati da una balaustra e da un grande organo a portelle dipinte¹²⁵. La struttura di quest'ultimo incornicia l'emiciclo inferiore della grande finestra circolare,

125Riguardo alla Cappella Fugger vedi Bushart, 1994.

posta a chiusura della parte alta prima della volta. La decorazione del soffitto è affidata alla disposizione dei costoloni e a grandi rosette che si alternano su tutta la superficie, dalla parete di fondo fino al grande arco a tutto sesto che racchiude l'intera area, in corrispondenza dell'ingresso. Il coro ligneo menzionato da De Beatis è oggi parzialmente distrutto; le parti superstiti si trovano al Bode Museum di Berlino.

La cappella fu inaugurata il 23 agosto del 1518, ma nelle sue forme essenziali essa doveva già essere completa nel 1512; questa data è riportata infatti, in numeri romani, sul cartiglio in stucco al di sotto delle due finestre laterali, nella parte alta dell'edificio. La gran parte dei lavori dovette quindi essersi svolta tra il 1509 e il 1512, ma abbiamo elementi sufficienti per ritenere che il progetto fosse già stato concepito nel 1506, prima della morte di Georg: precedente a tale anno è infatti la commissione, da parte dei Fugger, di una cancellata in ottone, per la quale ci si rivolge alla bottega norimberghese di Peter Vischer¹²⁶.

Le notizie in nostro possesso riguardanti la *Fuggerkapelle* sono piuttosto scarse e non ci è stato tramandato neppure il nome del costruttore, per il quale si sono formulate nel corso del tempo le ipotesi più svariate¹²⁷. Baxandall la ritiene eseguita da maestranze italiane e tedesche in collaborazione tra loro, i cui differenti linguaggi sarebbero pervenuti a una felice sintesi nel gruppo della *Pietà*, che presenterebbe a un tempo caratteristiche tipiche della produzione scultorea locale, nella fattispecie

¹²⁶Vedi *infra*

¹²⁷Un riassunto delle posizioni principali è contenuto in Bushart, 1994, p. 96. Una delle più accreditate, sostenuta ad esempio da Halm e Habich, vedeva in Sebastian Loscher l'architetto autore della cappella. A sostegno di tale tesi vi è un disegno (conservato presso le städtliche Kunstsammlungen della città di Augusta) monogrammato LS o SL raffigurante la struttura architettonica dell'edificio. Tale ipotesi pare tuttavia poco verosimile, visto l'alto numero di personalità che recano iniziali simili e i generici influssi italiani di Loscher, molto probabilmente desunti dal lavoro di Hans Burgkmair.

quella di Hans Daucher, e di quella veneta¹²⁸.

Bushart dal canto suo propende per personalità tedesche legate alla nuova moda italianizzante: l'architetto Hans Hieber, morto nel 1521, che lega il proprio nome ad altri edifici cittadini, e Adolf e Hans Daucher, quest'ultimo reduce da un viaggio in Italia. Ma il dato più interessante dell'analisi dello studioso risiede nel tentativo di individuare Dürer quale autore del progetto della cappella Fugger¹²⁹. L'ipotesi di Bushart, che separa quindi nettamente l'ideazione del progetto architettonico dalla sua realizzazione pratica ha come punto di partenza sei differenti studi di Dürer [Figg. 17-22], realizzati per le due pale marmoree centrali della Cappella Fugger: quello per Georg, come abbiamo visto deceduto nel 1506, e quello per Ulrich, morto nel 1510. Essi raffigurano due episodi biblici, dell'Antico e del Nuovo Testamento: la pala sovrastante l'epitaffio per Georg Fugger mostra Sansone che combatte contro i Filistei, mentre quello per il fratello un'*Ascensione di Cristo*¹³⁰. Quest'ultimo è quello che presenta un minor numero di elaborazioni, rimanendo pressoché invariato nei suoi elementi principali, dalla prima versione fino alla realizzazione scultorea. Il primo stadio è un disegno conservato al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga [Fig. 17], che presenta la stessa struttura dell'epitaffio, tranne la tavola per l'iscrizione che compare invece in una versione successiva. Si tratta di un disegno a penna e pennello oggi all'Albertina di Vienna [Fig. 21], che reca la scritta: ALBERTUS. DVRER NOREMBERGENSIS. FACIEBAT. POST. VIRGINIS. PARTVM. 1510. La stessa iscrizione si ritrova nel *pendant* di quest'ultimo disegno, al Kupferstichkabinett di Berlino [Fig. 20], che raffigura invece il progetto per l'epitaffio di Georg. Esso

128Baxandall, 1989, pp. 165-175.

129Bushart in *Welt in Umbruch* 1980, p. 122.

130Per l'intera vicenda si rimanda a Bushart, 1994, pp. 115-172, con bibliografia precedente.

appare come il risultato finale di una più lunga elaborazione, come testimoniano altri due disegni progettuali intermedi: uno è conservato sempre al Kupferstichkabinett [Fig. 22], l'altro all'Ambrosiana di Milano, recante la data 1510 al di sopra del monogramma Düreriano [Fig. 19]. In tutte queste versioni, come nella pala marmorea, in primo piano è raffigurata la scena di lotta tra Sansone e i Filistei, mentre sullo sfondo a sinistra, come contraltare a una veduta cittadina, si vedono altri due episodi della vicenda del personaggio: la lotta contro i leoni e il trasporto delle porte della città di Gaza. In una versione del progetto ancora precedente, oggi in collezione privata a New York [Fig. 18], la gerarchia delle scene è invertita: in primo piano, si vede Sansone che trasporta sulle proprie spalle le porte e sullo sfondo a sinistra sono relegati gli altri due avvenimenti.

Quest'ultimo disegno è certamente coevo a quello di Norimberga per l'epitaffio di Ulrich e insieme costituiscono la fase preliminare di progettazione. Non si è conservato alcun documento sulla commissione a Dürer e i due fogli non recano purtroppo alcuna data. Se fosse giusta quella proposta da Strauss e dalla Anzelesky, cioè il 1506, dovremmo da un lato collegare la commissione alla fase progettuale iniziale della cappella e, dall'altro, collocare l'esecuzione dei disegni all'epoca del secondo soggiorno italiano di Dürer. Nel 1506 egli si trovava infatti a Venezia per eseguire la *Festa del Rosario*, commissionata proprio da Jakob Fugger e nella quale non è escluso di poter riconoscere fra gli astanti proprio Georg Fugger, morto quello stesso anno¹³¹. Nella figura di Sansone che combatte contro i filistei è possibile ravvisare un'ulteriore rielaborazione da parte di Dürer di suggestioni derivate dalla grafica italiana: il movimento e la tensione ravvisabili nel corpo del personaggio biblico colto nell'atto di sferrare un

131Per la proposta di datazione al 1506: Anzelewsky, Mielke, 1984, p. 62.

colpo contro i nemici, sono gli stessi che possiamo riscontrare in scene di lotta come la *Zuffa* di Mantegna o la *Battaglia degli ignudi* di Pollaiuolo.

Le realizzazioni finali dei due delle pale marmoree sovrastanti gli epitaffi di Georg e Ulrich Fugger non reggono il paragone con i disegni dureriani: a differenza delle sculture a tutto tondo realizzate dalla bottega dei Daucher, che mostrano un livello altissimo di raffinatezza esecutiva, questi rilievi, che assieme ai due laterali costituenti la pala contenente l'epitaffio di Jakob [figg. 15-16], occupano il registro più basso della parete di fondo della cappella, appaiono eseguite da una mano estremamente più debole. Le figure sono rigide e goffe, bloccate in gesti che dovrebbero invece restituire il dinamismo e il movimento proprio degli episodi rappresentati. Palese è tuttavia il tentativo di creare una scena ispirata all'arte rinascimentale italiana: non soltanto a causa degli archi a tutto sesto e alle paraste in marmo che incorniciano le pale, ma anche per gli elementi presenti entro i rilievi stessi. Evidente è innanzitutto, in uno dei due rilievi della pala dedicata a Jakob Fugger, la resa della profondità spaziale ottenuta tramite la creazione di una architettura rinascimentale in prospettiva, per la realizzazione della quale il modello è costituito da una incisione di Nicoletto da Modena [Fig. 23]. Le due figure legate al di sotto dello stemma sono invece chiaramente un motivo di ascendenza classica, frequentemente riadattato in epoca rinascimentale e noto in Germania grazie ad esempio all'incisione di Jacopo de' Barbari con *Tre prigionieri*, databile nei primissimi anni del 1500¹³².

Le scene di tutte e quattro le pale marmoree sono decorate con un apparato di elementi antichizzanti quali putti, festoni, fiaccole e candelabre, mentre i capitelli e gli elmi dei personaggi raffigurati sono resi con un estro creativo

132 Per il disegno di De Barbari si vedano Schoch, Mende e Scherbaum 2001, I, pp. 83-84; Ferrari 2006, pp. 131-132 e Sander 2013, p. 13.

e un'esuberanza che denotano una volontà di andare oltre i modelli italiani, creando una propria versione dell'arte rinascimentale e della citazione antica, prendendone in prestito alcuni elementi, per combinarli secondo una sensibilità e un gusto personali. Sono queste le caratteristiche proprie molte realizzazioni italianizzanti messe a punto in Germania del Sud nei primi trenta anni del XVI secolo. L'arte italiana è, per gli artisti tedeschi di questo periodo, un serbatoio di motivi architettonici e decorativi da saccheggiare inserendolo nelle proprie opere, dotandole così di un'aura antichizzante che possa essere percepita come *a la italiana*.

2.3. - Il pittore Jörg Breu e l'uso selettivo delle citazioni italianizzanti

Al di sopra delle pale marmoree che costituiscono il primo registro della parete di fondo della Cappella Fugger troviamo una balaustra, in corrispondenza della quale si innalza l'imponente organo a canne, montato su una struttura lignea su due livelli che parte dalla base della balaustra stessa e arriva a lambire il grande rosone posto al culmine della parete. A protezione delle canne dell'organo sono collocate quattro portelle dipinte: le due di dimensioni maggiori raffigurano rispettivamente l'*Ascensione di Cristo* [Fig. 25] e l'*Assunzione della Vergine* [Fig. 26], mentre quelle più piccole rappresentano soggetti pagani legati al tema della musica: dipinte sui pannelli esterni troviamo la *Scoperta della musica* e la *Diffusione della musica* [Figg. 27-28], mentre in quelli interni si possono vedere rispettivamente *Pitagora nella bottega del fabbro* e la raffigurazione di un *Coro* [Figg. 29-30]¹³³. Queste tavole sono unanimemente al pittore augustano Jörg Breu, del cui

¹³³Per una spiegazione dell'iconografia di queste scene vedi Morrall 2001, p. 115 e seguenti.

corpus costituiscono senza dubbio uno dei capisaldi¹³⁴. La critica ha da tempo segnalato le citazioni italianizzanti più vistose in questi dipinti: la scena con *l'Ascensione della Vergine* è riconducibile, nel suo schema compositivo generale e in alcuni significativi dettagli all'affresco con il medesimo soggetto realizzato da Filippino Lippi nella cappella Carafa in Santa Maria Sopra Minerva a Roma alla fine del Quattrocento. La postura della Vergine è molto simile, ma pressoché identiche sono le posizioni assunte dagli angeli che portano in volo la nuvola e, nei due lati in alto, i due angeli intenti a suonare strumenti musicali sono gli stessi, in controparte, raffigurati da Filippino. Fra le figure degli apostoli in basso la somiglianza è evidente fra l'apostolo di spalle che alza un braccio indicando l'ascensione affrescato a Roma e quello dipinto da Breu sul lato sinistro della sua composizione¹³⁵.

È questa una citazione fondamentale per almeno due motivi: in primo luogo si tratta di una ripresa non derivata da una stampa o da una placchetta o da qualche altro oggetto facilmente trasportabile (non esistono incisioni note dell'affresco romano di Filippino), e quindi è possibile presupporre una visione *de visu* da parte di Jörg Breu; in secondo luogo si tratta dell'unica citazione a oggi nota, da parte di un artista tedesco di primo Cinquecento di un'opera romana, e quindi centro-italiana e non settentrionale. Un segno tangibile di quanto le rielaborazioni e le desunzioni dall'arte italiana, anche in un contesto come quello augustano così profondamente influenzato dal lavoro di Dürer, potessero prescindere e percorrere strade diverse da quelle intraprese dal pittore di Norimberga.

134Attribuzione si deve a Stiassny 1894 e mai più posta in dubbio. Su questi dipinti si veda l'analisi di Bushart 1994, pp. 240-267.

135L'intuizione si deve ad Antal 1928. La storiografia successiva si è più volte espressa in favore di un soggiorno italiano di Breu, che potrebbe essersi svolto a ridosso dell'esecuzione delle tavole per la Cappella. Si veda Blankenhorn 1973, p. 327.

Derivata invece da un'incisione del padovano Giulio Campagnola è la figura di giovane seduto in primo piano nella tavola raffigurante la *Scoperta della Musica* [Fig. 27]. Come si è detto questa scena si trova nel lato esterno della portella sinistra a protezione delle canne dell'organo più piccolo; ciò significa che, a portelle chiuse, essa è affiancata alla *Diffusione della musica* [Fig. 28]. Le due scene costituiscono infatti l'una il *pendant* dell'altra formando in realtà un'unica grande raffigurazione unificata dalla stessa architettura: una colonna centrale sorregge una trabeazione dalla quale si dipartono due grandi archi a tutto sesto, uno a destra e uno a sinistra, che incorniciano le due scene, chiuse in due pareti laterali scandite da tre pilastri che sorreggono a loro volta tra grandi archi a tutto sesto, i quali abbracciano con il loro percorso tutta l'ampiezza della sala, all'interno della quale vi sono le grandi tavole, sorrette da colonne in marmo, su cui vengono incise a sinistra e indicate a destra le note musicali. È proprio l'architettura a costituire l'elemento maggiormente italianizzante, grazie all'utilizzo di capitelli, colonne, archi a tutto sesto, trabeazioni e pilastri, ma anche grazie all'uso della prospettiva per costruire l'ambientazione: lo si nota nella fuga prospettica dei pilastri e degli archi del soffitto ma anche nell'ardito scorcio delle due grandi tavole centrali. L'effetto ottenuto è quello di conferire un'aura italianizzante a tutto l'insieme, in grande sintonia con l'architettura reale della cappella Fugger entro cui l'organo è inserito. Devono essere state di aiuto alla capacità inventiva di Breu alcune stampe di Nicoletto da Modena, come quella raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* [Fig. 35] ambientazioni non troppo diverse si riscontrano anche in incisioni di artisti minori gravitanti attorno al contesto augustano. Non è tuttavia inverosimile che Breu possa aver riflettuto per l'ambientazione architettonica di queste due tavole sull'Incisione Prevedari [Fig. 106], a cui

rimandano la tipologia della trabeazione, gli archi a tutto sesto decorati da cassettoni e rosette e, più in generale, il tentativo di costruire un spazio complesso, non limitato all'aula principale in cui vediamo svolgersi la scena, ma articolato in più ambienti, ai quali si accede tramite portali, archi e pilastri. Non abbiamo alcuna indicazione cronologica diretta per l'esecuzione di questi dipinti. Considerando che De Beatis li vede completati all'interno della cappella nel 1517 possiamo assumere questo anno come termine *ante quem*. Se si vuole poi seguire Bushart nella sua proposta di datazione per quanto riguarda l'organo al 1512 si potrà collocare a ridosso di questa data anche la messa a punto delle portelle¹³⁶.

Allo stesso giro di anni appartiene anche il dipinto noto come la *Madonna di Aufhausen* [Fig. 31], certamente in debito con la coeva produzione dureriana; a questa rimandano infatti le figure della Vergine e del Bambino, nonché la raffigurazione del paesaggio sullo sfondo¹³⁷. La struttura architettonica entro cui i due personaggi sono collocati è invece marcatamente italianizzante: due colonne sormontate da elaborati capitelli compositi sorreggono un grande arco a tutto sesto il quale sostiene a sua volta una grande volta a botte in cui è facile riscontrare un'eco del soffitto della cappella Fugger, ripreso peraltro negli stessi anni anche da Daniel Hopper [Fig. 81]. La lunetta al fondo dell'arco è decorata con una pittura a *grisaille* la cui figura centrale è una desunzione da uno dei cosiddetti *Tarocchi di Mantegna* [Fig. 32]. Al di là dell'arco sottostante alla lunetta si apre un altro ambiente sviluppato in due vani disposti in senso longitudinale, ad aumentare la profondità prospettica della scena. Una soluzione non troppo dissimile è adottata, attorno al 1520, da Hans Daucher nel rilievo in pietra

136Bushart 1994, p. 248.

137Su questo dipinto si vedano Morrall 2002, Baer 1993, p. 9-56, Blankenhorn 1973, p. 4.

arenaria oggi nel museo cittadino di Augsburg. L'espedito che prevede l'utilizzo di colonne, o pilastri, o lesene, a sorreggere un arco a tutto sesto supportante una volta a botte sotto la quale collocare i vari personaggi è stato avvicinato da parte della critica al monumento Vendramin a Venezia¹³⁸. Si tratta in realtà di una soluzione adottata da diversi artisti tedeschi di questo periodo da Hopfer ad Altdorfer [Fig. 78], e che può essere ricondotta alla conoscenza ed alla rielaborazione di stampe e disegni lombardi e nord italiani databili tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento.

A una riflessione su stampe italiane rinvia l'imponente architettura visibile nella *Storia di Lucrezia* [Fig. 34] oggi all'Alte Pinakothek di Monaco e facente parte del già menzionato ciclo di vite di uomini e donne illustri commissionato dal duca di Baviera. Il dipinto è datato 1528, quindi oltre un decennio dopo le portelle per l'organo della cappella Fugger, ma i riferimenti di Breu per costruire un'ambientazione classicheggiante sono nel tempo rimasti gli stessi: l'architettura scandita da pilastri, lesene e archi a tutto sesto è di fatto un collage di soluzioni riscontrabili in stampe di Nicoletto da Modena [Fig. 35-36]. La quadrettatura del pavimento aiuta a conferire profondità spaziale a tutta la scena, e le pose dei personaggi, così come i loro abbigliamenti, sono derivati da stampe italiane, in *primis* su quelle di Mantegna.

Jörg Breu è un artista estremamente versatile; nato e morto ad Augusta, è attivo per la maggior parte della sua carriera in questa città, dopo una iniziale fase austriaca di cui ci restano diverse tavole eseguite per grandi

138 Metzger 2009, p. 333. Lo studioso nota come un'architettura non dissimile sia realizzata anche da Burgkmair in una delle tavole laterali del suo *Kreuzaltar* oggi a Monaco, eseguito nel 1519. Un confronto utile è proposto anche da Bushart 1994, p. 80, con l'epitaffio di Jakob Fugger.

altari a Melk, Aggsbach e in altre zone della bassa Austria. In questi dipinti il suo stile si caratterizza per una forte carica espressiva che ha fatto sì che il suo nome venisse in passato accostato a quello della cosiddetta *Donauschule*; ad elementi propri della tradizione figurativa locale si combinano altri motivi di ascendenza fiamminga che non saranno mai più abbandonati, come testimonia la più tarda *Adorazione dei Magi*¹³⁹. È soltanto dal secondo decennio del Cinquecento che a questo stile se ne affianca un secondo, maggiormente in debito con le tendenze italianizzanti in voga. Questi due linguaggi, aderenti alle categorie di *Deutsch* e *Welsch*, convivono lungo tutto il corso della carriera dell'artista, e vengono consapevolmente accantonati e ripresi a seconda delle circostanze, vale a dire della committenza. Lo stile italianizzante (o *Welsch*) era di fatto associato al prestigio e alla potenza del potere temporale e legato a commissioni di importanti famiglie patrizie, delle varie corti locali o direttamente dalla committenza imperiale. Breu è parte, come si è visto, del novero di artisti incaricati di Massimiliano, a metà del secondo decennio, di illustrare a penna una delle dieci copie del Libro di Preghiere; è interessante notare come fra le pagine ascrivibili alla penna di Jörg Breu, in tre casi si riscontrino rielaborazioni nemmeno troppo elusive di nielli di Peregrino da Cesena: si tratta del verso dei fogli 80 e 86 [Figg. 37-38] e desunti dai due nielli del romagnolo [Fig. 39-40]. La terza desunzione è rappresentata dal verso del foglio 77, raffigurante la *Prudenza*. La conoscenza dei nielli di Peregrino da Cesena è attestata in Germania, in date precoci, anche nella produzione di Albrecht Altdorfer, la cui figura della *Prudenza* risente dello stesso niello¹⁴⁰. Come ha notato Morrall, è molto facile che sia stato un colto umanista come Konrad Peutinger, molto vicino

139Su Breu non esiste bibliografia vastissima: si vedano Morrall, 2001; Messling 2007. Per gli accostamenti con la *Donauschule* vedi Stange 1964, p. 21 e ss.

140Bushart 2004, p. 91.

all'imperatore e coinvolto egli stesso nel progetto del *Gebetsbuch* a suggerire a Breu l'utilizzo di tali figure allegoriche cariche di simbolismo, e magari a fornirne i modelli¹⁴¹.

La bottega di Breu è attiva in svariati campi: l'attività del pittore si espleta, soprattutto tra la metà del secondo decennio e gli anni Venti, anche nei disegni per opere realizzate in materiali diversi: è conservata infatti una serie di progetti per tondi in vetro dipinto, apparentemente poco importanti per il nostro discorso, dal momento che i riferimenti al Rinascimento italiano appaiono di modesta se non nulla entità, a ulteriore riprova della capacità dell'artista di muoversi su registri stilistici diversi, ma comunque significativi perché attestano la versatilità di cui era capace il pittore e anche la diversificazione a cui a un certo punto le vicende della Riforma costringono molti artisti se vogliono mantenere un livello di lavoro tale da garantirsi una sussistenza¹⁴².

Rispetto ai suoi colleghi Dürer e Burgkmair, per non parlare di Hopfer, Jörg Breu appare meno dedito all'incisione, forse proprio a causa dell'attività degli altri artisti¹⁴³. Le poche attestazioni che abbiamo denotano una produzione in linea con le tendenze in voga ad Augsburg, con le scene inserite all'interno di una cornice antichizzante [Fig. 87-91].

Breu sembra essere stato molto attivo come frescante: è del 1516 la testimonianza della sua partecipazione, insieme a Ulrich Apt e Mauermüller, alla decorazione a fresco del municipio della città di Augsburg; il dipinto non è sopravvissuto, ma ad esso sono legati due disegni attribuiti a Breu; uno è una copia della *Calunnia di Apelle* di Girolamo Mocetto [Fig. 43] a sua

141Morrall 2002, p. 95.

142Per questo settore della produzione di Jörg Breu si vedano Morrall 2002, pp. 136-219.

143Suo figlio Jörg Breu il Giovane ne farà invece la sua attività principale.

volta dipendente da un perduto originale mantegnesco¹⁴⁴; l'altro è la raffigurazione, sulla parete di un non meglio precisato edificio, di una *Battaglia di uomini nudi* evidentemente ripresa dalla nota stampa di Pollaiuolo [Figg. 42] che abbiamo visto essere già stata utilizzata da Dürer. La *Calunnia di Apelle* è abbastanza fedele all'originale, nella posa delle figure e nei contorni delle architetture visibili sullo sfondo, mentre la *Battaglia degli ignudi* presenta una maggior rielaborazione: sono riprese abbastanza fedelmente (anche se impugnano armi diverse), le due figure centrali, quella armata di scure sul lato destro e le due in basso a destra. Due delle figure sul lato sinistro sembrano invece essere desunte da invenzioni di artisti tedeschi, come Altdorfer e lo stesso Dürer a cui rimanda anche l'arciere in alto a destra.

La critica ha attribuito a Breu anche un disegno raffigurante una *Flagellazione* oggi al Museo Nazionale di Varsavia [Fig. 45], utilizzata come modello da un anonimo scultore per un rilievo con medesimo soggetto conservato a Norimberga [Fig. 44]. Non è difficile riscontrarne il modello nella *Flagellazione con pavimento* di Andrea Mantegna, la cui circolazione nella Germania di quegli anni è attestata anche dalle citazioni di Altdorfer [Fig. 111], Huber [Fig. 127] e Leinberger [Fig. 114].

Interessante per il nostro discorso è anche il disegno, a penna e inchiostro nero su carta, raffigurante i *Quattordici Santi Ausiliari*, oggi conservato al Museo Nazionale di Stoccolma [Fig. 46]. Eseguito con estrema accuratezza di particolari, il disegno è indicativo dell'atteggiamento tenuto da Breu nei confronti dell'arte italiana: i personaggi sacri sono compressi all'interno di un vano che a malapena riesce a contenerli, al di sotto di una struttura architettonica composta da elementi di ascendenza rinascimentale e classica,

144Morrall 2002.

a loro volta ridondanti di putti abbigliati all'antica, di racemi vegetali che si aggrovigliano attorno alle colonne, di mostri marini e di capitelli e basi ricoperti di mascheroni e fogliame; un decorativismo sfrenato che vanifica l'equilibrio e l'armonia insiti in un'architettura rinascimentale. È molto facile che il disegno sia servito da modello per la realizzazione di un rilievo scolpito, ed è molto vicino a certi progetti per reliquiari e piccole pale d'altare che si possono riscontrare numerosi nella produzione figurativa tedesca di questi anni, ad esempio in quella di Daniel Hopper, con cui i confronti possibili sono numerosi.

2.4. - La scultura in bronzo a Norimberga, il caso della “ditta” Vischer

Nel paragrafo dedicato alla Cappella Fugger si è brevemente fatto cenno alla commissione, da parte della famiglia, di una cancellata in ottone progettata per servire da separazione rispetto all'edificio della chiesa di Sant'Anna. Come abbiamo visto, l'ipotesi dell'inizio dei lavori per la Cappella si colloca attorno al 1506 proprio in virtù di questa commissione, che ha avuto in realtà una storia travagliata¹⁴⁵: il 2 agosto del 1529 la famiglia Fugger e i Vischer appaiono quali parti contrapposte all'interno di un atto giudiziario nel quale i committenti lamentano la mancata consegna del lavoro entro i tempi previsti. A quella data i Fugger hanno perso qualunque interesse nella Cappella e nel suo arredamento, e decidono di chiudere il proprio rapporto con gli scultori. Cessano perciò qualunque pretesa sui pezzi che erano fino ad allora stati prodotti e autorizzano i

¹⁴⁵Per la ricostruzione di questa vicenda si veda Bushart 1994, pp. 155-175.

Vischer a non dover restituire le somme di denaro che erano state loro corrisposte. La cancellata viene così conservata a Norimberga finché, nel 1531, il governo cittadino non decide di acquistarla e servirsene per decorare una delle sale del Municipio. Con le opportune modifiche, la cancellata viene effettivamente collocata a Norimberga soltanto nel 1540, dove fa bella mostra di sé per due secoli e mezzo, fino a che non è rimossa nell'Ottocento e molte delle sue parti sono smembrate e fuse. I pochi elementi superstiti sono oggi conservati al Museo Léon Marés ad Annecy [Fig. 47-48]: si tratta di due lunette e tre fregi posti ad ornamento di una struttura che, per come è stata ricostruita, doveva essere in linea con lo stile italianizzante e antichizzante che caratterizza l'intera cappella. Nei rilievi di Annecy, che mostrano per lo più scene pagane di battaglie tra uomini, centauri e mostri marini, non è difficile riscontrare una rielaborazione di modelli italiani: questi sono come al solito fortemente rimaneggiati e caricati dell'espressività propria delle realizzazioni dei Vischer, ma è indubbio che le figure in lotta siano in debito con le già citate incisioni di Mantegna [Fig. 7] e di Pollaiuolo. In uno dei quattro fregi [Fig. 47] riscontriamo una conoscenza dei *Trionfi*, e dei *Baccanali* [Fig. 10] di Mantegna.

Con i Vischer siamo di fronte a una grande e fiorente bottega di scultori di Norimberga, specializzati nella fusione e lavorazione del bronzo; per il nostro discorso sono importanti le figure del capofamiglia (e capobottega) Peter Vischer il Vecchio e dei suoi due figli, Peter Vischer il Giovane e Hermann Vischer. Il loro lavoro più famoso e più significativo è senza dubbio la *Tomba di San Sebald*, ancora oggi visibile nella omonima chiesa di Norimberga [Figg. 49-50]: si tratta di un enorme ed elaborato scrigno bronzeo, completato nel 1519, realizzato per ospitare i resti mortali del

patrono della città francone. Il bronzo è un materiale piuttosto caro e necessita di una lavorazione molto complessa per essere trasformato in una scultura finita. Per questo opere di grandi dimensioni come la *Sebaldusgrab* sono state soggette a una lunga elaborazione e al patrocinio economico dell'intera comunità cittadina di Norimberga.

Un'altra commissione illustre arriva loro dall'imperatore per il già citato monumento funebre da realizzarsi nella *Hofkirche* di Innsbruck. L'imponente mole di statue da fondere in bronzo rendeva necessario l'apporto di elementi esterni a coadiuvare gli artisti in servizio presso la corte austriaca. A Peter Vischer sono commissionate attorno al 1512 le grandi figure di Re Artù e di Teodorico, che risultano completate già l'anno seguente, con una celerità decisamente atipica per i normali tempi di elaborazione di un lavoro da parte della bottega¹⁴⁶.

Per il fiorentino mercato legato alle committenze private i Vischer sono molto attivi nella realizzazione di oggetti di piccolo formato: statuette, spesso a tema pagano, di piccole dimensioni e medaglie raffiguranti ritratti di profilo di singoli personaggi, in evidente omaggio alla medagliistica antica e alla coeva produzione di statuette bronzee in Italia settentrionale da parte di personalità come quella di Andrea Riccio e dei suoi seguaci¹⁴⁷. Molte di queste invenzioni vengono riproposte nel vasto apparato di figure che orna la tomba di San Sebald, che incorpora elementi della tradizione cristiana con altri di tipo profano: lo si può notare in modo particolare nella parte bassa dove, in corrispondenza del basamento dell'eclettica struttura architettonica che circonda lo scrigno, si rincorrono putti a cavallo di animali fantastici, fauni intenti a suonare strumenti musicali, guerrieri in

146Si veda Dreher, pp. 65 e ss.

147Per queste vicende in Germania del Sud si veda Cupperi 2013, soprattutto alle pagine 29-35.

riposo e figure allegoriche.

Nel primo decennio del Cinquecento Peter il Vecchio è coadiuvato nel lavoro dal figlio Peter il Giovane, che ha ormai raggiunto la maturità artistica, e dal fratello Hermann. I Vischer sono senza dubbio fra i più innovativi artefici del Cinquecento tedesco e tra i principali diffusori dello stile italianizzante in Germania del Sud. Della loro bravura dovettero accorgersi anche i contemporanei, dal momento che i Vischer, e in particolare Peter il Giovane, è celebrato dai contemporanei anche dal punto di vista letterario¹⁴⁸.

È proprio grazie alla fortuna letteraria di cui possono godere i Vischer che riusciamo a reperire alcune informazioni preziose: importanti sono per esempio le notizie fornite dal biografo Neudörfer su Hermann Vischer. Questi, il più vecchio tra i figli di Peter, viene presentato come uno scultore, un progettista, un disegnatore e un ritrattista. Quando sua moglie muore, nel 1515, intraprende “aus seinen eigenen Kosten”, cioè a sue spese, un viaggio in direzione di Roma, città dalla quale torna carico di oggetti d'arte e disegni. Muore nel primo giorno dell'anno 1517 a causa di un incidente. I disegni di Hermann che sono pervenuti fino a noi, non firmati ma attribuiti per via di stile, mostrano un evidente interesse nei confronti dell'architettura: uno è un'evidente ripresa dell'alzato del Colosseo [Fig. 51]; un altro del Palazzo della Valle [Fig. 52]; un terzo è interpretato come la raffigurazione dell'interno del Pantheon [Fig. 53]. Lo studio per un *Altare per monumento Funebre* [Fig. 54] ha invece molto in comune con i lavori di Bambaia ed è accostabile a stampe realizzate nello stesso periodo da Altdorfer.

La notizia, riportata da una fonte coeva e supportata dai disegni, di un

¹⁴⁸Per la fortuna letteraria e critica di Peter Vischer il Giovane si veda Dreher, pp. 78-124 .

viaggio di Hermann in terra italiana e addirittura fino a Roma ha carattere di eccezionalità: è l'unico caso, assieme a quello di Dürer, di artista tedesco di primo Cinquecento per cui sia documentato un soggiorno italiano, effettuato peraltro senza che vi fosse un lavoro, una committenza specifica che consentisse allo scultore di coprire i costi del viaggio: Neudörfer specifica chiaramente che Hermann viaggia a proprie spese e con il solo scopo di conoscere l'arte italiana. Questo viaggio “di studio” doveva essere supportata dalla famiglia, e dall'esigenza del padre Peter di fornire a uno dei suoi figli e collaboratori una sorta di specializzazione nell'ambito dell'arte rinascimentale italiana, da poter poi spendere in seno alla bottega familiare una volta rientrato in patria.

I disegni attribuiti a Hermann sono una prova tangibile dell'avvenuto viaggio in Italia e dei suoi interessi marcatamente architettonici; dispiace non avere notizia dell'itinerario condotto dall'artista, né dei disegni portati con sé al suo ritorno, ma è certo che questi devono essere stati di grande importanza per una bottega tanto coinvolta nel processo di italianizzazione dell'arte tedesca come quella dei Vischer.

Il fratello di Hermann, Peter il Giovane, è una delle personalità più importanti per l'italianismo in Germania nel primo Cinquecento: scultore e disegnatore, è come tutti i suoi colleghi, molto influenzato dal lavoro del concittadino Dürer, ma possiede le conoscenze e l'abilità necessarie all'elaborazione di uno stile autonomo e originale, partecipa tanto della tradizione e delle evoluzioni stilistiche locali, quanto dell'importazione di elementi desunti dal linguaggio rinascimentale italiano. Come i suoi fratelli, possiamo contare per quanto riguarda Peter su una precoce fortuna letteraria. A differenza di quanto avviene per Hermann però, non abbiamo nessuna attestazione di viaggi in Italia, i quali non paiono nemmeno

deducibili per via di stile: l'italianismo di Peter è in linea con quello di molti altri artisti tedeschi dei suoi anni e potrebbe essere il risultato di una frequentazione di stampe, disegni e modelli accessibili “in loco” dagli artisti tedeschi. Le sue fonti di ispirazione sono e simili a quelle dei suoi colleghi di Augusta e dei “danubiani”. Non sembra possa reggere la proposta pur suggestiva avanzata da Dreher, secondo il quale un viaggio in Italia di Peter sarebbe stato reso possibile dall'iniziativa commerciale, rivelatasi poi fallimentare, legata alla vendita della *Cronaca di Norimberga*, un volume in lingua latina stampato nella città francone e pensato per essere venduto sia in Germania sia fuori. Sappiamo che un tale Peter Vischer è coinvolto nella vendita di numerose copie di questo testo, rimaste invendute nei depositi di Como e Milano¹⁴⁹. Per quanto l'identificazione del Peter Vischer legato a questa vicenda con il nostro scultore non sia del tutto impossibile, il nome, peraltro molto comune nella Germania di quegli anni, non può essere da solo sufficiente a costituire la prova per un viaggio di cui non abbiamo prove di stile nelle opere. Oltre alle realizzazioni in bronzo, è preziosa per il nostro discorso anche la sua produzione grafica, non molto nota, ma rivelatrice dei modelli italiani utilizzati da Peter¹⁵⁰. Per molto tempo l'unico disegno noto di Peter Vischer è stato quello, firmato e datato, che raffigura una *Allegoria della Riforma: Lutero come Ercole Germanico* [Fig. 55], dove il teologo di Wittemberg è rappresentato come un novello Ercole che conduce il popolo tedesco al di fuori di un tempio in rovina, verso la figura di Cristo che attende in lontananza. Le architetture, le pose dei personaggi, i loro vestiti o la loro nudità, l'utilizzo della lingua latina per apporre la propria firma sull'architrave dell'edificio, tutto è rivelatore del tentativo di

149Dreher 2002, pp. 134-141.

150Per un'indagine approfondita sui disegni di Vischer si veda Dreher 2002 nella sua interezza.

ammantare la scena di un'aura rinascimentale e antichizzante. Nuovamente, possiamo riconoscere nella figura della giustizia seduta in primo piano sulla sinistra una citazione quasi letterale dai *Tarocchi del Mantegna* [Fig. 32].

I disegni di Vischer, riscoperti all'inizio del XX secolo, sono lavori pensati per l'illustrazione libraria, ma vi sono anche studi di proporzioni, in linea con la produzione dureriana, e disegni autonomi a tema letterario e mitologico. Si tratta di una corpus nutrito, che dà la misura dell'intesse di Peter per il lavoro di Dürer e per la grafica italiana, soprattutto per quella di Mantegna e la sua cerchia.

La produzione grafica legata all'illustrazione libraria si suddivide in tre diverse serie: la prima, intitolata *Histori Herculis*, del 1515, è un poema in lingua latina che dà un'interpretazione allegorica ed etica della vita dell'eroe. È tradotto in tedesco da dall'umanista Pangratz Bernhaupt, meglio noto con il soprannome di Schwenter, che commissiona a Peter Vischer le illustrazioni. L'artista ne completerà soltanto due. La dedica di Schwenter a Peter e alla sua famiglia costituisce la prima testimonianza della fortuna letteraria dei Vischer e lascia immaginare un legame piuttosto stretto tra i due, non dissimile a quello che doveva legare Dürer a Pirkheimer¹⁵¹. Tale legame è confermato dal secondo lavoro a cui i due attendono insieme, l'*Apologia Poetarum*. Si tratta di un'impresa molto più ambiziosa, ossia l'illustrazione di un trattato teologico-mitologico scritto dallo stesso Schwenter. Vengono realizzate da Vischer diciannove tavole a piena pagina e a colori, ma non è escluso che ne fossero previste altre¹⁵². La terza comprende invece le illustrazioni per il *Decameron* di Boccaccio. Quest'ultimo lavoro non ha, nonostante il tema, molti legami con il

151Vedi in proposito Dreher 2002.

152Sull'*Apologia Poetarum*, rinvenuta nel 1984, si veda la riproduzione a cura di Fedja Anzelewsky und Franz-Josef Worstbrock, 1987; vedi anche Dreher 2002, pp. 179-189.

discorso che andiamo qui conducendo: né le figure né le ambientazioni di questa serie hanno infatti particolari legami con il rinascimento italiano o con la moda italianizzante adottata dagli artisti tedeschi in questi anni. Legami che sono invece piuttosto evidenti nei fogli preparati per la *Apologia Poetarum*, nei quali l'abbigliamento dei personaggi e le loro pose rinviano agli stessi modelli italiani a cui guardano i suoi colleghi augustani e “danubiani”: le somiglianze sono evidenti soprattutto per quanto riguarda i fantasiosi ed elaborati elmi indossati ai vari personaggi in alcune scene a tema mitologico [Figg. 56-58], molto simili a quelli che vedremo nelle stampe di Burgkmair e nei rilievi di Leinberger, nonché ai fogli del *Kunstbuchlein* di Vorgtherr [Figg. 112-115 e 160-162] di cui si parlerà in seguito. Si notano anche riferimenti a Dürer, la passione per le figure fortemente scorciate è da imputarsi alla conoscenza di stampe e disegni di Altdorfer e Huber. Meno evidenti sono invece i riferimenti diretti alla grafica mantegnesca e italiana in generale: se ne ritrovano di più negli studi di proporzioni [Fig. 59] e nei disegni autonomi [Figg. 60-61], che rimandano comunque agli stessi modelli riproposti dai suoi colleghi pittori e incisori.

2.5. - Daniel Hopfer e Hans Burgkmair

Hans Burgkmair e Daniel Hopfer sono di fronte a due personalità chiave del linguaggio italianizzante in Germania del Sud, principalmente grazie alla loro attività di incisori. Le stampe infatti, siano esse xilografie, bulini o acqueforti (tecnica quest'ultima nella quale Hopfer è fra i primi a cimentarsi), grazie alla loro riproducibilità e facile trasportabilità permettono una circolazione ampia di soluzioni figurative e modelli.

I due artisti sono entrambi attivi ad Augsburg ed entrambi hanno fatto della

ricezione e diffusione dello stile *Welsch* uno degli elementi fondanti del proprio linguaggio figurativo e del proprio mestiere, ma i loro percorsi professionali e il loro modo di rapportarsi all'arte italiana sono profondamente diversi.

Daniel Hopfer è esclusivamente un incisore. Sebbene sia stata ipotizzata dalla critica una sua attività anche in ambito pittorico, non riusciamo a ricondurre al suo nome alcuna opera dipinta; possediamo invece un grandissimo numero di incisioni, circa centosettanta. Hopfer è uno dei primi artisti in Germania a cimentarsi nella tecnica dell'acquaforte, con la quale sono prodotte la maggior parte delle stampe pervenute sino a noi; questa caratteristica lo distingue dagli altri due grandi incisori tedeschi di primo Cinquecento, cioè Burgkmair e Dürer, che privilegiano in genere le xilografie e le incisioni a bulino e le cui realizzazioni con il nuovo metodo rimangono sporadiche. Le incisioni di Hopfer sono quasi tutte monogrammate con le iniziali del nome dell'artista, il che rende identificabile con precisione una produzione che sarebbe comunque facilmente radunabile all'interno di uno stesso corpus, dal momento che il linguaggio figurativo di Hopfer varia pochissimo nel corso del tempo. Più difficile è invece la datazione dei fogli hopferiani: quelli datati sono pochissimi e, proprio per le scarse variazioni dello stile dell'incisore non sono molti gli appigli per una collocazione temporale *ad annum* dei suoi lavori.

Le stampe di Hopfer presentano una estrema varietà dal punto di vista tematico: si va dalle scene di carattere sacro più tradizionale legate alla devozione cattolica, come Madonne con Bambino e Crocifissi, alle scene di carattere religioso vicine alla sensibilità protestante e alle recenti istanze luterane; molto frequenti sono anche le raffigurazioni di tipo profano: dai

soggetti popolari cari alla tradizione tedesca raffiguranti soldati o contadini, alla ritrattistica di illustri personaggi contemporanei. Troviamo anche qualche interno di chiesa augustana [Fig. 62]¹⁵³, a testimonianza di un interesse da parte di Hopfer per l'architettura, per la prospettiva non scontati per un artista tedesco di primo Cinquecento. Interesse che d'altra parte risulta assai evidente in tutta la sua produzione grafica, nella quale sono più che evidenti i rimandi all'arte italiana di fine Quattro e inizio Cinquecento. Hopfer è stato un artista trascurato da questo punto di vista, da parte di una critica che troppo spesso lo ha considerato come un epigono di Dürer dotato di scarsa originalità. In realtà si tratta di uno degli artisti più ricettivi nei confronti del rinascimento italiano e anche di una delle figure in grado di rielaborare maggiormente le proprie fonti, tanto da renderle a volte a stento riconoscibili. Pochi, ma significativi, sono i casi di copia letterale anche se marcatamente rielaborata dal punto di vista stilistico: si sono già menzionate le copie da Mantegna delle due parti della *Zuffa degli dei Marini* e del *Baccanale col tino* [Figg. 63-64], che rappresentano uno degli innumerevoli casi di fortuna del padovano a nord delle Alpi. Si può ancora aggiungere, sulla scorta di Metzger, l'incisione con la *Ecclesia in trono*, la cui elaborata seduta è ripresa quasi letteralmente, da una anonima incisione lombarda raffigurante una *Madonna con Bambino* [Figg. 65]; lo stesso studioso segnala la ripresa di una incisione di Giovanni Antonio da Brescia raffigurante una *Grottesca con antichi dei*, trasformata da Hopfer soltanto in pochi dettagli che la rendono a tema sacro [Figg. 66-67]. è un tema, quello delle grottesche, con il quale l'incisore augustano si cimenta spesso e molto precocemente per un tedesco: troviamo suoi fogli pieni di

153Se ne vedano le somiglianze con le incisioni di Altdorfer raffiguranti l'ingresso e l'interno della Sinagoga di Ratisbona, di cui si dirà più avanti.

elementi decorativi antropomorfi a grottesca o a candelabra per i quali le incisioni di Giovanni Antonio sono un riferimento ricorrente¹⁵⁴. Non mi pare sia invece mai stata notata la somiglianza tra l'incisione di bottega hopferiana (Metzger ne ascrive la cornice a Daniel Hopfer, l'immagine all'interno al figlio Lambrecht) raffigurante *Tritone con cavallo marino e putto*, letteralmente ripresa, in controparte, da un foglio a stampa di Nicoletto da Modena [Figg. 68-69].

In altri casi i modelli italiani sono più o meno approfonditamente rielaborate da Hopfer, non senza che la fonte sia comunque riconoscibile con chiarezza. È ad esempio il caso della stampa raffigurante *Maria con Gesù Bambino e Sant'Anna* [Fig. 70], la cui ambientazione architettonica è la stessa visibile nell'incisione con *San Benedetto che proclama la regola* di Benedetto Montagna [Fig. 71]¹⁵⁵: Hopfer ha ristretto la stanza dotandola di una volta a botte, rimpicciolendo le aperture quadrate laterali e replicandole sul lato destro. La loro successione, assieme alle nervature del soffitto aiuta a scandire meglio la profondità spaziale della scena. L'elemento centrale è costituito dal monumentale portale che presenta analoghi elementi strutturali e decorativi rispetto a quello messo a punto dal vicentino; identica, anche se rovesciata, è poi la corte su cui il portale affaccia, con un loggiato scandito da una successione di arcate a tutto sesto.

Che l'incisione di Montagna fosse nota in quegli anni in Germania è testimoniato anche dalla stampa di Leonhard Beck, che riproduce la stessa ambientazione nella sua *Capitani italiani* [Fig. 72]¹⁵⁶. Anche l'incisione hopferiana conosce una sua fortuna in Germania, dal momento che viene

154Per questi confronti si veda Metzger alle pag. 437 e 440.

155 Metzger 2009, p. 371.

156Eser osserva come la stessa struttura dell'incisione dureriana sia riconoscibile nella *Sacra Famiglia* di Hans Daucher oggi al Kunsthistorischesmuseum viennese (vedi in proposito Metzger 2009, p. 371, n. 3).

ripresa nello scomparto centrale di un polittico, raffigurante una *Sacra parentela*, oggi conservato al Museo Diocesano di Freising [Fig. 73]. La struttura architettonica è la medesima e analogo è lo sfondo che si intravede dietro la calca dei personaggi; simile è anche la fattura del portale, ma il pittore introduce alcune sostanziali modifiche: innanzitutto le finestre quadrangolari sono diventate oculi rotondi, la volta a botte è cassettonata e decorata a rosette; sopra le architravi che fanno da imposta all'arco del portale sono collocati due putti, i due tondi ai lati dell'arco sono diventati due medaglioni con teste all'antica e la decorazione a volute al di sopra del portale ha lasciato il posto a due cornucopie poggianti su sfere e su una sorta di vaso o coppa. Il dipinto, che è stato accostato da Stange alla cosiddetta Scuola Danubiana, è indubbiamente caratterizzato per un aspetto più lombardeggiante nella sua ambientazione rispetto all'incisione di Hopper. I putti recano in mano due tavole, una indicante il monogramma del pittore (HK), l'altra la data di esecuzione, il 1516. Se il paragone appena proposto regge, questa data può valere come termine *ante quem* sia per l'incisione di Hopper sia per quella di Montagna, entrambe prive di data.

Siamo purtroppo privi dell'originale disegno o stampa di mano di Hopper da cui deriva la copia di Simon Zwitzels raffigurante la *Giustizia* [Fig. 74]¹⁵⁷. La figura femminile è collocata all'interno di una imponente struttura inquadrata in un'architrave sorretta da colonne corinzie decorate con un volto antropomorfo; un arco a tutto sesto è inscritto tra le colonne e sorregge una volta a botte cassettonata al cui fondo si trova un'abside che sembra una copia abbastanza fedele di quello collocato nella navata sinistra del tempio inventato da Bramante per l'Incisione Prevedari [Fig. 106]. è una ulteriore riprova di quanto il foglio bramantesco circolasse tra gli artisti

157 Metzger 2009, p. 509.

tedeschi di questo periodo; non solo, come vedremo, fra i pittori danubiani, ma anche nel contesto di Augsburg¹⁵⁸.

Fin qui, le citazioni di Hopfer da opere italiane accessibili perché realizzate a stampa, e che quindi potevano essere facilmente conosciute, in originale o tramite mediazione di qualche altro artista. Vi sono però alcuni significativi casi, nella sua produzione, che non possono essere ricondotti alla circolazione di modelli a stampa e che sembrerebbero presupporre una visione diretta da parte dell'artista, che si collocherebbe così tra quelle poche figure che, nella Germania di primo Cinquecento, sono state in grado di intraprendere un viaggio a Sud delle Alpi. L'esempio più famoso e citato è probabilmente quello dell'incisione raffigurante *Cristo davanti a Pilato*, la cui composizione non lascia spazio a molti dubbi e si qualifica come una citazione di una delle *Storie di San Giacomo* affrescate da Mantegna sui muri della Cappella Ovetari [Figg. 75-76]¹⁵⁹. Gli affreschi padovani dovevano costituire nel Cinquecento uno dei pochi contesti in cui poter ammirare Mantegna pittore, ed è legittimo pensare che Hopfer abbia potuto sostare davanti a questi dipinti nel corso di un ipotetico soggiorno in Veneto. Ed è proprio all'arte veneta, o meglio veneziana, che rimandano alcuni altri fogli realizzati dal prolifico incisore augustano: interessante e non molto noto è quello raffigurante il soffitto cassettonato di Santa Maria dei Miracoli a Venezia, progettato da Pietro Lombardo alla fine del Quattrocento¹⁶⁰. La

158L'influenza della Prevedari è stata notata giustamente da Metzger anche per quanto concerne la prospettiva nell'interno della chiesa di Santa Maria Maddalena [Fig. 62] (Metzger 2009, p. 362).

159Per questo confronto vedi Metzger 2009, p. 336, con bibliografia precedente.

160Si veda in proposito la scheda in Metzger 2009, p. 352. La critica ha proposto i confronti più disparati per questa incisione hopferiana, che spaziano dalla produzione figurativa augustana a quella della vicina Franconia, tuttavia il confronto con la Scuola Grande di San Marco rimane quello più stringente. Metzger ipotizza anche un utile confronto con l'altare della Passione realizzato nel 1492 da Tommaso Rodari, conservato all'interno della cattedrale di Como.

vicinanza tra Hopper e i progetti di Pietro Lombardo è anche attestata da stampe come *L'arco di Trionfo con la Trinità, Profeti e Santi* [Fig. 77], la cui struttura ricalca quella della Scuola Grande di San Marco¹⁶¹, o come quella raffigurante *Cristo e l'Adultera* [Fig. 78], il cui fondale architettonico è stato utilmente accostato alla zona del coro di Santa Maria dei Miracoli¹⁶², ma il cui confronto torna bene anche con architetture proprie del Quattrocento lombardo. Abbiamo già visto come l'utilizzo di soluzioni simili, con un grande arco a tutto sesto che incornicia la scena e sorregge una architettura che continua in fuga prospettica verso il fondo fosse proprio anche di altri artisti augustani, come Jörg Breu [Fig. 31]¹⁶³.

L'interesse per l'architettura è centrale in tutta la produzione hopferiana, e se in molti casi siamo in grado di ricondurre le sue invenzioni a determinati modelli italiani o italianizzanti, in altri l'individuazione di una precisa fonte non è possibile: in molte stampe prevale l'estro dell'artista, la sua capacità di inventare architetture di fantasia unendo quanto egli aveva avuto modo di apprendere dell'arte italiana alle suggestioni provenienti dal lavoro dei suoi colleghi tedeschi. Ne sono un esempio l'incisione raffigurante la *Predica di Gesù Cristo* [Fig. 79], la grandiosa struttura del *Coro con Cristo Maria e Santi* [Fig. 80] e anche l'imponente architettura del *Tabernacolo con la Sacra Parentela, la Crocifissione e la Resurrezione di Cristo* [Fig. 81]¹⁶⁴. Siamo di fronte, in quest'ultimo caso a una delle poche opere datate di Hopper: sulla ghiera dell'arco in fondo all'ambientazione in basso, in cui è inserita la Sacra parentela, notiamo un cartiglio su cui è leggibile la scritta: OCH. OPUS. FECIT PHILIPUS ADLER. PATRICIUS. MDXVIII. La struttura

161Vedi Metzger 2009, p. 352.

162Metzger 2009 p. 333.

163 Come segnato in Metzger 2009, p. 334, un'architettura non dissimile è realizzata anche da Burgkmair in una delle tavole laterali del suo *Kreuzaltar* oggi a Monaco, eseguito nel 1519.

164Metzger 2009, p. 354-358

sovraccarica e affollata di personaggi e ornamenti, le lesene e le paraste, le colonne, i capitelli, gli archi e tutto sesto e le trabeazioni, tutto rende questa stampa uno dei migliori esempi di quello stile *welsch* di cui andiamo discutendo in queste pagine. In particolare possiamo notare come la grande volta sotto la quale si staglia il Cristo crocifisso sia debitrice del soffitto realizzato solo pochi anni prima per la Cappella Fugger, e del resto non era l'unico caso, come abbiamo visto. Più difficile è rintracciare precisi modelli italiani; si può comunque notare come una struttura di questo tipo, così slanciata e disposta su tre livelli, non fosse usuale nella Germania di quegli anni; questa ricorda, per certi versi, alcune cose lombarde come gli altari lignei realizzati dai Del Maino, e i progetti che Giovanni Angelo ne ha fatto su carta. I legami tra Hopfer e l'arte lombarda di primo Cinquecento si sostanziano d'altra parte anche in un ulteriore foglio a stampa raffigurante un *Trofeo con aquila, fiancheggiato da due figure alate all'antica* [Fig. 82]. La somiglianza tra questa incisione e il disegno attribuito al Maestro del 1515 [Fig. 83] è tale che non credo possano sussistere molti dubbi sulla fonte da cui Hopfer deve aver tratto ispirazione¹⁶⁵. Il taccuino di disegni ascritto all'anonima figura del Maestro del 1515, oggi conservato a Berlino, è denominato anche, convenzionalmente *Bambaja-Skizzenbuch*, a indicare una vicinanza di stile tra il suo sconosciuto autore e i modi dello scultore lombardo. Possiamo inserire questo libro di modelli all'interno di un gruppo di oggetti simili, prodotti da artisti italiani nella prima metà del 1500: il cosiddetto *Codice di Mantegna* sempre a Berlino, il *Codice Zichy* oggi a Budapest, il *Libro di Disegni* conservato al British Museum già attribuito a Mantegna [Figg. 118-119] ma in realtà di mano dell'emiliano Marco Zoppo,

165IMetzger (2009, p. 473) ipotizza che il disegno dell'anonimo artista italiano possa essere arrivato a Hopfer tramite una perduta stampa di Nicoletto da Modena. Per il lavoro del Maestro del 1515 vedi Dreyer, Winner 1964.

e naturalmente il *Codex Escurialiensis*¹⁶⁶. Si tratta di cospicui repertori di modelli, raffiguranti disegni di architettura, elementi decorativi, studi di figure e di abbigliamenti, insomma tutto quanto potesse essere necessario a un artista per dotarsi di un apparato di strumenti per ammantare le proprie opere di un'aura rinascimentale e all'antica.

Tali repertori devono aver avuto una loro importanza non trascurabile, per via diretta o più probabilmente mediata, anche per la definizione dell'italianismo in Germania. Soluzioni molto simili a quelle proposte in alcune di queste raccolte sono state adottate, con le opportune varianti, anche da alcuni artisti tedeschi, contribuendo non poco alla definizione dello stile italianizzante.

La seconda figura di cui questo paragrafo intende occuparsi è quella di Hans Burgkmair, il quale è, come Hopfer, un grande e prolifico incisore ma, a differenza del collega non fa della realizzazione delle stampe la sua unica attività, essendo attivo anche come pittore¹⁶⁷.

La critica si è espressa favorevolmente in passato circa un possibile viaggio italiano di Burgkmair, collocato ipoteticamente nell'anno 1507¹⁶⁸. Certamente questo artista è molto precoce nella ricezione dei modi rinascimentali italiani. La sua vicinanza a umanisti come Peutinger e la sua capacità di lavorare per committenti illustri, appartenenti al patriziato e alla nobiltà augustana o alla corte imperiale, lo rende estremamente sensibile ai mutamenti di gusto delle élite culturali e politiche. Sebbene egli attinga a piene mani al serbatoio di modelli proprio del linguaggio *welsch*, di cui egli stesso è uno dei primi e più importanti protagonisti e, tramite il vasto

166Per il Codice Mantegna vedi Leoncini 1993; per il *Codice Zichy* il riferimento è Mussini 2003. Sul *Codex Escurialensis* vedi invece Egger 1905-1906. Per il *Libro di Disegni* vedi *infra*.

167Su Burgkmair risultano ancora fondamentali i testi di Falk (1968 e 1973).

168Vedi Falk 1973, pp. 34 che ipotizza un itinerario molto vasto che va tocca Venezia e la Lombardia ma anche, sorprendentemente, Firenze e Lucca.

corpus di incisioni, anche diffusori, la sua comprensione e ricezione del Rinascimento italiano rimane approssimativa e superficiale. Ciò che interessa d'altra parte lui come la maggior parte dei suoi colleghi è, come si è già detto la riproposizione di aspetti decorativi dell'arte italiana, senza che ne vengano appresi a fondo i principi e le regole che la governano: il che è molto evidente ad esempio dall'uso disinvolto e approssimativo dell'espedito prospettico per rendere l'idea della profondità spaziale.

La sua produzione pittorica dà prova, già nel 1509, del tentativo di aggiornarsi sulle nuove istanze italianizzanti con la *Madonna con Bambino* oggi nel museo cittadino di Augsburg: lo vediamo nella lunetta che sovrasta il trono su cui è seduta Maria, ma anche negli accordi dei colori e nella elaborazione pittorica del paesaggio retrostante, elementi questi che sono più volte stati accostati alla coeva pittura veneta. Il dipinto più interessante dal nostro punto di vista rimane comunque quello raffigurante *Ester e Assuero* [Fig. 84], facente parte della serie commissionata dal duca di Baviera per ornare uno degli ambienti della *Residenz* di Monaco. Il quadro di Burgkmair è fondamentale per questo ciclo in quanto fornisce, al pari della *Battaglia di Alessandro* di Altdorfer, il modello a cui si uniformano tutti gli altri artisti chiamati a lavorare dal duca, incluso Jörg Breu, della cui *Storia di Lucrezia* si è detto più sopra [Fig. 34]¹⁶⁹. Gli elementi italianizzanti si sostanziano, nella storia di Ester, soprattutto nella imponente architettura sotto cui la scena si svolge: saltano subito all'occhio le basi zoomorfe dei pilastri, i rilievi che li ornano, per cui si è autorevolmente parlato di influenza delle placchette di Andrea Riccio¹⁷⁰, i fantasiosi capitelli, ma anche gli archi che circondano le due nicchie sulla sinistra e i due tondi da cui si

169 Il rimando per le due opere è a Goldberg 2002 pp. 10-42.

170 Leithe-jasper Manfred, La placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio, in Rinascimento e passione, pp. 141-157.

sporgono due figure marmoree a mezzobusto; espediente quest'ultimo che sembra frutto della fantasia e perizia di uno scultore lombardo come De Fondulis.

L'interesse per le architetture italianizzanti e all'antica è centrale anche nella produzione grafica di Burgkmair, che è vastissima: si contano più di ottocento incisioni, per lo più xilografie e incisioni a bulino; l'uso dell'acquaforte non è infatti ancora così diffuso a inizio Cinquecento e necessità della perizia tecnica e della disponibilità a sperimentare che solo Dürer e Hopfer riescono a mettere in campo in questi anni. Molto famosa è l'incisione raffigurante *San Giorgio a cavallo* [Fig 86], datata 1508, in cui il cavaliere è collocato entro quinte architettoniche convenzionalmente rinascimentali; un apparato simile lo si ritrova nella *Morte che separa una coppia di amanti* del 1510.

Interessanti dal nostro punto di vista sono le sette incisioni raffiguranti i *Pianeti* [Figg. 87-91], che costituiscono una piena adesione di Burgkmair allo stile *Welsch* in voga negli anni Dieci del Cinquecento. Le personificazioni dei pianeti sono collocate sempre all'interno di una medesima cornice architettonica anticheggiante, alla cui base i putti danzanti sono una citazione della incisione di Marcantonio Raimondi ripresa da Daniel Hopfer [Fig. 92]. Decisamente italianizzanti e antichizzanti sono anche le figure umane raffiguranti le allegorie dei pianeti, con particolare riferimento agli sgargianti ed elaborati abbigliamenti: le armature e soprattutto gli elmi e i copricapi delle figure maschili denunciano una confidenza con soluzioni elaborate da artisti italiani come Marco Zoppo o come gli anonimi autori del Codice Zichy o del Saluzziano. È molto facile che iconografie simili siano state elaborate in ambito augustano, più difficile è individuare un artista a cui spetti la paternità dell'invenzione. Se ne colgono comunque

degli echi coevi anche nella produzione di altre città e di altri autori, come ad esempio Leinberger, e la loro sopravvivenza e diffusione nel corso del tempo è attestata anche da una importante e poco nota opera di qualche decennio più tarda, si tratta del *Kunstbuechlein*, il libro di modelli messo a punto da Heinrich Vogtherr negli anni Quaranta del Cinquecento [Fig. 160-165], le cui premesse maturano con tutta probabilità nel clima artistico della città di Augsburg nel secondo decennio del secolo.

3 Sul Danubio: il ruolo degli artisti “danubiani” nella definizione e diffusione dello stile italianizzante

3.1. - Albrecht Altdorfer

Le vicende critiche legate alla ricostruzione della figura di Albrecht Altdorfer quale capofila della scuola danubiana hanno spesso risentito di condizionamenti ideologici. È un atteggiamento che, come si è visto, è nato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del XX secolo e che si è protratto a lungo fino a dopo la Seconda Guerra Mondiale.

A lungo considerati scarsamente permeabili all'influenza del Rinascimento italiano, Altdorfer e seguaci sono in realtà piuttosto sensibili alla produzione figurativa subalpina e alle tendenze italianizzanti proprie della Germania del Sud. Anche nel loro caso le citazioni riscontrabili con maggiore frequenza sono quelle da Mantegna e dalla sua cerchia¹⁷¹. Altdorfer cita Mantegna sin dagli inizi della sua carriera: motivi dalle sue incisioni si riscontrano, più o meno rielaborati, già in date molto precoci, a partire dal disegno allegorico *Pax e Minerva* [Fig. 93], datato 1506, evidentemente derivato dal bulino con le *Muse Danzanti* del padovano [Fig. 94]¹⁷². Dalla *Deposizione verticale* [Fig. 95] è desunto invece il gruppo delle donne piangenti riscontrabile in una *Crocifissione* oggi a Budapest (1512-1518) [Fig. 96] e in moltissime stampe a partire dagli anni attorno al 1512¹⁷³. A quell'anno risale il disegno di Oxford raffigurante *Cristo al Limbo*, ripreso dallo stesso soggetto di Mantegna, mentre di pochi anni più tarda deve essere la *Crocifissione* oggi alla

171 Sulle citazioni mantegnesche nei lavori di Altdorfer si vedano Bushart 2004, Wagner 2012, Roller, Bohde 2014.

172 Winzinger, 1952, p. 65.

173 Winzinger, 1975, p. 71.

Gemäldegalerie di Kassel, la cui figura di Giovanni è quasi letteralmente ripresa dalla cosiddetta *Sepoltura con quattro uccelli* [Fig. 97]¹⁷⁴.

Altri lavori di Altdorfer provano la conoscenza dei *Trionfi* [Fig. 98] o della celeberrima *Zuffa degli dei Marini*, ma anche di opere meno scontate, perché non incise ma dipinte, del corpus di Mantegna: la composizione della *Sacra Famiglia con un angelo* di Vienna [Fig. 99], datata 1515, richiama da vicino i gruppi a soggetto analogo realizzati dall'italiano in tarda età, come quello oggi a Fort Worth [Fig. 100], di cui condivide la stessa struttura¹⁷⁵. Monogrammato e datato 1509 è anche il disegno raffigurante l'*Orazione nell'orto del Getsemani* [Fig. 101], che richiama, per gli apostoli dormienti ai piedi di Cristo, l'invenzione messa a punto da Mantegna per opere degli anni Cinquanta del Quattrocento, come la predella per il polittico di San Zeno o la tavola oggi alla National Gallery di Londra [Fig. 102]¹⁷⁶.

Altri artisti italiani che influenzarono Albrecht Altdorfer, oltre a Mantegna, sono gli incisori Giovanni Antonio da Brescia, che dovette essere un tramite importante per i suoi colleghi d'oltralpe, e Peregrino da Cesena. Ad esempio le *Parti di antiche colonne* desunte da Giovanni Antonio e l'acquaforte con una *Figura allegorica* del 1506, tratta in maniera quasi letterale da un niello di Peregrino da Cesena, di non molti anni precedente¹⁷⁷.

174Winzinger, 1975, pp. 86-87. Vedi anche Agosti 2005, p. 121.

175Winzinger, 1975, pp. 86-87.

176Winzinger, 1963, p. 87-88. Per l'attività di Mantegna a ridosso della realizzazione del trittico di San Zeno si veda De Marchi, 2008, per le due tavole citate le schede 48 e 51-53 alle pp. 156-157 e 162-166. Nel catalogo curato da Ursula Mielke per i quattrocentocinquanta anni dalla morte di Albrecht Altdorfer, l'autrice evidenzia i punti di contatto tra un'altra tavola della predella del polittico veronese, quella che rappresenta il *Cristo risorto*, con una incisione altdorferiana del 1512, con lo stesso soggetto. Il confronto appare tuttavia un poco troppo generico, al pari di altri proposti nella stessa direzione all'interno di questo pur utile catalogo. Mielke, 1988, scheda 71, p. 148.

177Sulle colonne da Giovanni Antonio da Brescia si veda Winzinger 1963, p. 122, che evidenzia come capitelli simili a quelli raffigurati da Altdorfer siano stati utilizzati da Hans Hieber ad Augusta, nella *Neupfarrkirche* e nella *Katharinenkirche*. Sulla copia da Peregrino da Cesena si

Un esempio vistoso e celebre di citazione di motivi anticheggianti è costituito dalle fontane, che fanno la loro comparsa sia nella produzione pittorica che in quella grafica di Albrecht Altdorfer: molto nota è l'imponente fontana che campeggia nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Berlino, datato 1510, mentre è da considerarsi eseguita verso il 1515 o poco prima la xilografia raffigurante la *Sacra Famiglia presso una fontana* [Fig. 104]. Fontane simili si ritrovano anche nella *Tischgesellschaft* di Erhard Altdorfer, fratello di Albrecht, e nella *Susanna al Bagno* del 1526. I possibili modelli per queste raffigurazioni sono stati radunati da Winzinger, in un breve articolo risalente agli inizi degli anni Sessanta: si tratta di un foglio dell'album di disegni di Jacopo Bellini oggi al Louvre e di due incisioni, una di un anonimo maestro nord-italiano, conservata al British Museum, l'altra certamente di area mantegnesca [Fig. 105].

Oltre ai motivi desunti dalla grafica di ambito mantegnesco vi è un'opera italiana a stampa che abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti come occasionale fonte di ispirazione per gli artisti attivi ad Augsburg e che costituisce un motivo ricorrente per Altdorfer e altri pittori danubiani: si tratta dell'Incisione Prevedari, realizzata come è noto a Milano su disegno di Donato Bramante. [Fig. 106]. La stampa, realizzata a partire da una matrice in ottone e oggi nota in soli due esemplari conservati a Londra e Milano, riveste un'importanza enorme per le vicende figurative lombarde e padane in generale; essa ebbe una diffusione amplissima sia in Italia che in Europa¹⁷⁸. Altdorfer la cita letteralmente almeno in un'occasione, cioè nel *Martirio di San Sebastiano* [Figg. 107-108], una delle portelle esterne del grande *Sebastianaltar* presso l'abbazia di San Floriano¹⁷⁹. Di questo altare

veda Bushart, 2004, p. 94.

¹⁷⁸Sull'incisione Prevedari si veda Aldovini 2009.

¹⁷⁹Benesch, 1947.

sono conservate soltanto le sedici tavole dipinte dal maestro, mentre nulla ci è pervenuto della struttura lignea che teneva assieme il polittico. L'opera fu conclusa entro il 1518, data leggibile in una delle tavole della predella, quella con la *Resurrezione di Cristo*, ma la sua gestazione dovette essere molto più lunga: Winzinger indica il 1509 come data di inizio dei lavori e mette in relazione questa commissione con il viaggio lungo il Danubio intrapreso da Altdorfer nel 1511¹⁸⁰.

Al di là delle citazioni letterali, la Prevedari è importante nel nostro discorso anche per una seconda ragione: questa incisione, con la sua rappresentazione di un colossale tempio in rovina animato da esili figure umane che si perdono nella vastità dell'ambiente, costituisce non solo un formidabile serbatoio di motivi antichizzanti da riproporre e rielaborare nei propri lavori, ma è anche in grado di fornire un ausilio al pittore che voglia carpire i segreti della prospettiva. L'artificio prospettico, la costruzione di uno spazio illusionisticamente tridimensionale su una superficie piana, così caratteristico e fondante per l'esperienza rinascimentale italiana, rimane nella sostanza qualcosa di misterioso per gli artisti tedeschi di primo Cinquecento, e lo dimostra la nota vicenda dureriana già menzionata, in cui entra in gioco la reticenza di de Barbari, e quindi la successiva intraprendenza del norimberghese nel tentare di carpire proprio la “segreta” prospettiva. Dürer diventerà in seguito maestro nell'utilizzarla e i suoi lavori e scritti in merito faranno scuola in Germania.

Abbiamo già visto come anche Hopfer realizzasse, con i suoi interni di chiese e con la stampa della *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* [Fig. 70] ambientazioni spaziali in prospettiva. E proprio agli interni di chiese hopferiani possono essere avvicinate, per la loro estrema somiglianza, due

¹⁸⁰Winzinger, 1975, pp. 15-25.

bellissime incisioni di Altdorfer, raffiguranti rispettivamente l'*Ingresso* e l'*Interno della Sinagoga di Ratisbona* [Fig. 109]. Le due stampe si portano dietro la data 1519 e il legame con la distruzione, per ordine della municipalità di Ratisbona, del tempio ebraico cittadino per far posto a una chiesa dedicata alla Vergine. Poco prima che l'edificio venisse raso al suolo Altdorfer ne immortalava l'aspetto riportandolo fedelmente in questi due fogli. Non è difficile pensare che per realizzarli Altdorfer abbia meditato sulla Prevedari per rappresentare l'ambiente del tempio in tutta la sua ampiezza, profondità ed eleganza.

D'altra parte i lavori di Altdorfer sono ricchi di ambientazioni spaziali complesse: si veda ad esempio la *Natività della Vergine* oggi all'Alte Pinakothek di Monaco, datata 1518 [Fig. 103]. Qui la scena sacra è collocata all'interno di una chiesa goticheggiante a tre navate e i personaggi sono radunati in quella che sembra essere la navata laterale sinistra. La vastità di quest'ultimo è suggerita dal grande cerchio sospeso a mezz'aria formato dalla corte di angeli adoranti. Il gruppo forma un ampio insieme circolare che percorre tutta l'aula della chiesa, lambendone gli alti pilastri che sorreggono volte a crociera e sfiorandone gli archi a tutto sesto. Questi elementi, insieme alle lunghe finestre bifore e monofore e agli absidi decorati da grandi motivi a conchiglia, in maniera non dissimile a quanto avviene nella Prevedari, suggeriscono la scansione spaziale della chiesa. Non si può non notare, immediatamente, quanto l'insieme manchi di coerenza spaziale e prospettica e come il nostro occhio fatichi a immaginarsi il reale impianto di un simile edificio. È un esempio di quanto l'interesse per la definizione della realtà attraverso la costruzione di un illusivo spazio tridimensionale, così essenziale per il Rinascimento italiano, interessi soltanto parzialmente i pittori del Cinquecento tedesco. Altdorfer

in particolare spicca per il proprio eclettismo e la capacità di trarre spunto da fonti molto diverse tra loro, tanto da creare un linguaggio fortemente personale, che combina elementi desunti dal Rinascimento italiano con altri propri della esperienza figurativa cinquecentesca della Germania del Sud, contribuendo alla definizione dello stile *welsch* e dotandolo allo stesso tempo di una particolare declinazione, autonoma e originale, che rende il suo italianismo qualcosa che coincide soltanto in parte con quanto realizzato nei centri artistici menzionati finora. È indubbio che il cosiddetto stile danubiano sia un linguaggio figurativo particolare e pressoché unico nella Germania di quegli anni, le cui radici e i cui legami con altre esperienze artistiche rimangono ancora tutti da indagare; è anche certo che Altdorfer costituisca, assieme almeno ai due colleghi Hans Leinberger e Wolf Huber, il capofila di questa corrente stilistica. Per loro, e per i loro seguaci e allievi, i riferimenti al Rinascimento italiano non appaiono meno importanti dell'interesse per la rappresentazione del paesaggio naturale, spesso soggetto preponderante, e talvolta unico, di dipinti, disegni o stampe a loro attribuibili.

Il già menzionato *Sebastianaltar* rimane uno degli esempi più notevoli dell'italianismo di Altdorfer, e il ruolo della Prevedari va sicuramente oltre la citazione letterale riscontrabile in due delle sue tavole. I dipinti che costituiscono l'altare austriaco sono infatti caratterizzati da un susseguirsi di volte a botte decorate a cassettoni, pilastri, colonne e corridoi in fuga prospettica che tradiscono un'approfondita riflessione sull'incisione bramantesca e su altri fogli italiani in grado di fornire indicazioni utili alla definizione di uno spazio tridimensionale. Allo stesso scopo potevano servire, ad esempio, le incisioni di Nicoletto da Modena o la stampa mantegnesca nota come la *Flagellazione con Pavimento* [Fig. 110] che abbiamo

già visto essere stata ripresa nel disegno attribuito a Jörg Breu [Fig. 45]. La stampa è nota certamente anche ad Altdorfer, che ne propone una rielaborazione nella tavola del *Sebastianaltar* raffigurante il medesimo soggetto [Fig. 111]. In anni non troppo distanti, utilizzeranno la stessa incisione anche i colleghi Hans Leinberger e Wolf Huber.

3.2 - Lo stile *welsch* e la scultura lignea: Hans Leinberger a Landshut

Le scarse notizie documentarie che abbiamo su Leinberger confermano la sua presenza a Landshut nel ventennio compreso tra il 1510 e il 1530, mentre nulla è noto sulla sua provenienza, né sulla genesi del suo linguaggio figurativo¹⁸¹. Pochissimi sono gli appigli documentari che possediamo su di lui e il corpus di opere che oggi gli viene attribuito dalla critica è ricostruito sostanzialmente per via di stile¹⁸². Stile che nel corso del Cinquecento si diffonde in un'area geografica vastissima, che dalla Germania meridionale si estende verso il Nord della Germania e verso meridione fino alla Slovenia e al Tirolo, rendendo talvolta non agevole distinguere con sicurezza le opere autografe da quelle da imputare ad aiuti di bottega, seguaci ed epigoni¹⁸³.

Landshut è, negli anni in cui Leinberger vi lavora, un vivace centro culturale e artistico dell'*Altbayern*, con una produzione artistica degna di nota già nei secoli precedenti: basti citare l'imponente duomo quattrocentesco con il campanile in laterizio e il castello duecentesco di Trausnitz che domina la

181Sull'origine del linguaggio di Leinberger sono importanti le considerazioni di Weniger 2007, p. 61.

182Per una bibliografia essenziale su Leinberger si rimanda a Lill 1942; Legner 1967, pp. 152-158; Decker 1985; Baxandall 1989, pp. 255-273; Arnold 1991; Krohm 2001; Weniger 2007; Weniger 2014.

183Sulla diffusione del linguaggio di Leinberger si veda il catalogo della mostra tenutasi a Landshut nel 2007 (*Um Leinberger* 2007).

città bassa. Le lotte dinastiche interne al casato dei Wittelsbach, che conducono alla divisione in due del Ducato fanno della cittadina una capitale, che il nuovo duca Ludovico X deve rendere adatta al nuovo ruolo. Prendono così avvio una serie di lavori di ammodernamento del tessuto urbano e viene istituita una sede per la corte: in un primo momento è il *Burg Trausnitz*, il castello medievale che domina la città, ad essere arredato secondo il nuovo stile all'italiana [Fig. 137]. Purtroppo l'eco di questi lavori rimane oggi soltanto su carta, dal momento che un incendio del 1961 distrusse buona parte degli arredi interni. In seguito, il maniero duecentesco dovette sembrare inadeguato al duca, che decise, nel 1536, di far costruire una nuova *Residenz* nel centro cittadino, edificio simbolo della ricezione del Rinascimento italiano in Germania¹⁸⁴.

L'analisi stilistica delle opere di Leinberger denota una vicinanza con Altdorfer e con gli artisti del cosiddetto *Donaustil*, di cui Leinberger risulta il principale esponente in scultura. A sostanziare un legame tra i due artisti intervengono anche i documenti, che vedono un “Meister Hansen Bildschnitzer zu Landshut” ricevere dei pagamenti scalati tra il 1519 e il 1521, per due sculture da collocarsi nel santuario mariano costruito a Ratisbona in luogo della locale Sinagoga, vicenda nella quale abbiamo visto essere coinvolto lo stesso Altdorfer¹⁸⁵. Alcune opere di Leinberger sono da annoverarsi tra le maggiori realizzazioni scultoree tedesche di primo Cinquecento, principalmente in legno, ma anche in altri materiali come il bronzo o la pietra: lavori come la *Schöne Maria* oggi a Berlino, la *Santa Maddalena* o il *San Giacomo (o Iodoco)* del Bayerisches Nationalmuseum di

184Sul contesto della città di Landshut nel primo Cinquecento si veda Kobler 2007. Sulla *Residenz* cittadina vedi *infra*.

185Per questa vicenda il rimando è a Winzinger 1963, pp. 27-32. Sui rapporti tra Altdorfer e Leinberger si veda ora Weniger 2014.

Monaco rivelano un artista di primo piano, degno di dialogare alla pari con le grandi personalità della stagione precedente, come Tillman Riemenschneider e Veit Stoss. Per questo non è possibile dare per scontato che le somiglianze stilistiche tra Leinberger e Altdorfer si qualificano necessariamente come una sudditanza del primo verso il secondo, ma piuttosto sono da leggersi come il frutto di un reciproco scambio all'interno di un percorso stilistico che corre parallelo nelle vicende professionali dei due artisti¹⁸⁶.

Leinberger e la sua bottega hanno realizzato un rilevante numero di sculture lignee a tutto tondo e un numero altrettanto consistente di rilievi, sia su legno sia su pietra. Tali rilievi potevano essere utilizzati come decorazione per le portelle poste a protezione dello scrigno di un altare a battenti; oppure, specialmente se di dimensioni ridotte, essere utilizzati per la devozione privata e domestica; oppure ancora, specialmente per i rilievi in pietra, servire da epitaffi e lastre tombali commissionati dalle famiglie più in vista di Landshut e dintorni. Proprio la produzione di rilievi scultorei è quella che interessa maggiormente il nostro discorso, dal momento che in essa si riscontrano la totalità delle citazioni italianizzanti di Leinberger, assenti invece nelle sue sculture a tutto tondo.

Il caso più interessante e precoce riguarda i quattro rilievi del polittico di San Castolo, imponente macchina d'altare ancora oggi visibile all'interno della parrocchiale di Moosburg, piccolo borgo non lontano da Landshut. Alle spalle del grande scrigno centrale, murate nella parete absidiale, si trovano oggi le quattro tavole lignee un tempo poste a copertura dello scomparto centrale, raffiguranti il *Martirio di San Castolo*, rispettivamente

¹⁸⁶È Lill il primo a osservare che “Altdorfer geht Leinbergers Entwicklung auffällig Parallel” (Lill 1942, p. 246).

l'Arresto; San Castolo davanti a Diocleziano; il Martirio e il Seppellimento [Figg. 112-115]¹⁸⁷. I rilievi sono iniziati attorno al 1511 e conclusi nel 1514. L'esecuzione è raffinatissima e la critica ha più volte sottolineato come la superficie dei rilievi sia con tutta probabilità stata lasciata volutamente con il legno a vista, senza ricoprirla con alcun tipo di colorazione o vernice: l'unica decorazione è caratterizzata dagli svariati tipi di punzonature, ben visibili a uno sguardo ravvicinato. Evidente è il tentativo di collocare le scene all'interno di uno spazio concepito in prospettiva, con la libertà compositiva che caratterizza gli artisti tedeschi di questo periodo e di cui si è già parlato in relazione ad Altdorfer: gli edifici all'interno dei quali, o davanti ai quali, si collocano il santo ed i suoi aguzzini sono irrimediabilmente troppo piccoli e stretti per contenere agevolmente le figure umane. Ciò nonostante il nimbo di Castolo si comporta come un disco soggetto alle leggi della prospettiva e, cosa ancora più importante e realmente nuova nell'arte tedesca di questi anni, vi è una sostanziale differenza di spessore nel rilievo con cui sono realizzati i personaggi: mentre quelli in primo piano sono eseguiti quasi a tutto tondo, quelli che occupano il secondo piano presentano un aggetto decisamente minore, stagliandosi decisamente meno rispetto al fondale. È evidentemente un espediente che ricorda da vicino lo stacciato donatelliano; naturalmente è difficile presupporre agevolmente una conoscenza diretta da parte di Leinberger dei lavori realizzati da Donatello, conoscenza che avrebbe avuto un diverso riverbero su tutta la sua produzione scultorea¹⁸⁸. Lo stacciato donatelliano è molto spesso giocato su differenze millimetriche, e per

187Per le vicende relative all'altare sono ancora fondamentali le pagine di Lill 1942, pp. 35-43.

Più recentemente si veda la scheda di Matthias Weniger in Roller, Bohde 2014, pp. 58-59.

188Il legame tra i rilievi di Leinberger e lo stile dello scultore fiorentino è stato notato da Krohm 2003, p. 169.

quanto Leinberger abbia mostrato anche in altre occasioni la sua bravura nel lavorare superfici lignee anche molto sottili, è probabile che per la messa a punto dei rilievi di Moosburg sia stata sufficiente la conoscenza, maturata in Germania, di qualche placchetta sullo stile di quelle di Moderno [Fig. 126], che avevano ampia circolazione anche oltralpe, come attesta la produzione dello scultore augustano Hans Schwarz¹⁸⁹. Il risultato ottenuto da Leinberger è comunque sorprendente e raggiunge il vertice nella scena raffigurante *San Castolo davanti a Diocleziano* [Fig. 113]: qui si può notare come il soldato posto sulla sinistra alle spalle dell'imperatore aggetti pochissimo rispetto alla superficie di fondo, e come il volto e l'elmo siano maggiormente in rilievo rispetto al braccio, al torace e alla gamba destra. Quest'ultima tavola permette di evidenziare anche altre caratteristiche dello stile di Leinberger: innanzitutto i legami con il linguaggio di Altdorfer, evidenti nel modo di trattare i panneggi dei personaggi e nella fattura del trono di Diocleziano, che ricorda da vicino quello su cui è seduto Pilato nel *Sebastianaltar*. Nello stesso rilievo, la critica ha già da tempo notato una letterale citazione mantegnesca: il soldato sulla destra che accompagna il santo al cospetto dell'imperatore rivela una somiglianza posturale notevole con uno dei soldati presenti in un'incisione mantegnesca legata alla serie dei *Trionfi* [Fig. 116]¹⁹⁰.

In ogni caso, il dato più interessante relativo all'italianismo di questi rilievi è rappresentato dall'abbigliamento dei personaggi, e in particolare dei soldati responsabili dell'arresto e della morte di Castolo. Se ne noti la sgargiante fattura delle armature e soprattutto dei complicati ed elaborati elmi. Considerato il 1511 come verosimile data di inizio dei lavori per i legni delle

189Su Schwarz si veda Kastenholz 2002.

190Arnold 2001.

portelle, essi si qualificano come uno degli esempi più precoci dello stile *Welsch*, eseguiti nello stesso giro di anni in cui ad Augsburg si lavora alla Cappella Fugger. Gli aguzzini di Castolo indossano elmi alati e decorati con motivi a conchiglia, zoomorfi e antropomorfi [Figg. 120-121], molto simili a quelli già visti nei disegni di Peter Vischer [Figg. 56-58] o nelle incisioni di Burgkmair raffiguranti i *Pianeti* [Figg. 87-91]. Molto simile alle figure di Leinberger è, anche per la posa, una figura di Ettore contenuta nella *Genealogia dell'imperatore Massimiliano*, oggi conservata alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna [Fig. 117]. A modelli in parte simili deve aver guardato Hopper con la sua stampa raffigurante una serie di *Teste all'antica* [Figg. 118-119]. Il legame evidente con il contesto figurativo di Augsburg mostra quanto l'italianismo degli artisti tedeschi fosse in questa fase anche frutto di reciproci scambi e influenze, e come potesse anche essere derivato dalle rielaborazioni di altri colleghi in patria.

È molto difficile, in questo come in altri casi, riuscire ad attribuire la paternità dell'invenzione all'uno o all'altro artista, in parte per l'alto grado di rielaborazione personale che ogni artista mette in gioco nel proprio lavoro, in parte per la scarsità di appigli sicuri per quanto concerne la datazione. Se i disegni di Vischer si collocano, come detto, attorno al 1517 e sono quindi successivi di qualche anno ai rilievi di Leinberger, invenzioni attribuibili a Burgkmair, come quella dell'*Ettore* all'interno della *Genealogia*, ruotano attorno alla data del 1510. Vi deve essere stato un modello comune al quale tutti questi artisti hanno guardato ed è possibile tracciare una via, ipotetica, al fine di identificare un possibile modello italiano.

Prima del volume di Lill su Leinberger, l'importanza dei quattro rilievi con le storie di san Castolo non è sempre stata compresa dalla critica, a cui ne è anche sfuggito il ruolo rispetto alla diffusione del linguaggio italianizzante

in Germania meridionale. Un punto di vista sottovalutato, che vale invece la pena di recuperare, è quello espresso da Otto Bramm nel 1928¹⁹¹. Lo studioso, analizzando le quattro tavole di Moosburg, le attribuisce a un collaboratore di Leinberger. Per questa anonima figura Bramm ipotizza un viaggio italiano comprendente, oltre al vicino nord Italia, anche la Toscana e Roma¹⁹². Una volta rientrato in patria, egli avrebbe riproposto nei lavori per l'altare di Moosburg quanto appreso a sud delle Alpi. In particolare, Bramm ipotizza come modello la *Decollazione di San Giovanni Battista* di Andrea Verrocchio per il dossale del Battistero di Firenze, oggi al Museo dell'Opera del Duomo [Fig. 122]¹⁹³. Oggi, recuperata la corretta attribuzione dei rilievi alla mano del capobottega, un confronto simile non appare più sostenibile. Un così lungo e articolato viaggio in Italia non è pensabile per Leinberger, dal momento che non ve ne è alcuna altra evidenza nel suo linguaggio figurativo; il confronto di Bramm appare però molto convincente e ha certamente il merito di incrociare la *Stimmung* dei lavori per la parrocchiale di Moosburg. Il confronto più stringente con i rilievi di san Castolo è rappresentato dai fogli radunati nel cosiddetto *Libro dei Disegni*, oggi al British Museum, che raduna la maggior parte del corpus grafico di Marco Zoppo¹⁹⁴. Il volume è caratterizzato dalla presenza, sul *recto* di ogni foglio, di varie figure collocate su fondali di paesaggio o architettonici, mentre in ventiquattro dei *verso* sono disegnate figure a mezzobusto con indosso elmi all'antica molto elaborati. Alcuni di questi copricapo [Figg. 118-119] ricordano molto da vicino gli elmi scolpiti da Leinberger. Molto poco è noto delle vicende che hanno portato alla

191Bramm 1928.

192Bramm 1928, p. 154.

193Bramm 1928, p. 54. Il confronto è ripreso in Söding 2001, p. 184.

194Per il *Book of Drawings* il rinvio è a Dogson 1923 e Armstrong 1993 e 2003.

realizzazione dei disegni oggi raccolti nel *Libro*; le ipotesi più convincenti sono state formulate da Lilian Armstrong, che considera le *Teste all'antica* un retaggio della breve esperienza padovana di Marco. Innanzitutto è probabile che le esse appartengano a una serie a se stante, svincolata dai disegni presenti sull'altro lato dei fogli. Una datazione possibile è quella compresa tra il 1472 e il 1475, quando Zoppo si trova già a Venezia. Le *Teste* Potrebbero essere stati modelli per incisioni su legno destinate all'illustrazione libraria, per un progetto poi non andato a buon fine¹⁹⁵. La stessa studiosa segnala come, oltre all'influenza mantegnesca, sia importante la *Cronaca figurata fiorentina*, realizzata dalla cerchia di Maso Finiguerra sulla metà degli anni Sessanta. Gli esiti analoghi con la coeva produzione verrocchiesca sarebbero da imputare all'utilizzo di modelli comuni, come ad esempio i repertori di monete antiche¹⁹⁶.

D'altra parte elmi e copricapi molto simili si ritrovano anche in quei repertori di disegni attribuibili ad anonimi artisti del Quattrocento italiano e padano: il Codice detto del Mantegna oggi a Berlino, il cosiddetto Codice Zichy conservato a Budapest o il Codice Saluzziano di Torino¹⁹⁷. In Germania un repertorio molto simile a queste raccolte di modelli e disegni utili a pittori, scultori e architetti è rappresentato dal *Kunstbuchelein* di Heinrich Vogtherr [Figg. 160-165]. In questo volume, di qualche decennio più tardo rispetto agli anni di cui qui ci si occupa, affonda tuttavia le proprie radici nel contesto della città di Augsburg del secondo e terzo decennio del Cinquecento.

Di pochi anni successive ai rilievi con le storie di San Castolo sono le tre placchette in legno di pero raffiguranti storie della passione di Cristo, oggi

195Vedi Armstrong 1993, pp. 79-81 e 2003, pp. 37-41.

196Armstrong 2003, pp. 44-45.

197 Si vedano Leoncini 1993; Mussini 2003; Foscati 2015.

divise tra Monaco e Berlino: si tratta della *Crocifissione*, monogrammata e datata 1516 [Fig. 123], della *Deposizione* e del *Compianto* [Figg. 124-125], monogrammato. In questi tre lavori il virtuosismo raggiunge un nuovo vertice. I piccoli rilievi sono dotati di un dinamismo e una libertà compositiva ancora maggiore rispetto ai rilievi per la parrocchiale di Moosburg. I contatti con la produzione altdorferiana sono, è cosa nota, molto stretti, il più evidente di tutti si identifica nella figura di Cristo all'interno del *Compianto* [Figg. 125]. I legami con il Rinascimento italiano appaiono notevolmente dissimulati e rielaborati e si sostanziano soprattutto nuovamente nelle armature dei soldati e nell'uso dello stacciato per ottenere l'effetto prospettico: si veda il paesaggio sullo sfondo del *Compianto*, appena accennato rispetto alla superficie di fondo. Di derivazione mantegnesca appaiono la composizione della *Deposizione*, mutuata dalla stampa denominata *Deposizione verticale*, e il gruppo delle donne piangenti, desunto da un'invenzione mantegnesca che Leinberger mutua con tutta probabilità da un disegno di Wolf Huber.

La produzione successiva di epitaffi, lastre tombali e rilievi manifestano spesso la volontà di adeguarsi al linguaggio *welsch* inserendo elementi italianizzanti che riguardano frequentemente le architetture e i fondali in prospettiva, con esiti che nella maggior parte dei casi non raggiungono più i vertici di virtuosismo toccati dalla produzione del secondo decennio del secolo appena esaminata: molto spesso la loro realizzazione è demandata alla bottega e a collaboratori che imitano lo stile del capo bottega Leinberger senza riuscire a raggiungerne il livello qualitativo.

Il linguaggio di Leinberger conoscerà, come accennato, nel corso del terzo e del quarto decennio del secolo una notevole diffusione territoriale, arrivando a influenzare la scultura di aree geografiche vicine alla città di

Landshut o ad essa collegate per ragioni politiche e commerciali. Tra gli scultori attivi negli anni Venti del Cinquecento che subiscono l'influenza di Leinberger si può citare la anonima ma importante figura del cosiddetto Monogrammista IP, che colloca la propria bottega nella città di Passau, ma lavora anche in Boemia e nel salisburghese, diffondendo il rilievo anticheggiante eseguito in prospettiva in una vasta area dell'Europa centrale allora soggetta all'autorità imperiale. Lo stile del Monogrammista IP si presenta in realtà come il risultato di una combinazione di influenze e desunzioni dalle personalità principali attive nel Cinquecento della Germania meridionale e nell'importazione oltralpe del linguaggio rinascimentale¹⁹⁸. Tra le sue fonti sono riconoscibili motivi ripresi da Dürer, da Altdorfer e da Leinberger, ma soprattutto lo sguardo dell'anonimo scultore è rivolto alla personalità che maggiormente influenza il contesto artistico della città di Passau tra il secondo decennio del Cinquecento e la metà del secolo, ossia il pittore e architetto Wolf Huber.

3.3 - Wolf Huber e la diffusione del linguaggio rinascimentale a Passau

Wolf Huber può essere considerato, accanto ad Altdorfer, il maggiore rappresentante dello stile danubiano. Anche riguardo alla sua figura non sono molte le notizie biografiche in nostro possesso: probabilmente nasce attorno al 1485 a in Austria. Dopo un periodo trascorso nel salisburghese, si trasferisce a Passau, dove si trova nel 1515 e dove risiede fino alla morte, avvenuta nel 1553. Nulla è noto riguardo alla sua formazione professionale,

198 Sul Monogrammista IP si vedano Legner, 1967, pp. 166-174; Reisinger-Weber, 2007; Kobler 2008.

ma la sua attività non è limitata alla pittura: nel 1541 è menzionato quale architetto della città di Passau.¹⁹⁹.

Il suo corpus di opere, comprende, oltre alle raffigurazioni a tema sacro, anche un buon numero di ritratti e studi di teste e una grande quantità di disegni raffiguranti vedute di paesaggio. Il percorso artistico di Huber è per molti aspetti parallelo a quello di Altdorfer, con il quale deve essere stato in rapporti molto stretti.

Huber, come Altdorfer, conosce e cita più volte le opere mantegnesche [Figg. 127-129] e l'Incisione Prevedari [Fig 130,132], specializzandosi inoltre in raffigurazioni di interni di edifici in fuga prospettica [Fig. 131]. Si può osservare come la rielaborazione dei modelli italiani sia, da parte di Huber, minore rispetto a quella messa a punto dal collega di Ratisbona: le sue fonti italiane sono spesso riconoscibili con maggiore facilità. Tuttavia, in alcuni dipinti, l'estro del pittore si sostanzia nella costruzione di ambientazioni architettoniche evidentemente desunte dalla grafica italiana, soprattutto lombarda. Ne sono una testimonianza le due tavole raffiguranti scene dalla *Passione di Cristo* oggi a San Floriano (1520-1525) [Fig. 132], in cui si leggono chiaramente le tracce dell'Incisione Prevedari e della stampa mantegnesca raffigurante *Cristo alla Colonna*, o la *Kreuzallegorie* oggi a Vienna 1550 [Fig. 133], in cui l'edificio sullo sfondo appare come un collage di citazioni lombardeggianti combinate secondo l'estro e l'inventiva di un pittore tedesco in maniera non troppo dissimile da quanto realizzato da Altdorfer nella *Susanna al Bagno* oggi all'Alte Pinakothek di Monaco.

La particolarità della vicenda professionale e biografica di Huber risiede nel

¹⁹⁹Su Huber si vedano: Voss, 1907, pp. 13-53; Stange, 1964, pp. 96-108; Heinzle, 1965; Rose, 1977; Winzinger, 1979; Frodl, Salinger, 2006. Il testo di Winzinger è tutt'ora un riferimento imprescindibile, per un profilo d'insieme dell'artista e per il completo catalogo delle sue opere.

contesto cittadino in cui si trova a operare: la città di Passau, posta all'incrocio di tre fiumi al confine tra l'attuale *Land* bavarese e l'Austria, e non lontana dal territorio boemo, a differenza della maggior parte delle città toccate finora, come Ratisbona, Norimberga e Augusta, non era una città libera assoggettata direttamente al controllo imperiale, ma un centro governato da un principe-vescovo, che disponeva quindi di una corte ed era in grado di imporre il proprio gusto e le proprie scelte anche in ambito figurativo. Huber lavora, per tutta la sua lunga permanenza in città, in maniera esclusiva per il principe-vescovo e il suo entourage, qualificandosi quindi quale vero e proprio artista di corte²⁰⁰.

Agli anni Trenta del Cinquecento risale invece una vicenda poco nota, che vede Huber intervenire in qualità di architetto e sovrintendente alla decorazione di edifici: nel 1529, Nicola II conte di Salm, che quello stesso anno si era distinto nella resistenza militare all'assedio dei turchi della città di Vienna, gli affida la responsabilità dei lavori presso il castello di Neuburg sull'Inn, località di cui è stato nominato conte nel 1524. La fortezza medievale, di cui il conte è entrato in possesso soltanto l'anno precedente, deve essere trasformata in un sontuoso palazzo rinascimentale e a Huber spetta la direzione del progetto. Del suo intervento non rimane molto: le stanze da lui riammodernate hanno subito in seguito altre modificazioni e non è così agevole ricostruirne l'aspetto originario. Certamente esso comprendeva un ciclo di affreschi solo in parte sopravvissuto, sebbene così ammalorato da essere a stento leggibile, che Pfeiffer ha da tempo attribuito alla mano di Huber²⁰¹. Tale ciclo rappresenta, assieme al già citato *Kaiserbad* altdorferiano [Fig. 134], una rarissima testimonianza di pittura murale eseguita da artisti danubiani. Dell'arredamento di Neuburg si conservano

200Si vedano in merito le considerazioni esposte da Rose 1977.

201Pfeiffer, 1967.

inoltre alcuni lacerti di decorazione fittile [Fig. 135], su cui è leggibile la data 1531, che dovevano decorare le pareti interne delle stanze del castello, oggi in parte al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco²⁰².

Il conte di Salm non fa in tempo a vedere la fine dei lavori nella fortezza da lui fatta rimettere a nuovo, visto che muore nel 1530. È verosimilmente ancora a Huber che viene affidata la progettazione del sepolcro del condottiero militare, oggi visibile nella neogotica *Votivkirche* viennese [Fig. 136]. L'impianto della tomba, in marmo e pietra calcarea, presenta alcuni elementi convenzionalmente rinascimentali: nella parte alta si trova la raffigurazione del defunto, in armatura militare, e nei lati si susseguono dodici rilievi con raffigurazioni di battaglie, incluse quelle in cui il conte Nicola si distinse maggiormente: l'assedio di Vienna e la battaglia di Pavia. Le varie scene sono separate da lesene decorate a motivi vegetali e strumenti da guerra sia antichi che moderni come armature e cannoni e da medaglioni contenenti ritratti di uomini illustri contemporanei al defunto, come gli imperatori Massimiliano e Carlo V²⁰³.

Non abbiamo certezze riguardo agli esecutori materiali delle commissioni per il conte di Salm, ma è certo che Huber deve essere stato in stretti rapporti con l'ambiente scultoreo di Passau e dintorni²⁰⁴. I motivi decorativi delle terrecotte di Neuburg sono citati nell'altare ligneo di San Giovanni nella Chiesa di Santa Maria del Tyn a Praga, databile all'incirca al 1530, ascrivito alla bottega del cosiddetto Monogrammista IP.

202Oltre al già citato saggio di Pfeiffer, sul castello di Neuburg si vedano Groeschel, 1924; Rose, 1977, p. 36-40; Winzinger, 1979, pp. 63-65 e 188-189 e Riegel 2012.

203 La descrizione del sepolcro per il conte di Salm e la sua attribuzione a Huber quale autore del progetto si deve a Winzinger, 1979, p. 66-68 e 189-191.

204Kobler, 2007.

3.4 - Un caso dimenticato: il castello di Neuburg am Inn, da fortezza medievale a palazzo rinascimentale

Grazie a importanti centri propulsori come Augsburg, Ratisbona e Norimberga, la declinazione tedesca del linguaggio rinascimentale italiano si diffonde sul territorio ad opera di una seconda generazione di artisti: Peter Flötner, i fratelli Hans e Sebald Beham, Georg Pencz, la bottega familiare dei Bocksberger di Salisburgo, sono i principali protagonisti di una seconda stagione dell'italianismo in Germania, che parte dalla metà degli anni Venti e si prolunga grossomodo fino al 1540. Oltre che in pittura, in incisione e in scultura, il nuovo linguaggio trova espressione anche in alcune architetture realizzate nel corso degli anni Trenta in varie città della Germania del Sud; tra le più importanti vi sono certamente la nuova *Residenz* voluta da Ludovico X a Landshut, la Hirsvogelsaal di Norimberga, il castello dei Wittelsbach del Palatinato a Neuburg an der Donau e anche il poco noto castello di Neuburg am Inn già menzionato nel paragrafo riguardante Wolf Huber.

Il palazzo di Landshut è il più famoso e uno dei più riccamente decorati²⁰⁵. Ludovico aveva intrapreso, nel 1536, un lungo viaggio in Italia, in cui si era spinto fino a Roma passando per le città di Trento, Mantova e Firenze; aveva poi risalito la penisola e attraverso Bologna, Milano e Asti aveva valicato le Alpi per dirigersi in Provenza²⁰⁶. Quello che il duca aveva potuto vedere durante questo viaggio, inclusi gli ammodernamenti del Castello del Buonconsiglio e il recente Palazzo Te, lascia una impressione duratura su di lui e, una volta rientrato in patria, le sue disposizioni in merito alla

205 Si veda Kobler 1998 e 2007.

206 Per una breve biografia su Ludovico si veda Paringer 2009.

costruzione della nuova reggia risentono dell'influenza dei luoghi visitati. Alcune parti della *Residenz* di Landshut appaiono talmente simili ad ambienti interni e esterni di Palazzo Te e del Buonconsiglio da potersi qualificare quasi come copie fedeli [Figg. 138-139]. L'edificio si compone di due differenti corpi di fabbrica, separati da un cortile interno porticato. Il fabbricato che affaccia sull'*Altstadt* è denominato, già dalla fine del Cinquecento, “edificio tedesco” (*Deutscher Bau*), mentre il fabbricato retrostante, collocato dall'altro lato del cortile è detto “edificio italiano” (*Walchenbauss* o, in tedesco moderno, *Italienischer Bau*)²⁰⁷. Tale distinzione, che è praticamente coeva all'edificazione della reggia, è un'ulteriore riprova di quanto committenti e artisti fossero consapevoli di una distinzione tra i due linguaggi.

La declinazione del Rinascimento italiano a cui si richiamano architetture e decorazioni presenti all'interno della reggia fa riferimento a una stagione diversa rispetto a quella vista fino a qui, risentendo di soluzioni che, secondo la classificazione storiografica italiana, si definiscono manieriste. Sarà questo il tipo di linguaggio che prenderà piede in Germania e nei territori imperiali, soprattutto a partire dal decennio successivo, e in maniera generalizzata con l'arrivo Oltralpe degli allievi di Giambologna. Quel linguaggio ibrido fino a qui analizzato, per il quale l'Italia era sostanzialmente rappresentata dal Quattrocento lombardo e veneto, dalle incisioni di Mantegna e da quelle di Nicoletto da Modena, o da qualche placchetta di Moderno, troverà sempre meno cittadinanza in Germania. L'originale commistione tra la tradizione figurativa locale ed elementi di tipo italianizzante lascerà posto a una copia diligente e decisamente meno

²⁰⁷Sui due corpi di fabbrica, tedesco e italiano, si vedano rispettivamente Günther 1998 e Frommel 1998.

fantasiosa del linguaggio tardo rinascimentale e manierista italiano, così come si era andato declinando nella penisola in anni coevi a quelli che stiamo qui considerando per la Germania.

Tuttavia, l'impressione lasciata dall'italianismo del primo e del secondo decennio e la fortuna di Mantegna sono elementi duraturi, in grado di sopravvivere a lungo nel bagaglio figurativo degli artisti, anche oltre la prima generazione di pittori e scultori che abbiamo finora considerato. Ne sia una prova il fatto che, all'interno della *Residenz* di Landshut si trovano, oltre alle copie di decorazioni e architetture ideate per Palazzo Te, anche richiami alla cultura figurativa italiana quattrocentesca, soprattutto di ascendenza mantegnesca. Si vedano ad esempio gli affreschi della cosiddetta *Italienischer Saal*, che risentono dei *Trionfi* mantegneschi, mediati dalle incisioni di Joacob von Strassburg. Lo stesso si può dire del rilievo, attribuito a Thomas Hering raffigurante *Ercole in lotta con il leone di Nemea*, la cui iconografia si ritrova, con poche variazioni in una incisione di Hieronimus Hopfer, figlio di Daniel, che riprende in controparte l'acquaforte di Giovanni Antonio da Brescia²⁰⁸.

La cosiddetta Hirsvogelsaal, a Norimberga, è invece un edificio privato, eseguito in stile italianizzante per volere di un facoltoso mercante e patrizio cittadino, Lienhard Hirsvogel. La casa, reca la data 1534 ed è adiacente al Castello Tucher, nella parte alta della città francone. Ciò che è possibile vedere oggi della struttura muraria è per lo più una ricostruzione in stile, dato che l'edificio originario è stato distrutto dalle bombe alleate durante l'ultimo conflitto mondiale²⁰⁹. La progettazione dell'insieme architettonico è affidato a Peter Flötner, artista poliedrico e versatile che è uno dei

208 Per questi confronti si veda Langer, Heinemann 2009, pp. 308-313.

209 Sulla Hirsvogelsaal è esaustivo il testo di Böning-Weis 2004.

protagonisti indiscussi della seconda fase dell'italianismo in Germania del Sud²¹⁰. Il grande affresco che decora il soffitto, realizzato su tela e sopravvissuto alle distruzioni della guerra, è invece da ascrivere al pittore norimberghese Georg Pencz [Fig. 140]. Nonostante l'insieme tradisca in maniera evidente l'influsso della pittura manierista italiana, soprattutto negli arditi scorci che ricordano da vicino la Sala dei Giganti in Palazzo Te, si può notare come in alcune parti della decorazione scultorea risentano ancora del linguaggio italianizzante maturato nel corso della stagione precedente: sullo zoccolo in corrispondenza dell'ingresso principale alla sala è scolpito un bassorilievo raffigurante gli stessi putti danzanti di Marcantonio Raimondi, già citati da Daniel Hopfer [Fig. 92].

Nella cittadina di Neuburg an der Donau Ottone Enrico del Palatinato, appartenente allo stesso ramo di quella casata dei Wittelsbach che governa in questi anni la Baviera dalle due corti di Monaco e Landshut, decide di costruire, nel 1522, un castello che sia sede dei suoi possedimenti sul Palatinato. L'edificio, che oggi domina l'abitato di Neuburg con la sua imponente mole è una curiosa commistione di elementi italianizzanti e tedeschizzanti, sia dal punto di vista architettonico sia da quello della decorazione pittorica e scultorea degli interni. Se la maggior parte delle decorazioni sono da ascrivere a una giovane generazione di pittori, come Phostumus e i Bocksberger, che ha un diverso modo di intendere e di rapportarsi) con l'arte del Rinascimento italiano, nelle parti che sono state affidate a Jörg Breu il Giovane, possiamo ancora notare la sopravvivenza degli stessi modelli utilizzati dal padre e dagli altri pittori augustani già a partire dal decennio precedente; ne rimane ad esempio testimonianza in una figura affrescata che è evidentemente ripresa dalla *Zuffa* mantegna

210 Su Flötner si vedano Dienst 2002 e Schauerte, Teget-Welz 2014.

[Fig. 141]²¹¹.

La testimonianza più interessante rispetto a quanto la cultura figurativa italianizzante basata soprattutto sulle incisioni mantegnesche sia stata una fonte di ispirazione costante per gli artisti tedeschi attivi nella prima metà del Cinquecento è dimostrato dai resti della fontana cittadina di Neuburg, voluta da Ottone Enrico e già collocata sulla piazza del mercato (attuale Karlsplatz). La fontana è stata distrutta a fine Seicento e oggi se ne conservano soltanto pochi frammenti, quattro dei quali musealizzati nel Castello di Neuburg [Fig. 142-144]. Vi sono rappresentate figure umane a cavallo di mostri marini e circondati da elementi vegetali, alcuni che affiancano lo stemmi nobiliari come quello dei Wittelsbach e quello dei Savoia; osservando la figura di cavaliere che brandisce un pesce dietro le sue spalle, non si può non notare nuovamente una somiglianza con l'incisione della *Zuffa* mantegnesca [Fig. 7].

Qualche anno dopo l'inizio della costruzione del castello di Neuburg an der Donau, prendono avvio i lavori in un'altra cittadina, situata nei pressi di Passau, chiamata Neuburg am Inn. Tra gli esempi di residenze e castelli costruiti basandosi su modelli italiani nel corso degli anni Trenta, il castello di Neuburg am Inn spicca per alcune caratteristiche peculiari, che lo rendono in parte diverso dagli altri esempi menzionati. Tale diversificazione si sostanzia innanzitutto nella la tipologia dell'edificio: il castello di Neuburg am Inn non è una costruzione cinquecentesca realizzata ex novo, ma una complessa opera di risistemazione e di restauro che mira all'ingentilimento di un antico maniero medievale, documentata almeno a partire dal Duecento. Il rinnovamento del castello si deve al conte Nicola II di Salm, che dopo aver trascorso lunghi periodi in Italia - a Pavia nel 1525 e a

211 Sul castello di Neuburg an der Donau vedi Langer 2016.

Mantova nel 1536 - vuole trasformare il castello in un luogo degno di ospitare una corte rinascimentale²¹². Della decorazione originale si conservano, come si è accennato, pochi lacerti di affreschi non in buona salute ma che rivelano l'influenza, se non la mano, di Wolf Huber, che è menzionato in un documento del 2 febbraio 1531 come architetto responsabile del riammodernamento dell'interno complesso.

È facile che a lui si possa ascrivere la paternità del progetto di decorazione fittile che caratterizza buona parte delle sale, e di cui in parte si è già detto. Il castello di Neuburg ha subito molti cambiamenti relativamente alla struttura e alla decorazione interna nel corso del tempo, di conseguenza molto poco rimane leggibile dell'originale assetto cinquecentesco. Buona parte delle terrecotte rosse che decoravano quasi interamente le pareti del primo piano sono infatti state asportate dal luogo per cui sono state pensate e si trovano ora in parte al Museo Nazionale Bavarese di Monaco e in parte utilizzati nell'Ottocento per decorare altre residenze. Alcuni elementi fittili sono invece tutt'ora conservati *in situ*: si tratta di peducci posti a sostegno dei costoloni della volta, zoccoli, pilastri che inquadrano camini, e stucchi raffiguranti capitelli posti a decorazione di pareti affrescate a imitazione di architetture classicheggianti.

Buona parte delle decorazioni superstiti è realizzata in terracotta rossa, ma si conservano tracce di policromia tali da far pensare alla presenza di una vivace colorazione. Per questi resti sono stati rintracciati da tempo i modelli: si tratta ancora una volta di incisioni, che non spettano questa volta a artisti italiani tardo quattrocenteschi, ma a quella generazione di artisti tedeschi che si era formata nei contesti artistici di Norimberga e Augusta tra gli anni

212 Sul castello di Neuburg si vedano Groeschel 1924; Rose 1977; Winzinger, 1979, pp. 63-65 e 188-189. Da ultimo vedi anche Riegel 2012.

Dieci e i Venti. In particolare si può notare come due frammenti di terracotta raffigurino una copia di incisioni rispettivamente del cosiddetto Monogrammista IB, identificabile con Georg Pencz, e di Barthel Beham [Figg. 145-153]. Tali incisioni rivelano chiaramente una riflessione dei due pittori e incisori sulle iconografie mantegnesche, di cui ripropongono alcuni schemi compositivi e a cui rimanda la gestualità dei personaggi. Si tratta di un segnale evidente di come i modelli mantegneschi siano entrati a far parte del bagaglio figurativo di artisti locali. Dai lacerti di decorazione del castello di Neuburg, e dai restauri in stile eseguiti nei primi anni del Novecento, si evince come la decorazione fittile sia un caso piuttosto particolare nella Germania di quegli anni. Se da un lato vi sono evidenti somiglianze con alcuni degli edifici sopra menzionati, in particolare con l'edificio norimberghese della Hirsvogelsaal, dall'altro lato l'insieme della decorazione dell'edificio lo rende un caso unico a Nord delle Alpi. Mentre infatti, come si è detto, sia nella Hirsvogelsaal sia nella nuova Residenz di Landshut le citazioni italianizzanti, al di là di qualche piccola ripresa della grafica mantegnesca, guardano in effetti ai nuovi sviluppi cinquecenteschi dell'arte italiana, soprattutto quelli messi a punto a Mantova da Giulio Romano e a Trento, la decorazione delle sale di Neuburg sembra andare in un'altra direzione. Pur essendo coeva, o di pochissimo antecedente agli edifici citati - la datazione leggibile su un frammento di terracotta è 1531 e come si è detto Huber è menzionato in qualità di architetto a partire dal 1529 - la ricca decorazione fittile del castello sembra guardare ancora alla stagione precedente del Rinascimento italiano, quel tardo Quattrocento lombardo-veneto che era stata la fonte di ispirazione principale di tutti i protagonisti dello stile *welsch* attivi tra gli anni Dieci e gli anni Venti. L'utilizzo di terracotta a decorazione di facciate esterne di palazzi è molto comune nella

Lombardia di fine Quattrocento, dove fregi antichizzanti decorano le facciate di numerosissimi palazzi, dove fanno bella mostra di sé teste all'antica, motivi tratti dalle incisioni mantegnesche, putti danzanti, grottesche e candelabre, motivi vegetali, antropomorfi e zoomorfi; insomma tutto un repertorio che ben caratterizza quell'iperdecorativismo tipico del rinascimento lombardo e che trova larga diffusione in pianura padana nella seconda metà del XVI secolo²¹³. In questo senso quindi, i rimaneggiamenti cinquecenteschi del castello di Neuburg si configurano stilisticamente non aggiornati rispetto alle tendenze italianizzanti in voga negli stessi anni, e sembrano in qualche modo essere in perfetta continuità con quanto realizzato tra gli anni Dieci del Cinquecento ad Augusta e Norimberga, ma anche a Ratisbona e Landshut. Wolf Huber d'altra parte è, come abbiamo visto, a pieno titolo un esponente di quella stessa generazione di artisti, nata negli anni Settanta e ancora attivo nei primi anni Trenta. Non siamo in grado di stabilire quali siano state le suggestioni che contribuirono alla creazione di un apparato decorativo tanto singolare e unico nel panorama della produzione artistica della Germania del Sud, ma certamente influirono i viaggi italiani del committente Nicola di Salm, in maniera significativa quello pavese del 1525. Nicole Riegel, che alle modifiche portate avanti nel castello di Neuburg ha dedicato un lungo e documentato saggio, suddivide le vicende decorative che lo riguardano in due fasi: una prima fase caratterizzata dall'utilizzo di modelli lombardi tardo-quattrocenteschi, e quindi ancora ancorati al linguaggio *welsch* nato negli anni Dieci; una seconda fase, successiva al viaggio mantovano di Salm nel 1536, in cui i modelli figurativi richiesti vengono aggiornati sulle nuove tendenze figurative diffuse in Italia, e

213 Si vedano in merito Schofield 1993; Agosti 1987.

recepite negli stessi anni anche in Germania grazie alla costruzione di edifici come la *Residenz* di Landshut. Tale seconda fase sarebbe caratterizzata, secondo la studiosa, dalle decorazioni in stucco della *Weissmarmorpflasterzimmer*: Si tratta di decorazioni raffiguranti capitelli variamente ornati e raffiguranti al loro interno figure antropomorfe, zoomorfe e motivi vegetali [Fig. 154-159].

Secondo Riegel, questi elementi sarebbero stilisticamente non omogenei rispetto alla precedente decorazione in terracotta rossa e farebbero riferimento a una seconda campagna di decorazioni, nel corso della quale la committenza avrebbe deciso di aggiornare i propri modelli di riferimento. Avrebbe così affidando la decorazione a maestranze italiane, la cui attività è documentata per la *Residenz* di Landshut, le quali sarebbero state chiamate anche a lavorare per Neuburg, mettendo a punto raffigurazioni molto simili a quelle visibili a Landshut, ma soprattutto a Palazzo Te²¹⁴. A prescindere dalla nazionalità delle maestranze impiegate, appare evidente come, anche questa seconda fase di decorazione non sia in effetti discontinua rispetto alla prima, ma si collochi anzi entro lo stesso solco: gli stucchi di Neuburg somigliano soltanto superficialmente alle decorazioni visibili a Landshut, e le fonti utilizzate dagli scultori circolavano già da tempo in Germania.

Una prova a riguardo è costituita da un libro di modelli a cui si è già fatto cenno, che contiene alcune soluzioni molto simili a quelle proposte sulle pareti del palazzo presso Passau [Figg. 163-165]. Si tratta del cosiddetto *Kunstbuchlin* realizzato da Heinrich Vogtherr, per la prima volta a Strasburgo nel 1538²¹⁵.

Il volume di 55 pagine è una raccolta di modelli e motivi a uso, come

214 Riegel 2012, p. 183.

215 Si veda a riguardo Heilmann 2001. Su Vogtherr vedi Muller 1997.

specifica il suo autore nelle pagine iniziali, di pittori, scultori e orafi. Dopo le prime pagine composte di teste maschili e femminili ritratte frontalmente, di spalle, di tre quarti e di profilo, e agghindate da variopinti copricapi, seguono una serie di studi di mani e piedi. Vi è poi una serie di elmi all'antica estremamente elaborati [Fig. 160-162], molto simili a quelli che abbiamo visto nei fogli di Peter Vischer [Fig. 56-57], nelle stampe di Hans Burgkmair [Fig. 87-91] o nei rilievi di Hans Leinberger [Fig. 112-115]. Il tutto tradisce una somiglianza con i repertori libri di modelli italiani come il Codice Zichy oggi a Budapest o il codice Saluzziano. Seguono poi armature all'antica, alcune talmente elaborate da risultare inverosimili. Dopo una ulteriore sessione che passa in rassegna else di spade e altri tipi di armamenti troviamo studi per una serie di stemmi, ai quali fa seguito una lunga serie di capitelli, basi di colonne e candelabre [Fig. 163-165].

È Vogtherr stesso a dichiarare, nell'introduzione al volume, le motivazioni che lo hanno spinto a dare alle stampe il suo repertorio di modelli. Egli dichiara infatti di aver realizzato “Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin heraus, welches allen Molern, Bildschnitzern, Goldschmiden, Steinmetzen, Schreibern Platnern, Waffen un Messerschmiden hochnutzlich zu gebrauchen”²¹⁶. I destinatari del suo lavoro sono dunque i suoi colleghi artisti, impegnati nella realizzazione dei più vari manufatti. A questi colleghi Vogtherr si propone di venire in aiuto, fornendo loro un repertorio a cui attingere, con il dichiarato intento di risollevarne le sorti dell'arte tedesca, caduta in disgrazia ai suoi tempi a fronte dell'influenza di altre nazioni: “Damit die Kunst widerumb in ein auffgang, vnd seinen rechten werden vnd ehren komme, vnd wir uns anderen Nationen

²¹⁶Tutte le citazioni dal libro di Vogtherr qui riportate sono tratte dalla riproduzione curata da Heilmann 2001.

befleissen fürzuschreiten”. E ancora: “jetz zu unsern zeiten in gantzer Teutscher Nation, allen subtilen unnd freyen Kunsten, ein merkliche verkleynung unnd abbruch mit gebracht hat”. È evidente come Vogtherr abbia un'alta consapevolezza della produzione figurativa prodotta dalla propria patria e sia per lui motivo di sofferenza vederla perdere la capacità di produrre opere degne di stare al passo con altri paesi.

Il motivo principale delle condizioni lamentate da Vogtherr è naturalmente la Riforma protestante, che aveva reso la vita degli artisti notevolmente più complicata. L'autore del *Kunstbüchlin* mostra di essere ben consapevole della condizione di vita degli artisti e le sue considerazioni in merito sono quantomai concrete. È interessante notare per esempio, come Vogtherr parli dei viaggi di studio, necessari ma decisamente onerosi per chi debba vivere del proprio mestiere di pittore o scultore. Un altro degli intenti dichiarati del proprio libro è quello di venire in aiuto degli artisti che non hanno potuto viaggiare, realizzando un repertorio di immagini e motivi stranieri ed “esotici” rispetto alla tradizione figurativa locale.

Il volume di Vogtherr ha conosciuto moltissime edizioni, che si scalano lungo la seconda metà del XVI secolo, dal 1538 al 1572, sia in tedesco sia in latino. Oggi ne sopravvivono numerosi esemplari, conservati per lo più in istituzioni tedesche, britanniche e francesi. Esso è servito da modello per generazioni di artisti e, già al momento della sua prima pubblicazione, le soluzioni figurative proposte dovevano essere già diffuse, come testimoniano gli stucchi del castello di Neuburg am Inn. È d'altra parte probabile che tali soluzioni abbiano avuto la loro prima formulazione nel contesto augustano dei primi anni del Cinquecento, in cui è verosimile che Vogtherr abbia svolto il suo apprendistato²¹⁷.

217 Si veda a tal proposito Morrall 2001, p. 114.

Come si è detto, nei primi anni Trenta, quando le ristrutturazioni e i riammodernamenti hanno luogo a Neuburg, la stagione del linguaggio *welsch*, di quell'ibrido linguaggio che aveva preso le sue mosse ad Augusta, Norimberga e Ratisbona negli anni Dieci del Cinquecento, sta volgendo al termine per lasciare posto ad altre suggestioni e ad altri modi di intendere il Rinascimento. La memoria di quanto elaborato sopravvive comunque ancora a lungo in Germania, che vede interrompersi, con la fine di questa stagione, un periodo molto fecondo della sua storia artistica.

Conclusioni

I confronti proposti in questa ricerca sono stati radunati seguendo il percorso di artisti che lavorano in città diverse e utilizzano tecniche artistiche differenti. Si è scelto di concentrarsi soprattutto sulle personalità appartenenti alla prima generazione di artisti che citano diffusamente opere rinascimentali italiane, creando quello stile italianizzante e ibrido definito, dagli stessi tedeschi dell'epoca, *welsch*. Le citazioni italianizzanti fanno la loro comparsa, in tutti i centri analizzati, nei primi anni del secondo decennio del Cinquecento ad Augsburg a Ratisbona, Passau e Landshut; l'inizio del fenomeno può essere individuato negli anni immediatamente a ridosso della realizzazione della cappella Fugger, tra il 1508 e il 1512. In questi quattro anni si collocano infatti le prime aperture verso il Rinascimento dei pittori Burgkmair, Breu, Altdorfer, Huber, e degli scultori Vischer e Leinberger. Analizzando le opere di questi artisti, e quelle più difficilmente databili di Daniel Hopper, è possibile proporre alcune osservazioni sul modo in cui le fonti italiane vengono utilizzate. Esse vengono impiegate talvolta per la realizzazione di un generico apparato classicheggiante e anticheggiante: si pensi alle incisioni di Burgkmair, ai soldati dei rilievi di Leinberger, ai lavori dei Vischer o ai riammodernamenti dei castelli di Trausnitz e Neuburg an der Donau. Altre volte servono da spunto per la definizione di pose e personaggi, come fa ad esempio Jörg Breu nel *Libro di Preghiere* per Massimiliano o come si può diffusamente notare nei dipinti di Altdorfer e Huber. Per questi due ultimi artisti è molto importante anche l'utilizzo di modelli italiani per la creazione di spazi realizzati in prospettiva, e un atteggiamento simile si riscontra anche in Daniel Hopper e Hans Leinberger. Se è vero che è lecito parlare, sulla scorta di Baxandall,

dell'esistenza di uno stile *Deutsch* e di uno stile *Welsch*, è anche vero che non vi è un modo univoco di intendere quest'ultimo, che dipende molto dal modo di lavorare e dalle necessità di ciascun artista. Vale la pena di mettere a frutto anche le informazioni di Baxandall anche rispetto alle osservazioni che egli fa sulla conoscenza del Rinascimento italiano da parte degli artisti tedeschi. La “conoscenza molto limitata” di cui parla lo studioso è infatti derivata dalle “incisioni di Mantegna e dalle plaquettes in bronzo di qualcuno come Moderno, oppure dall'arte veneziana mediata attraverso talenti personalissimi quali Dürer”. Come si può notare dai confronti proposti nelle pagine precedenti, i modelli seriali, e in particolar modo le incisioni riconducibili a Mantegna e la sua cerchia sono senza dubbio il serbatoio primario a cui attingono tutti gli artisti. Tali modelli potevano essere studiati sia in originale sia attraverso copie e derivazioni realizzate da colleghi tedeschi come Dürer, Hopfer, Altdorfer e Huber.

Come si è detto, esistono pochissime prove incontrovertibili di viaggi italiani condotti da artisti tedeschi in questi anni, e riguardano esclusivamente Albrecht Durer e Hermann Vischer. Un viaggio a sud delle Alpi può verosimilmente essere ipotizzato per Daniel Hopfer, considerata la conoscenza approfondita che egli mostra del Rinascimento italiano, ma l'elenco si ferma probabilmente qui. È vero che le citazioni di Jörg Breu dalla Cappella Carafa appaiono inspiegabili senza un confronto *de visu*, ma non vi è alcuna altra evidenza, documentaria o stilistica, che attesti un suo soggiorno italiano, e soprattutto centro-italiano. Lo stesso dicasi per gli altri artisti presi in esame nel corso di questo lavoro, per i quali la conoscenza dell'arte italiana si esaurisce con le stampe mantegnesche, l'Incisione Prevedari e le placchette di Moderno.

Partendo dalla rielaborazione di queste fonti, lo stile italianizzante tedesco

sviluppa un certo grado di autonomia, soprattutto a partire dagli anni Venti, quando si diffonde su scala più vasta, riguardando un numero di artisti più ampio. Ne è un chiaro esempio il riammodernamento del castello di Neuburg am Inn: viene qui realizzato un apparato di decorazioni architettoniche fittili e in stucco a imitazione di un edificio rinascimentale nord-italiano di tardo Quattrocento. Il progettista Huber e i suoi collaboratori non utilizzano però alcuna fonte italiana; non vi sono dirette citazioni da Mantegna, Nicoletto o Giovanni Antonio da Brescia. Il lavoro è invece realizzato servendosi di fonti tedesche che a loro volta rielaborano quelle italiane, come le incisioni di Georg Pencz e dei Beham, o il libro di modelli di Heinrich Vogtherr.

Quando le ristrutturazioni e i riammodernamenti hanno luogo a Neuburg, la stagione del linguaggio *welsch*, di quell'ibrido linguaggio che aveva preso le sue mosse ad Augusta, Norimberga e Ratisbona negli anni Dieci del Cinquecento, sta volgendo al termine per lasciare posto ad altre suggestioni e ad altri modi di intendere il Rinascimento. La memoria di quanto elaborato sopravvive comunque ancora a lungo in Germania, che vede interrompersi, con la fine di questa stagione, un periodo molto fecondo della sua storia artistica.

Bibliografia

1550 e 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., a cura di R. Bettani e P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

1839

J.D. Passavant, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839.

1879

E. Muentz, *Les arts à la cour de Papes pendant le XV et le XVI siècles*, Paris 1879.

1882

E. Muentz, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris-London 1882.

1886

E. Molinier, *Les Plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris 1886.

1904

W. Bode, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen, II, Die Italienischen Bronzen*, Berlin 1904.

1891

M. J. Friedländer, *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg*, Leipzig 1891.

1892

T. von Frimmel, recensione a M. Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg in, "Repertorium für Kunstwissenschaft", 15, 1892, pp. 417-418.

1893

R. Stiassny, Jörg Breu von Augsburg, in "Zeitschrift für christliche Kunst", 7, 1893, pp. 101-120.

1901

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London 1901.

1905

L. von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517 – 1518*, Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes ; 4,4, Freiburg im Breisgau ; München, 1905.

1905-1906

H. Egger (a cura di), *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Soest, Wien 1905-1906.

1907

H. Voss, *Ursprung des Donaustiles*, Leipzig 1907.

1908

R. Stiassny, Donaumaler, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1, 1908, pp. 421-435.

1909

H. Roettingen, *Breu-Studien*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 28, 1909, pp. 31-92.

1913

P. Kristeller, *Der lombardische Graphik der Renaissance*, Berlin 1913.

1916

C. Dodgson, *The Calumny of Apelle by Breu*, in "The Burlington Magazine", 29, 1916, pp. 183-189.

1923

C. Dogson, *A book of Drawings formerly ascribed to Mantegna presented to the British Museum in 1920 by the Earl of Rosebery*, London 1923.

1924

M. Groeschel, *Baugeschichtliche Forschungen über die Veste Neuburg am Inn*, in "Bayerischer Heimatschutz", 20, 1924.

1928

F. Antal, Breu and Filippino, in "Zeitschrift für bildende Kunst", 62, 1928, pp. 29-37.

O. Bramm, *Hans Leinberger, seine Werkstatt und Schule*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 15, 1928, 116-189.

1931

Burgkmair-Ausstellung, zum Gedächtnis des 400 Todesjahres des Meisters, Augsburg 1931.

K. Feuchtmayr, *Das Malerwerk hans Burgkmairs von Augsburg. Kritisches Verzeichnis der Gemälde des Meisters ; anlässlich der im Sommer 1931 von der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Augsburg und München veranstalteten Burgkmair-Ausstellungen*, Augsburg 1931.

H. Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefuehl*, Munchen 1931.

1932

A. Burkhard, *Hans Burgkmair der Ältere* , Berlin 1932.

K.T. Parker, *Hans Burgkmair (1473 - 1531) - Five mounted drummers, from the triumphal procession of the emperor Maximilian*, London 1932.

E. Schilling, *Peter Vischer der Jüngere als Zeichner* in Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 7/8, 1932, pp. 149-162.

1933

K. Eberlein, *Was ist deutsch in der deutschen Kunst*, Leipzig 1933.

1935

O. Grautoff, *Burgkernmair et Augsburg*, in “Gazette des beaux-arts”, 14, 1935, pp. 155-168.

1939

Hans Watylich, *Der Meister von Regensburg*, München 1939.

1941

R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, Firenze 1941.

1943

E. Tietze-Conrat, *Was Mantegna an Engraver?*, in “Gazette des Beaux Arts”, 24, 1943, pp. 375-381.

1942

G. Lill, *Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landsbut ; Welt und Umwelt des Künstlers*, München 1942.

1947

O. Benesch, *Altdorfer, Huber and Italian art*, in “The Burlington magazine for connoisseurs”, 89, 1947, pp. 152-155.

1948

Kunstschatze der Lombardei: 500 vor Christus – 1800 nach Christus, Catalogo della mostra di Zurigo, Zurich 1948.

1949

Incisioni italiane del Rinascimento già esposte a Zurigo alla mostra dei tesori d'arte di Lombardia, Catalogo della mostra, Milano 1949.

1952

F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen*, München 1952.

1956-1959

Hans Rupprich (a cura di), *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 voll., Berlino 1956-1959; vol. 1, 1956, *Autobiographische Schriften. Briefwechsel. Dichtungen, Beischriften, Notizien und Gutachten. Zeugnissen zum persönlichen Leben*, pp. 102 e ss

.

1963

W. Pfeiffer, *Ein Wandgemälde von Wolf Huber*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1963, pp. 37-51.

F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Graphik*, München 1963.

1964

P. Dreyer, M. Winnner, *Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 6.1964, pp. 53-94.

A. Stange, *Malerei der Donauschule*, München 1964.

1965

O. Wutzel (a cura di), *Die Kunst der Donauschule : 1490 – 1540*, Linz 1965.

1966

E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Vicenza 1966.

1967

E. Heinzle, *Wolf Huber und sein Kreis*, in O. Wutzel (a cura di), *Die Kunst der Donauschule : 1490 – 1540*, catalogo della mostra, Linz 1965, pp. 110-141.

A. Legner, *Akzente der Donauplastik*, in K. Holter, O. Wurtzel, (acura di) *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz 1967, pp. 148 – 175.

1968

T. Falk, *Hans Burgkmair: Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968.

1976

L. Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York 1976.

F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer: die Gemälde, Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildbauerarbeiten*, München 1976.

1977

A. Rose, *Wolf Huber Studies. Aspects of Renaissance Thoughts and Practice in Danube School Painting*, New York-London 1977.

1978

P. W. Parshall, *Camerarius on Durer-Humanist biography as art criticism*, in *Joachim Camerarius*, München 1978.

1979

F. Winzinger, *Wolf Huber, das Gesamtwerk*, München 1979.

1980

M. Baxandall, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Heaven 1980.

Welt in Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock ; Augsburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Bayern anlässlich des 450. Jubiläums der Confessio Augustana, Augsburg, München, 1980.

1983

E. Garin, *La cultura a Milano alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano 1983.

1984

F. Anzelewky, Hans Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Berlin 1984.

F. Anzelewski, *Albrecht Altdorfer et le problème de l'école du Danube*, in F. Anzelewski (a cura di), *Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 10-47.

P. Vaisse, *Livres propos sur l'école du Danube*, in F. Anzelewski (a cura di),

Aldorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand, Paris 1984, pp. 149-164.

1985

B. Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985.

1986

Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300–1550, catalogo della mostra di Norimberga, Munchen 1986.

1987

A. Chastel, Luigi d'Aragona, un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa, Roma 1987.

F. Worstbrock, F. Anzelewsky (a cura di), *Apologia poetarum, die Schwenter Handschrift Ms. lat. fol. 335 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin*, Wiesbaden 1987.

1988

H. Mielke, *Albrecht Altdorfer : Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, catalogo della mostra, Berlin 1988.

1989

M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989.

1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo Lombardo*, Torino 2000.

1992

S. Boorsch, *Mantegna and his printmakers*, in J. Martinaeau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, London 1992, pp. 56-67.

D. Landau, *Mantegna as printmaker*, in J. Martinaeau (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, London 1992, pp. 44-55.

1993

G. Agosti, *Su Mantegna I*, in "Prospettiva", 71, 1993, pp. 42-52.

G. Agosti, *Su Mantegna II*, in "Prospettiva", 72, 1993, pp. 66-82.

L. Armstrong, *Marco Zoppo e il libro di disegni del British Museum*, in B. Giovannucci Vigi (a cura di), *Marco Zoppo. Cento 1433-1478*, atti del Convegno internazionale di Studi sulla pittura del Quattrocento, Cento, 8-9 ottobre 1993, Bologna 1993, pp. 79-95.

B. Giovannucci Vigi (a cura di), *Marco Zoppo. Cento 1433-1478*, atti del Convegno internazionale di Studi sulla pittura del Quattrocento, Cento, 8-9 ottobre 1993, Bologna 1993.

F. Muller, *Heinrich Vogtherr l'Ancien. un artiste entre Renaissance et Réforme*, Harrassowitz 1997.

R. Schofield, *Amadeo's system*, in J. Shell, L. Castelfranchi Vegas, *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Milano 1993, pp. 125-144.

C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London 1993.

1994

G. Agosti, *Su Mantegna III*, in "Prospettiva", 73-74, 1994, pp. 131-143.

B. Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994.

D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470- 1550*, New Heaven 1995.

1995

G. Agosti, *Su Mantegna IV*, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 58-83.

T. DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800*, London 1995.

1996

A. De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in C. Dampsey (a cura di), *Quattrocento adriatico. Fifteenth Century art of the adriatic rim. Papers from a colloquium hold at the Villa Spelman, Bologna 1996*, pp. 57-79.

1997

G. Agosti, *Su Mantegna VI*, in "Prospettiva", 85, 1997, pp. 59-90

.

1998

H. Chapman, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his contemporaries*, London

1998.

L. Larsson, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre*, in *Wege nach Sueden, wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur*, Kiel 1998, pp. 391-409.

1999

B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1999.

B. Aikema, *Venezia e la Germania, il primo Cinquecento* in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1999, pp. 332-423.

A. De Nicolò Salmazo, *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, Atti delle giornate di studio. Padova 10-11 febbraio 1998, Padova 1999.

A. Farinella, *Un riesame del "Codice del Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)*, in A. De Nicolò Salmazo, *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, Atti delle giornate di studio. Padova 10-11 febbraio 1998, Padova 1999.

F. Koreny, *Dürer e Venezia*, in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1999, pp. 240-331.

K. Oberhuber, *Mantegna e il ruolo delle stampe: un prototipo di innovazione artistica*

in Italia e al Nord, B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1999, pp. 144-149.

B. Roeck, *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimoli intellettuali*, in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1999, pp. 44-55.

D. Romanelli, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1999, pp. 76-81.

G. M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze 1999.

2000

E. Castelnovo, *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000.

T. Eser, *Künstlich auf welsch und deutschen sitten". Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550*, in B. Guthmüller (a cura di), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wiesbaden 2000, pp. 319-361.

B. Guthmüller (a cura di), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wiesbaden 2000.

2001

P. M. Arnold, *Leinberger und die "welsche" Kunst aus der Zeit des Moosburger Hochaltars*, materiale per la conferenza del 23 novembre 2001, testo non pubblicato, consultato presso la Biblioteca del Bayerisches Nationalmuseum, München

R. Kastenholz, *Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildbauer und Medailleur der Renaissance*, Berlin 2001.

T. Schauerte: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers* (= *Kunstwissenschaftliche Studien*. Bd. 95). Deutscher Kunstverlag, München u. a. 2001.

U. Söding, Hans Leinberger und die Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts am Mittelrhein, in V. Torri (a cura di), *Der heilige Abt . eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus* , Berlin 2001, pp.177-189.

2002

B. Diest, *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, München 2002.

D. Dreher, *The drawings of Peter Vischer the Younger and the Vischer workshop of Renaissance Nuremberg*, Yale 2002.

.

G. Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. Von Bayern*, München 2002.

A. Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, culture and belief in Reformation Augsburg*, Aldershot 2002.

R. Schofield, *Note sul sistema di Amadeo e la cultura dei committenti*, in *Il Principe architetto*, atti del convegno, Firenze 2002, pp. 165-185.

2003

M. G. Albertini Ottolenghi, *il ruolo delle stampe fra Quattro e Cinquecento e Mantegna in Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, Milano 2003.

L. Armstrong, *Marco Zoppo's "Parchment book of drawings" in the British Museum. Reflections on the "all'antica" heads*, in "Studies of Renaissance miniaturists in Venice", 1, 2003, pp. 37-75.

L. Armstrong, *Marco Zoppo's "Parchment book of drawings" in the British Museum. Reflections on the "all'antica" heads*, in "Studies of Renaissance miniaturists in Venice", 1, 2003, pp. 37-75

S. Bianchi, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento*, in "Rassegna di studi e notizie", 27, 2003, pp. 123-174.

H. Krohm, *Die Skulptur der sog. Donauschule und der künstlerische Ursprung des Krištof-Ravbar-Bildhauers Osbalt Kitell*, in *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen ; erstes slowenisch-bayerisches*

Kunstgeschichtliches Kolloquium, Regensburg 2003, pp. 161-174.

M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vistruvio. le traduzioni del "De Architectura" nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141*, Firenze 2003.

Vincenzo Foppa, catalogo della mostra, Milano 2003.

2004

G. Agosti, *Su Mantegna VII*, in "Prospettiva", 115-116, 2004, pp. 135-158.

S. Böning-Weis (a cura di), *Der Hirsvogelsaal in Nürnberg. Geschichte und Wiederherstellung*, München 2004.

M. Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München 2004.

2005

C. Salsi, *Una stampa di ambito lombardo in relazione con il presepe di Trognano e alcune considerazioni iconografiche*, in *Opere insigni e per la devozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, 2005.

2006

S.Ferrari, *Jacopo de Barbari, un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano 2006

A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna a Padova 1445-1460*, in D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi (a cura di) *Mantegna a Padova 1445-*

1460, catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 3-27.

G. Frodl, A. Salinger (a cura di), *Wolf Huber, der Annenaltar für Feldkirch, 1521*, Vienna 2006.

M. Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien 2006.

2007

Dürer e l'Italia, catalogo della mostra, marzo-giugno 2007, Milano, 2007, pp. 81-87.

M. Faietti, *Aemulatio versus Simulatio: Dürer oltre Mantegna*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, marzo-giugno 2007, Milano, 2007, pp. 81-87.

F. Kobler, *Bildende Kunst und Kunsthandwerk in Landshut zur Zeit Hans Leinbergers*, in *Um Leinberger : Schüler und Zeitgenossen*, catalogo della mostra, Landshut 2007, pp. 19-33

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Milano 2007.

G. Messling, *Der Maler Jörg Breu der Ältere in seinen ersten Augsburger Meisterjahren. neue und alte Zuschreibungen*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg", 44, 2007, pp. 29-59.

J. Reisinger-Weber, *Der Monogrammist IP und sein Umkreis*, Passau 2007.

Um Leinberger : Schüler und Zeitgenossen, catalogo della mostra, Landshut 2007.

2008

A. Bacchi, L. Giacomelli (a cura di), *Rinascimento e passione per l'Antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, luglio 2008-febbraio 2009), Trento 2008.

A. Canova, *Mantegna invenit*, in G. Agosti e D. Thiébaud (a cura di), *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra, ed. italiana, Milano 2008, pp. 243-297.

L. Cavazzini, A. Galli, *Padova cruciale*, in G. Agosti e D. Thiébaud (a cura di), *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra, ed. italiana, Milano 2008, pp. 55-101.

F. Kobler, *Zur Passauer Skulptur um 1520-1530/Pasovská plastika z let kolem 1520-1530*, in *Světelský oltář v kontextu pozdně gotického umění střední Evropy*, Brno 2008, pp. 189-204.

M. Leithe-Jasper, *La placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio*, in A. Bacchi, L. Giacomelli (a cura di), *Rinascimento e passione per l'Antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, Trento 2008, pp. 76-97.

G. Romano (a cura di), *Andrea Mantegna. Catalogo dell'opera grafica*, Torino 2008.

2009

L. Aldovini, *The Prevedari print*, *Print quarterly*, 26.2009, 1, pp. 38 – 45.

E. Castelnovo, Deutsche Kunst und Kunstwissenschaft im Spiegel Roberto Longhis, in "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", 62, 2008(2009), pp. 229-236.

B. Langer (a cura di), *"Ewig blühe Bayerns Land". Herzog Ludwig X. und die Renaissance*, Landshut 2009.

L. Paringer, Herzog Ludwig X. von Bayern. Eine biographische skizze, in B. Langer (a cura di), *"Ewig blühe Bayerns Land". Herzog Ludwig X. und die Renaissance*, Landshut 2009, pp. 57-63.

2010

S. Boorsch, *Mantegna and Engraving. What we know, what we don't know and a few hypotheses*, in *Andrea Mantegna*, Firenze 2010.

Elisabetta Fadda, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia del 1506*, 2010.

2011

S. Ferrari, *Dürer e Jacopo de Barbari. La persistenza di un rapporto*, in S. Ebert-Schifferefer, K. Herrmann Fiore (a cura di), *Dürer, l'Italia e l'Europa*, Studi della Bibliotheca Hertziana ; 6. - Roma e il nord : percorsi e forme dello scambio artistico ; 2, Cinisello Balsamo 2011, pp. 39-46.

M. Heilmann (a cura di), *Heinrich Vogtberr - Ein Frembs und wunderbars kunstbüchlin allen Molern, Bildschnitzern, Goldschmidern, Steinmetzen, Schreibern*,

Platnern, Waffen un Messerschmidn hochnutzlich zu gebrauchen (Straßburg 1538, 1572), in “Fontes”, 61.2011.

2012

L. Aldovini, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'Incisione Prevedari*, in “Rassegna di studi e notizie”, 39, 2012, 35, pp. 59-72.

B. Böckem, *Der frühe Dürer und Itallien. Italienerfabrung und Mobilitätsprozesse um 1500* , in D. Hess, T. Eser (a cura di), *Der frühe Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012*, Nürnberg 2012, pp. 52-64.

G.M. Fara, *Albrecht Dürer in Lombardia nell'età di Mantegna*, in “Rassegna di studi e notizie”, 39, 2012, 35, pp. 161-169.

D. Hess, T. Eser (a cura di), *Der frühe Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012*, Nürnberg 2012.

S. Heiser, *Stilfragen um 1900. Die debatte um Cranach als Begründer der “Donauschule”*, in C. Wagner, O. Jehle (a cura di), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, Regensburg 2012, pp. 371-377.

N. Riegel, *Ein neue Fatzon. Schloß Neuburg am Inn um 1530*, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 66.2012, 102-205.

F. Rossi, *Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo* in “Rassegna di studi e notizie”, 39, 2012, 35,

pp. 27-45.

C. Salsi, *Una panoramica relativa agli studi sull'iniziazione lombarda tra Quattro e Cinquecento*, in "Rassegna di studi e notizie", 39, 2012, 35, pp. 161-169.

C. Wagner, O. Jehle (a cura di), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, Regensburg 2012, pp. 371-377.

2013

W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz, U. Pfisterer (a cura di), *Wettstreit in Erz, Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, catalogo della mostra di Monaco (novembre 2013-marzo 2014), Berlin 2013.

G. Tomasella, *1941. Romanità e Germanesimo*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Treviso 2013, pp. 457-471.

2014

A. Morrall, *Dürer and the Reception of His Art in Renaissance Venice*, in J. Sander (a cura di), *Albrecht Dürer. His Art in context*, catalogo della mostra, Munich 2014, pp. 168-174.

S. Roller, D. Bohde (A cura di), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, catalogo della mostra (Francoforte e Vienna, novembre 2014-giugno 2015), Berlin 2014.

J. Sander (a cura di), *Albrecht Dürer. His Art in context*, catalogo della mostra,

Munich 2014.

N. Riegel, Ein neue Fatzon. Schloß Neuburg am Inn um 1530, in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 66.2012, 102-205.

M. Weniger, Altdorfer und Leinberger, in S. Roller, D. Bohde (A cura di), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, catalogo della mostra (Francoforte e Vienna, novembre 2014-giugno 2015), Berlin 2014, pp. 27-33.

Elenco delle illustrazioni

1. Maestro E, *Cosmos*, 1465 circa, Berlino, Kupfestichkabinett.
2. Albrecht Dürer, *Cosmos*, 1494-1500, Parigi, Musée du Louvre.
3. Maestro E, *Urania*, 1465 circa, Berlino, Kupfestichkabinett.
4. Albrecht Dürer, *Urania*, 1494-1500, Parigi, Musée du Louvre.
5. Albrecht Dürer, *Morte di Orfeo*, 1494, Amburgo, Kunsthalle.
6. Anonimo incisore ferrarese, *Morte di Orfeo*, Amburgo, Kunsthalle.
7. Andrea Mantegna, *Zuffa degli dei marini*, 1475 circa, Vienna, Albertina.
8. Albrecht Dürer, *Zuffa degli dei marini*, 1494, Vienna, Albertina.
9. Albrecht Dürer, *Studio con sei figure*, 1494/95, Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi.
10. Andrea Mantegna, *Baccanale con tino*, 1475 circa, Francoforte, Graphische Sammlung.
11. Cappella Fugger, 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
12. Cappella Fugger, pale marmoree ed epitaffi della famiglia Fugger 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
13. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Ulrich Fugger, 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
14. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Georg Fugger, 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
15. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Jakob Fugger, 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
16. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Jakob Fugger, 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
17. Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.
18. Albrecht Dürer, *Sansone con le porte della città di Gaza*, New York, collezione privata.
19. Albrecht Dürer, *Sansone combatte contro i Filistei*, 1510, Milano, Biblioteca Ambrosiana.
20. Albrecht Dürer, *Sansone combatte contro i Filistei*, Berlino, Kupferstichkabinett.

21. Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*, 1510, Vienna, Albertina.
22. Albrecht Dürer, *Sansone combatte contro i Filistei*, 1510, Berlino, Kupferstichkabinett.
23. Nicoletto da Modena, *Sant'Antonio Abate*, Pavia, Musei Civici.
24. Jacopo de Barbari, *Tre prigionieri*, 1503 ca, Braunschweig, Kunstmuseum.
25. Jörg Breu, *Ascensione di Cristo*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.
26. Jörg Breu, *Ascensione della Vergine*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.
27. Jörg Breu, *Invenzione della Musica*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.
28. Jörg Breu, *Diffusione della Musica*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.
29. Jörg Breu, *Pitagora nella bottega del fabbro*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.
30. Jörg Breu, *Coro*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.
31. Jörg Breu, *Madonna con Bambino sotto una loggia*, 1512-1515, Aufheisen bei Regensburg, parrocchiale.
32. Maestro E, *Marte*, Washington, National Gallery of Art.
33. Albrecht Dürer et al., *Arco trionfale di Massimiliano I*, 1515, Washington, National Gallery of Art.
34. Jörg Breu, *Storia di Lucrezia*, 1528, Monaco, Alte Pinakothek.
35. Nicoletto da Modena, *Martirio di San Sebastiano*, London, British Museum.
36. Nicoletto da Modena, *Santa Lucia*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
37. Jörg Breu, *Prudenza, Libro di Pregbiere di Massimiliano I*, 1515 circa, Besancon, Bibliotheque municipale.
38. Jörg Breu, *Arione, Libro di Pregbiere di Massimiliano I*, f. 80r 1515 circa, Besancon, Bibliotheque municipale.
39. Peregrino da Cesena, *Arione*, Londra, Warburg Institute.
40. Jörg Breu, *Donna che allatta il figlio con aquila, Libro di Pregbiere di Massimiliano I*, f. 86 v., 1515 circa, Besancon, Bibliotheque municipale.
41. Peregrino da Cesena, *Mercurio reca il figlio a Ino*, Londra, Warburg Institute.
42. Jörg Breu, *Battaglia degli Ignudi*, Londra, British Museum.
43. Jörg Breu, *Calunnia di Apelle*, Londra, British Museum.

44. Anonimo, *Flagellazione di Cristo*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.
45. Jörg Breu, *Flagellazione di Cristo*, Varsavia, Museo Nazionale.
46. Jörg Breu, *Quattordici Santi Ausiliari*, Stoccolma, Museo Nazionale.
47. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, *Fregi e lunette per la cancellata della Cappella Fugger*, Annecy, Musée Leon Mares.
48. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, *Fregi e lunette per la cancellata della Cappella Fugger*, Annecy, Musée Leon Mares.
49. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, Tomba di San Sebald, 1508-1519, Norimberga, chiesa di San Sebald, particolare.
50. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, Tomba di San Sebald, 1508-1519, Norimberga, chiesa di San Sebald, particolare.
51. Hermann Vischer, Colosseo, Parigi, Musée du Louvre.
52. Hermann Vischer, *Palazzo della Valle*, Parigi, Musée du Louvre.
53. Hermann Vischer, *Interno del Pantheon*, Parigi, Musée du Louvre.
54. Hermann Vischer, *Progetto per altare*, Parigi, Musée du Louvre.
55. Peter Vischer il Giovane, *Lutero come Ercole Germanico*, Weimar, Goethe Nationalmuseum.
56. Peter Vischer il Giovane, *La nascita di Pegaso*, Berlino, Staatsbibliothek.
57. Peter Vischer il Giovane, *Giudizio di Paride*, Berlino, Staatsbibliothek.
58. Peter Vischer il Giovane, *Matrimonio di Peleo e Teti*, Berlino, Staatsbibliothek.
59. Peter Vischer il Giovane, *Studio di proporzioni*, Parigi, Musée du Louvre.
60. Peter Vischer il Giovane e bottega, *Arione con lira da braccio*, Londra, British Museum
61. Peter Vischer il Giovane e bottega, *Sileno*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
62. Daniel Hopper, *Interno della Chiesa di Santa Maria Maddalena ad Augusta*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
63. Daniel Hopper, *Zuffa degli dei marini*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
64. Daniel Hopper, *Baccanale con tino*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
65. Daniel Hopper, *Ecclesia*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
66. Daniel Hopper, *Grottesca*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
67. Giovanni Antonio da Brescia, *Grottesca*, Monaco, Staatliche Graphische

Sammlung.

68. Daniel e Lambrecht Hopfer, *Tritone con cavallo marino e putto*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
69. Nicoletto da Modena, *Tritone con cavallo marino e putto*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
70. Daniel Hopfer, *Madonna con Bambino e Sant'Anna*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
71. Benedetto Montagna, *San Benedetto che proclama la regola*, Berlino, Kupferstichkabinett.
72. Leonard Beck, *Capitani italiani*, Berlino, Kupferstichkabinett.
73. Monogrammista HK, *Sacra parentela*, 1516, Freising, Museo Diocesano.
74. Da Daniel Hopfer (copia di Simon Switzels), *Giustizia*, Londra, British Museum.
75. Daniel Hopfer, *Cristo davanti a Pilato*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
76. Andrea Mantegna, *San Giacomo davanti a Erode Agrippa*, 1451-1452 circa, già Padova, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani.
77. Daniel Hopfer, *Arco di Trionfo con la Trinità*, circa 1524, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
78. Daniel Hopfer, *Cristo e l'adultera*, Braunschweig, Kunstmuseum.
79. Daniel Hopfer, *Predica di Cristo sul pane della vita*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
80. Daniel Hopfer, *Coro con Cristo, Maria e Santi*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
81. Daniel Hopfer, *Arco di Trionfo con Sacra Parentela, Crocifissione e Resurrezione di Cristo*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
82. Daniel Hopfer, *Trofeo con aquila e figure all'antica*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
83. Maestro del 1515, *Trofeo con figure all'antica*, 1515 circa, Berlino, Kupferstichkabinett.
84. Hans Burgkmair, *Storia di Esther*, 1528, Monaco, Alte Pinakothek.
85. Hans Burgkmair, *Madonna con Bambino*, 1509, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

86. Hans Burgkmair, *San Giorgio*, 1508, Ingolstadt, Universitätsbibliothek.
87. Hans Burgkmair, *Saturno*, Basilea, Kupferstichkabinett.
88. Hans Burgkmair, *Giove*, Basilea, Kupferstichkabinett.
89. Hans Burgkmair, *Marte*, Basilea, Kupferstichkabinett.
90. Hans Burgkmair, *Sole*, Berlino, Kupferstichkabinett.
91. Hans Burgkmair, *Mercurio*, Basilea, Kupferstichkabinett.
92. Daniel Hopfer, *Madonna con Bambino e putti danzanti*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
93. Albrecht Altdorfer, *Pax e Minerva*, 1506, Berlino, Kupferstichkabinett.
94. Bottega di Andrea Mantegna, *Quattro muse danzanti*, Vienna graphische Sammlung Albertina.
95. Bottega di Andrea Mantegna, *Deposizione dalla Croce*, 1475 (?), Londra, British Museum.
96. Albrecht Altdorfer, *Crocifissione*, 1518 circa, Budapest, Szepmüvészeti Muzeum.
97. Bottega di Andrea Mantegna, *Seppellimento di Cristo "verticale" (con quattro uccelli)*, 1475 (?), Parigi, Musée du Louvre, particolare (a destra); Albrecht Altdorfer, *Cristo crocifisso con Maria e Giovanni*, 1515 circa, Kassel, Gemaldegalerie, particolare (a sinistra).
98. Albrecht Altdorfer, *Joshua e Caleb recano i frutti della Terra Promessa*, 1520-1525, Berlino, Kupferstichkabinett.
99. Albrecht Altdorfer, *Sacra famiglia con un angelo*, 1515, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
100. Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovanni Battista*, 1500-1505 circa, Fort Worth, Kimbell Art Museum.
101. Albrecht Altdorfer, *Orazione nell'orto*, Berlino, Kupferstichkabinett.
102. Andrea Mantegna, *Orazione nell'Orto*, 1453-1454 circa, Londra, National Gallery.
103. Albrecht Altdorfer, *Nascita della Vergine*, Monaco, Alte Pinakothek.
104. Albrecht Altdorfer, *Sacra Famiglia presso una fontana*, 1512-1515 circa, Berlino, Kupferstichkabinett.
105. Giovanni Antonio da Brescia, *Fontana con figura di Nettuno*, Berlino, Kupferstichkabinett.
106. Bernardo Prevedari (su disegno di Donato Bramante), *Interno di un tempio con*

- figure*, Milano, Civica Raccolta di stampe Achille Bertarelli.
107. Albrecht Altdorfer, *San Floriano bastonato*, 1509-1518 circa, Linz, Abbazia di San Floriano.
 108. Albrecht Altdorfer, *Cristo deriso*, 1509-1518 circa, Linz, Abbazia di San Floriano.
 109. Albrecht Altdorfer, *Interno della Sinagoga di Ratisbona*, 1519, Berlino, Kupferstichkabinett.
 110. Bottega di Andrea Mantegna, *Flagellazione di Cristo*, 1475 ca, Berlino, Kupferstichkabinett.
 111. Albrecht Altdorfer, *Flagellazione di Cristo*, 1509-1518, Linz, Abbazia di San Floriano.
 112. Hans Leinberger, *Arresto di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.
 113. Hans Leinberger, *San Castolo davanti a Diocleziano*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.
 114. Hans Leinberger, *Martirio di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.
 115. Hans Leinberger, *Seppellimento di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.
 116. Bottega di Andrea Mantegna, *Senatori*, prima del 1506, New York, Metropolitan Museum of Arts.
 117. Hans Burgkmair, *Ettore*, genealogia dell'imperatore Massimiliano I, 1510, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.
 118. Marco Ruggeri detto lo Zoppo, *Testa all'antica*, Libro dei disegni, 1472-1475 circa, Londra, British Museum.
 119. Marco Ruggeri detto lo Zoppo, *Testa all'antica*, Libro dei disegni, 1472-1475 circa, Londra, British Museum.
 120. Hans Leinberger, *Martirio di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale, particolare.
 121. Hans Leinberger, *Seppellimento di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale, particolare.
 122. Andrea Verrocchio, *Decollazione di San Giovanni Battista*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
 123. Hans Leinberger, *Crocifissione*, 1516, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
 124. Hans Leinberger, *Deposizione*, 1516 circa, Berlino, Bode Museum.
 125. Hans Leinberger, *Compianto*, 1516 circa, Berlino, Bode Museum.
 126. Moderno, *Crocifissione*, Torino, Museo Civico di Arte Antica.

127. Wolf Huber, *Flagellazione di Cristo*, progetto per un altare, 1510 circa, Erlangen, Stadtmuseum.
128. Wolf Huber, *Orazione nell'orto*, 1530 circa, Monaco, Alte Pinakothek.
129. Da Wolf Huber, *Crocifissione*, 1511, Berlino, Kupferstichkabinett.
130. Wolf Huber, *Presentazione al Tempio*, 1521, Feldkirch, parrocchiale.
131. Wolf Huber, *Annunciazione*, 1514, Copenhagen, Königliche Kupferstichsammlung.
132. Wolf Huber, *Flagellazione di Cristo*, 1525, Linz, Abbazia di San Floriano.
133. Wolf Huber, *Allegoria della Crocifissione*, 1550 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
134. Albrecht Altdorfer, *Disegno preparatorio per il Bagno dell'Imperatore*, 1532 circa, Firenze, Uffizi.
135. Su progetto di Wolf Huber, *Tomba di Nicola II conte di Salm*, dopo il 1530, Vienna, Votivkirche.
136. Su progetto di Wolf Huber, *Decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn*, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
137. *Progetto per un camino del Castello di Trausnitz*, 1533, Berlino, Kupferstichkabinett.
138. Residenz, loggia, 1536-1543, Landshut.
139. Residenz, loggia, 1536-1543, Landshut.
140. Georg Pencz, *Caduta di Fetonte*, Hirshvogelsaal, Norimberga.
141. *Lotta di animali marini*, Neuburg an der Donau, castello.
142. Frammento di fontana, Neuburg an der Donau, 1534-1538 circa, Museo del castello.
143. Frammento di fontana, Neuburg an der Donau, 1534-1538 circa, Museo del castello.
144. Frammento di fontana, Neuburg an der Donau, 1534-1538 circa, Museo del castello.
145. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
146. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
147. Georg Pencz, *Due tritoni*, Vienna, Albertina.

148. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
149. Hans Sebald Beham, *Achille ed Ettore*, Vienna, Albertina.
150. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
151. Hans Sebald Beham, *Battaglia tra Greci e Troiani*, Vienna, Albertina.
152. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.
153. Georg Pencz, *Baccanale con putti*, 1529, Braunschweig, Kunstmuseum.
154. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
155. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
156. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
157. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
158. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
159. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
160. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Elmi all'Antica*, Libro di Modelli, fo. 40r., Monaco, Bayrische Staatsbibliothek.
161. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Elmi all'Antica*, Libro di Modelli, fo. 41v., Monaco, Bayrische Staatsbibliothek.
162. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Elmi all'Antica*, Libro di Modelli, fo. 42v., Monaco, Bayrische Staatsbibliothek.
163. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Capitello*, Libro di Modelli, fo. 47v., Monaco, Bayrische Staatsbibliothek.
164. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Capitello*, Libro di Modelli, fo. 47v., Monaco, Bayrische Staatsbibliothek.
165. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Capitello*, Libro di Modelli, fo. 47v., Monaco, Bayrische Staatsbibliothek.



1. Maestro E, *Cosmos*, 1465 circa, Berlino, Kupfestichkabinett.
2. Albrecht Dürer, *Cosmos*, 1494-1500, Parigi, Musée du Louvre.
3. Maestro E, *Urania*, 1465 circa, Berlino, Kupfestichkabinett.
4. Albrecht Dürer, *Urania*, 1494-1500, Parigi, Musée du Louvre.



5. Albrecht Dürer, *Morte di Orfeo*, 1494, Amburgo, Kunsthalle.
6. Anonimo ferrarese, *Morte di Orfeo*, Amburgo, Kunsthalle.



7. Andrea Mantegna, *Zuffa degli dei marini*, 1475 circa, Vienna, Albertina.

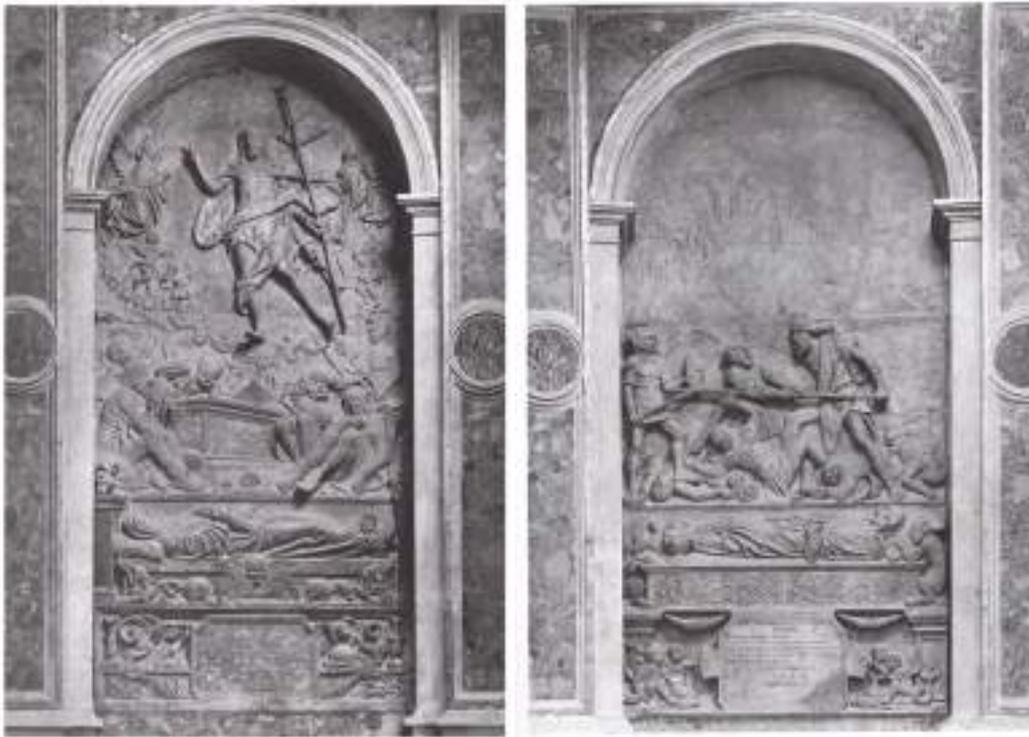
8. Albrecht Dürer, *Zuffa degli dei marini*, 1494, Vienna, Albertina.



9. Albrecht Dürer, *Studio con sei figure*, 1494/95, Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi.
10. Andrea Mantegna, *Baccanale con tino*, 1475 circa, Francoforte, Graphische Sammlung, particolare.



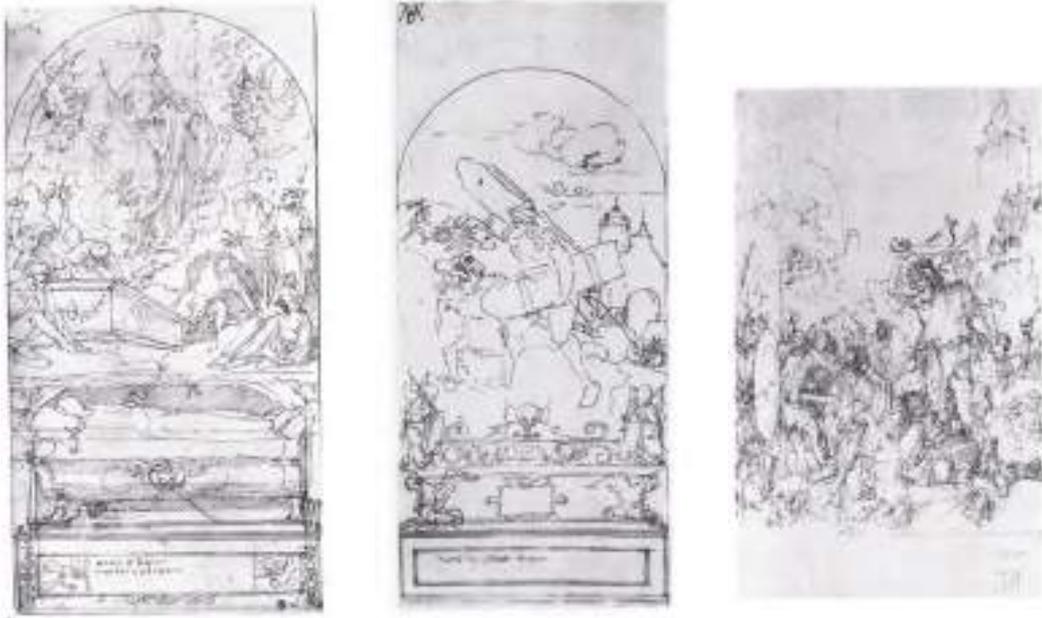
11. Cappella Fugger, 1512-1518 Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
12. Cappella Fugger, pale marmoree ed epitaffi della famiglia Fugger 1512-1518, Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.



13. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Ulrich Fugger, 1512-1518
Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
14. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Georg Fugger, 1512-1518
Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.



15. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Jakob Fugger, 1512-1518
Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.
16. Cappella Fugger, pala marmorea ed epitaffio di Jakob Fugger, 1512-1518
Augsburg, Chiesa di Sant'Anna.



17. Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.
18. Albrecht Dürer, *Sansone con le porte della città di Gaza*, New York, collezione privata.
19. Albrecht Dürer, *Sansone combatte contro i Filistei*, 1510, Milano, Biblioteca Ambrosiana.



20. Albrecht Dürer, *Sansone combatte contro i Filistei*, Berlino, Kupferstichkabinett.

21. Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*, 1510,Vienna, Albertina.

22. Albrecht Dürer, *Sansone combatte contro i Filistei*, 1510, Berlino, Kupferstichkabinett.



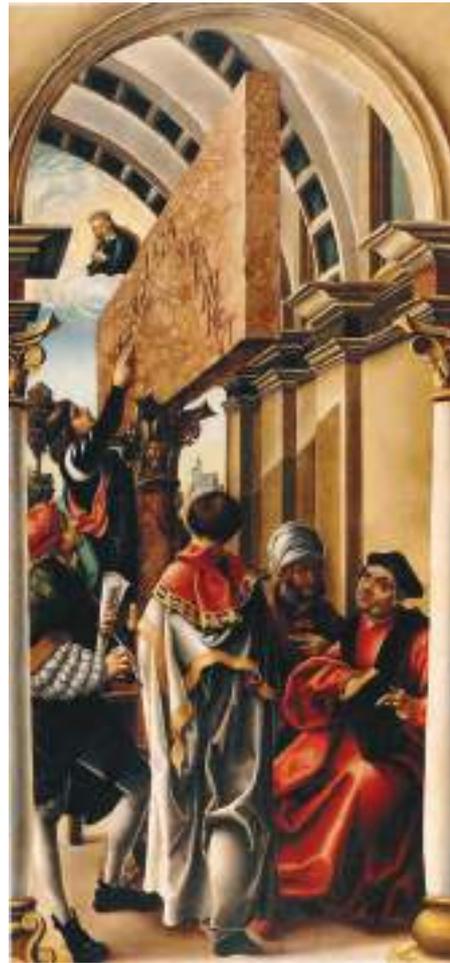
23. Nicoletto da Modena, *Sant'Antonio Abate*, Pavia, Musei Civici.

24. Jacopo de Barbari, *Tre prigionieri*, 1503 circa, Braunschweig, Kunstmuseum.



25. Jörg Breu, *Ascensione di Cristo*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.

26. Jörg Breu, *Ascensione della Vergine*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.



27. Jörg Breu, *Invenzione della Musica*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.

28. Jörg Breu, *Diffusione della Musica*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.



29. Jörg Breu, *Pitagora nella bottega del fabbro*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.

30. Jörg Breu, *Coro*, Augsburg, Cappella Fugger, Chiesa di Sant'Anna.



31. Jörg Breu, *Madonna con Bambino sotto una loggia*, 1512-1515, Aufhausen bei Regensburg, parrocchiale.
32. Maestro E, *Marte*, Washington, National Gallery of Art.



33. Albrecht Dürer et al., *Arco trionfale di Massimiliano I*, 1515, Washington, National Gallery of Art.



34. Jörg Breu, *Storia di Lucrezia*, 1528, Monaco, Alte Pinakothek.

35. Nicoletto da Modena, *Martirio di San Sebastiano*, London, British Museum.

36. Nicoletto da Modena, *Santa Lucia*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

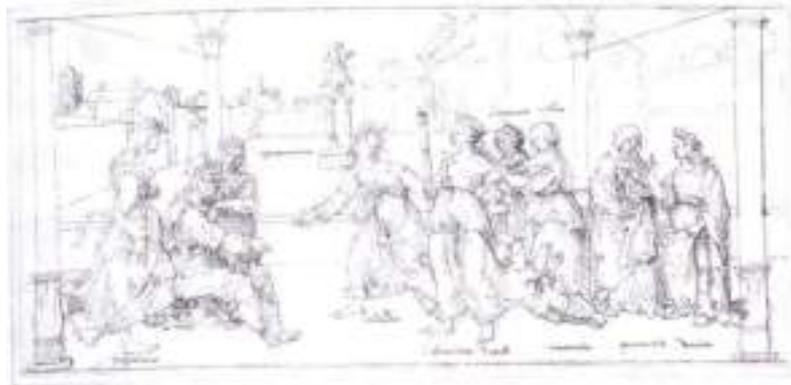


37. Jörg Breu, *Prudenza*, *Libro di Preghiere di Massimiliano I*, 1515 circa, Besancon, Bibliotheque municipale.
38. Jörg Breu, *Arione*, *Libro di Preghiere di Massimiliano I*, f. 80r 1515 circa, Besancon, Bibliotheque municipale.
39. Peregrino da Cesena, *Arione*, Warburg Institute, Londra.



40. Jörg Breu, *Donna che allatta il figlio con aquila*, *Libro di Pregbiere di Massimiliano I*, f. 86 v., 1515 circa, Besancon, Bibliotheque municipale.

41. Peregrino da Cesena, *Mercurio reca il figlio a Ino*, Londra, Warburg Institute.



42. Jörg Breu, *Battaglia degli Ignudi*, Londra, British Museum.

43. Jörg Breu, *Calunnia di Apelle*, Londra, British Museum.



44. Anonimo, *Flagellazione di Cristo*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

45. Jörg Breu, *Flagellazione di Cristo*, Varsavia, Museo Nazionale.



46. Jörg Breu, *Quattordici Santi Ausiliari*, Stoccolma, Museo Nazionale.



47. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, *Fregi e lunette per la cancellata della Cappella Fugger*, Annecy, Musée Léon Marès.

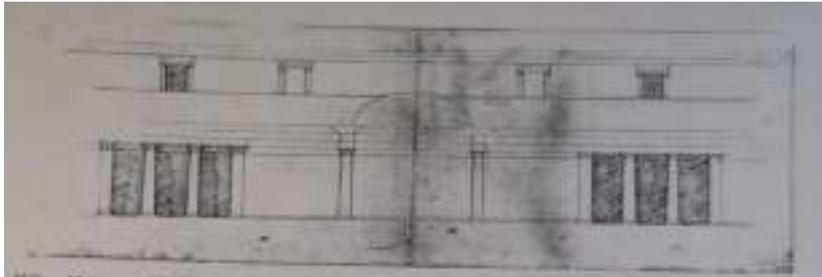
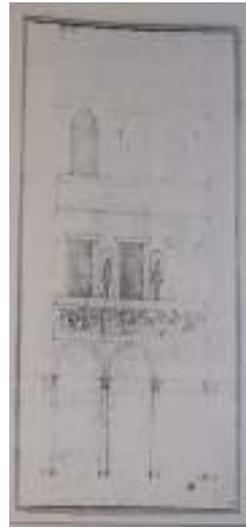
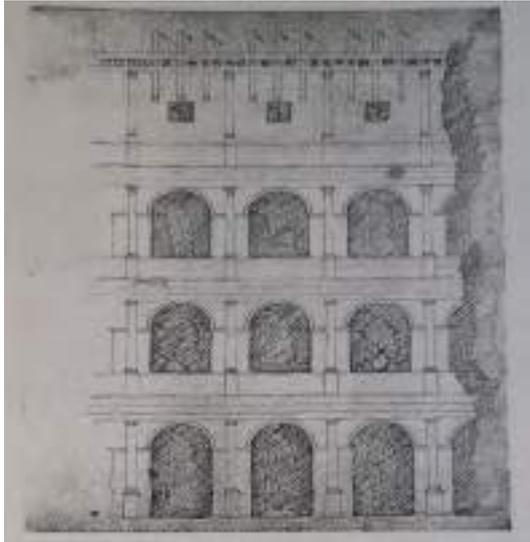


48. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, *Fregi e lunette per la cancellata della Cappella Fugger*, Annecy, Musée Léon Marès.



49. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, Tomba di San Sebald, 1508-1519, Norimberga, chiesa di San Sebald, particolare.

50. Peter Vischer il Vecchio e Bottega, Tomba di San Sebald, 1508-1519, Norimberga, chiesa di San Sebald, particolare.



51. Hermann Vischer, Colosseo, Parigi, Musée du Louvre.

52. Hermann Vischer, *Palazzo della Valle*, Parigi, Musée du Louvre.

53. Hermann Vischer, *Interno del Pantheon*, Parigi, Musée du Louvre.



54. Hermann Vischer, *Progetto per altare*, Parigi, Musée du Louvre.

55. Peter Vischer il Giovane, *Lutero come Ercole Germanico*, Weimar, Goethe Nationalmuseum.



56. Peter Vischer il Giovane, *La nascita di Pegaso*, Berlino, Staatsbibliothek.

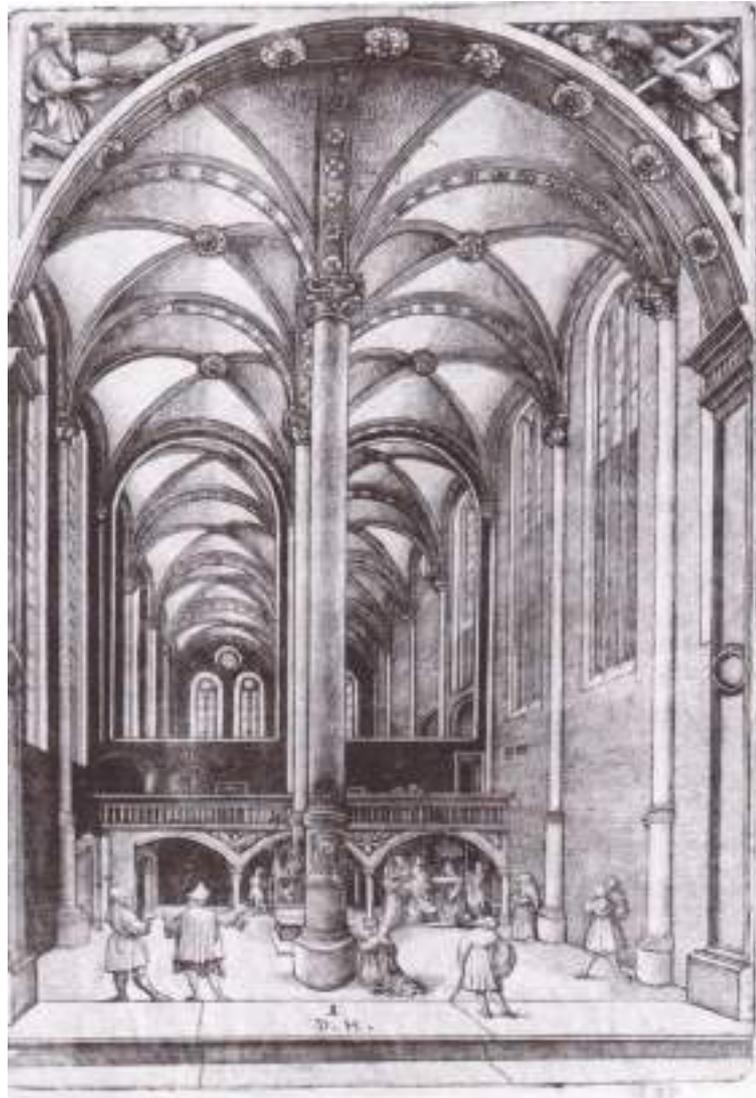
57. Peter Vischer il Giovane, *Giudizio di Paride*, Berlino, Staatsbibliothek.



58. Peter Vischer il Giovane, *Matrimonio di Peleo e Teti*, Berlino, Staatsbibliothek.



59. Peter Vischer il Giovane, *Studio di proporzioni*, Parigi, Musée du Louvre.
60. Peter Vischer il Giovane e bottega, *Arione con lira da braccio*, Londra, British Museum.
61. Peter Vischer il Giovane e bottega, *Sileno*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



62. Daniel Hopper, *Interno della Chiesa di Santa Maria Maddalena ad Augusta*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



63. Daniel Hopper, *Zuffa degli dei marini*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



64. Daniel Hopfer, *Baccanale con timo*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

65. Daniel Hopfer, *Ecclesia*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



66. Daniel Hopper, *Grottesca*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

67. Giovanni Antonio da Brescia, *Grottesca*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



68. Daniel e Lambrecht Hopfer, *Tritone con cavallo marino e putto*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
69. Nicoletto da Modena, *Tritone con cavallo marino e putto*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.



70. Daniel Hopper, *Madonna con Bambino e Sant'Anna*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

71. Benedetto Montagna, *San Benedetto che proclama la regola*, Berlino, Kupferstichkabinett.

72. Leonard Beck, *Capitani italiani*, Berlino, Kupferstichkabinett.



73. Monogrammista HK, *Sacra parentela*, 1516, Freising, Museo Diocesano.



74. Da Daniel Hopper (copia di Simon Switzels), *Giustizia*, Londra, British Museum.



75. Daniel Hopper, *Cristo davanti a Pilato*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

76. Andrea Mantegna, *San Giacomo davanti a Erode Agrippa*, 1451-1452 circa, già Padova, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani.



77. Daniel Hopper, *Arco di Trionfo con la Trinità*, circa 1524, Monaco, Statliche Graphische Sammlung.



78. Daniel Hopper, *Cristo e l'adultera*, Braunschweig, Kunstmuseum.



79. Daniel Hopper, *Predica di Cristo sul pane della vita*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

80. Daniel Hopper, *Coro con Cristo, Maria e Santi*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



81. Daniel Hopfer, *Arco di Trionfo con Sacra Parentela, Crocifissione e Resurrezione di Cristo*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



82. Daniel Hopper, *Trofeo con aquila e figure all'antica*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.

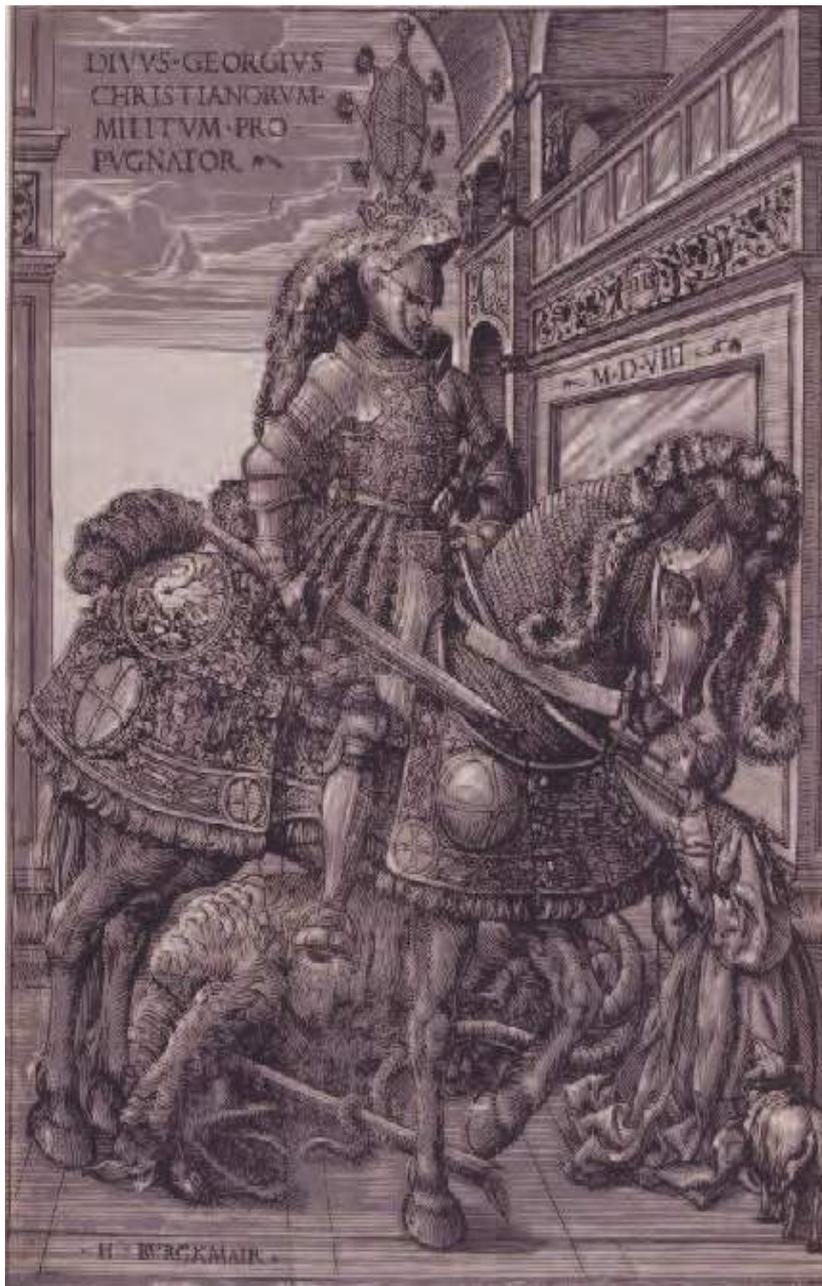
83. Maestro del 1515, *Trofeo con figure all'antica*, 1515 circa, Berlino, Kupferstichkabinett.



84. Hans Burgkmair, *Storia di Esther*, 1528, Monaco, Alte Pinakothek.



85. Hans Burgkmair, *Madonna con Bambino*, 1509, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.



86. Hans Burgkmair, *San Giorgio*, 1508, Ingolstadt, Universitätsbibliothek.



87. Hans Burgkmair, *Saturno*, Basilea, Kupferstichkabinett.

88. Hans Burgkmair, *Giove*, Basilea, Kupferstichkabinett.

89. Hans Burgkmair, *Marte*, Basilea, Kupferstichkabinett.



90. Hans Burgkmair, *Sole*, Berlino, Kupferstichkabinett.

91. Hans Burgkmair, *Mercurio*, Basilea, Kupferstichkabinett.

92. Daniel Hopfer, *Madonna con Bambino e putti danzanti*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



93. Albrecht Altdorfer, *Pax e Minerva*, 1506, Berlino, Kupferstichkabinett.
94. Bottega di Andrea Mantegna, *Quattro muse danzanti*, Vienna graphische Sammlung Albertina.
95. Bottega di Andrea Mantegna, *Deposizione dalla Croce*, 1475 (?), Londra, British Museum.
96. Albrecht Altdorfer, *Crocifissione*, 1518 circa, Budapest, Szepmüvészeti Muzem.



97. Bottega di Andrea Mantegna, *Seppellimento di Cristo "verticale"* (con quattro uccelli), 1475 (?), Parigi, Musée du Louvre, particolare (a destra); Albrecht Altdorfer, *Cristo crocifisso con Maria e Giovanni*, 1515 circa, Kassel, Gemaldegalerie, particolare (a sinistra).
98. Albrecht Altdorfer, *Joshua e Caleb recano i frutti della Terra Promessa*, 1520-1525, Berlino, Kupferstichkabinett.



99. Albrecht Altdorfer, *Sacra famiglia con un angelo*, 1515, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
100. Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e San Giovanni Battista*, 1500-1505 circa, Fort Worth, Kimbell Art Museum.



101. Albrecht Altdorfer, *Orazione nell'orto*, Berlino, Kupferstichkabinett.

102. Andrea Mantegna, *Orazione nell'Orto*, 1453-1454 circa, Londra, National Gallery.

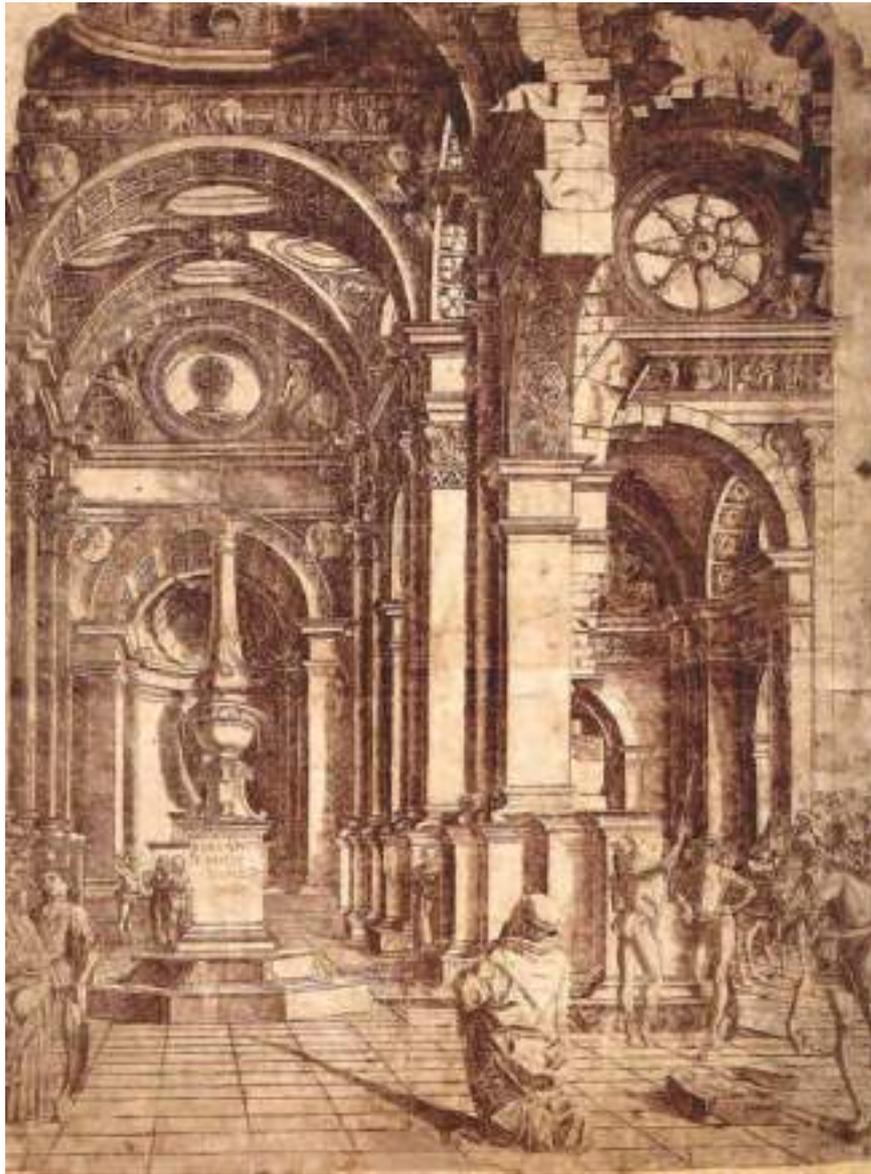


103. Albrecht Altdorfer, *Nascota della Vergine*, Monaco, Alte Pinakothek.



104. Albrecht Altdorfer, *Sacra Famiglia presso una fontana*, 1512-1515 circa, Berlino, Kupferstichkabinett.

105. Giovanni Antonio da Brescia, *Fontana con figura di Nettuno*, Berlino, Kupferstichkabinett.

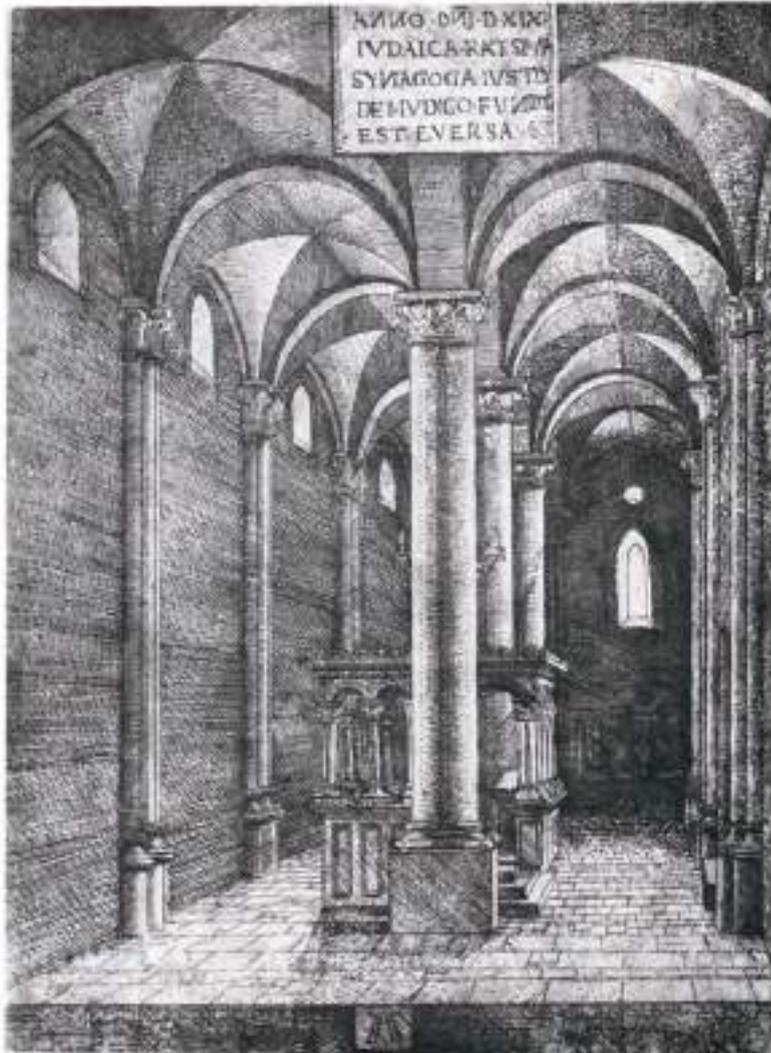


106. Bernardo Prevedari (su disegno di Donato Bramante), *Interno di un tempio con figure*, Milano, Civica Raccolta di stampe Achille Bertarelli.



107. Albrecht Altdorfer, *San Floriano bastonato*, 1509-1518 circa, Linz, Abbazia di San Floriano.

108. Albrecht Altdorfer, *Cristo deriso*, 1509-1518 circa, Linz, Abbazia di San Floriano.



109. Albrecht Altdorfer, *Interno della Sinagoga di Ratisbona*, 1519, Berlino, Kupferstichkabinett.



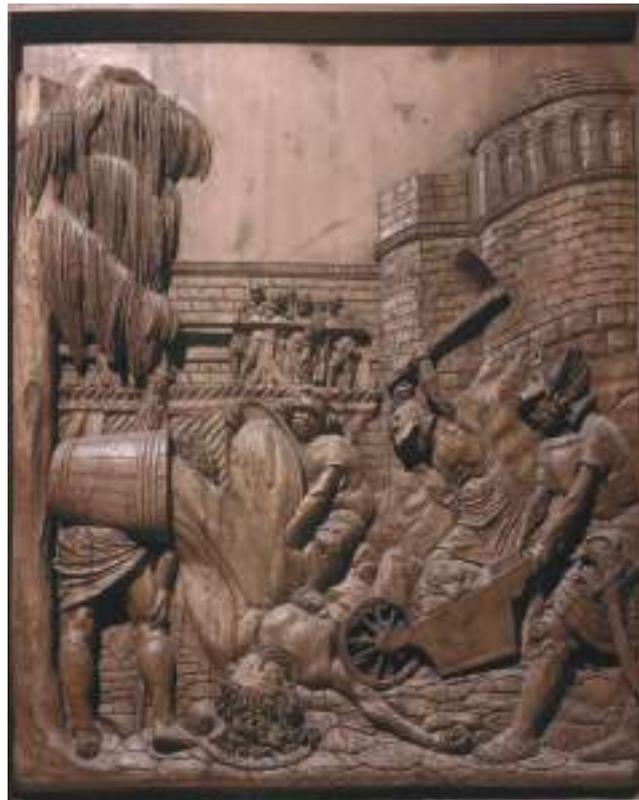
110. Bottega di Andrea Mantegna, *Flagellazione di Cristo*, 1475 ca, Berlino, Kupferstichkabinett.

111. Albrecht Altdorfer, *Flagellazione di Cristo*, 1509-1518, Linz, Abbazia di San Floriano.



112. Hans Leinberger, *Arresto di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.

113. Hans Leinberger, *San Castolo davanti a Diocleziano*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.



114. Hans Leinberger, *Martirio di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.

115. Hans Leinberger, *Seppellimento di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale.



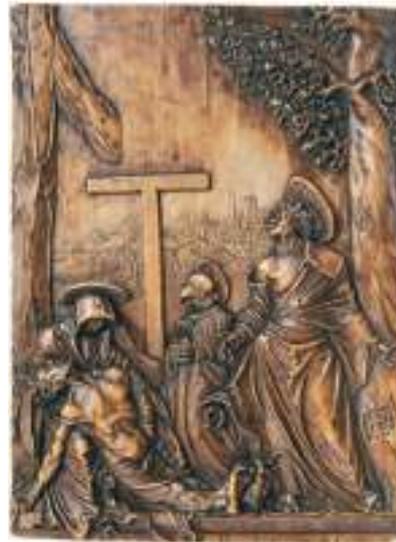
116. Bottega di Andrea Mantegna, *Senatori*, prima del 1506, New York, Metropolitan Museum of Arts.
117. Hans Burgkmair, *Ettore*, genealogia dell'imperatore Massimiliano I, 1510, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



118. Marco Ruggeri detto lo Zoppo, *Testa all'antica*, Libro dei disegni, 1472-1475 circa, Londra, British Museum.
119. Marco Ruggeri detto lo Zoppo, *Testa all'antica*, Libro dei disegni, 1472-1475 circa, Londra, British Museum.
120. Hans Leinberger, *Martirio di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale, particolare.
121. Hans Leinberger, *Seppellimento di San Castolo*, 1512 circa, Moosburg, parrocchiale, particolare.



122. Andrea Verrocchio, *Decollazione di San Giovanni Battista*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



123. Hans Leinberger, *Crocifissione*, 1516, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

124. Hans Leinberger, *Deposizione*, 1516 circa, Berlino, Bode Museum.

125. Hans Leinberger, *Compianto*, 1516 circa, Berlino, Bode Museum.

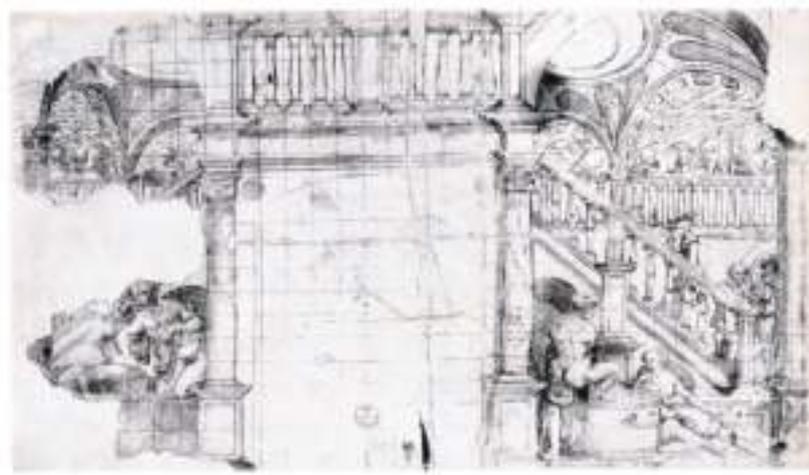
126. Moderno, *Crocifissione*, Torino, Museo Civico di Arte Antica.



127. Wolf Huber, *Flagellazione di Cristo*, progetto per un altare, 1510 circa, Erlangen, Stadtmuseum.



128. Wolf Huber, *Orazione nell'orto*, 1530 circa, Monaco, Alte Pinakothek.
129. Da Wolf Huber, *Crocifissione*, 1511, Berlino, Kupferstichkabinett.
130. Wolf Huber, *Presentazione al Tempio*, 1521, Feldkirch, parrocchiale.
131. Wolf Huber, *Annunciazione*, 1514, Copenhagen, Königliche Kupferstichsammlung.
132. Wolf Huber, *Flagellazione di Cristo*, 1525, Linz, Abbazia di San Floriano.



133. Wolf Huber, *Allegoria della Crocifissione*, 1550 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

134. Albrecht Altdorfer, *Disegno preparatorio per il Bagno dell'Imperatore*, 1532 circa, Firenze, Uffizi.



135. Su progetto di Wolf Huber, *Decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn*, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

136. Su progetto di Wolf Huber, *Tomba di Nicola II conte di Salm*, dopo il 1530, Vienna, Votivkirche.



137. *Progetto per un camino del Castello di Trausnitz*, 1533, Berlino, Kupferstichkabinett.

138. Residenz, loggia, 1536-1543, Landshut.

139. Residenz, loggia, 1536-1543, Landshut.



140. Georg Pencz, *Caduta di Fetonte*, Hirshvogelsaal, Norimberga.

141. *Lotta di animali marini*, Neuburg an der Donau, castello.



142.Frammento di fontana, Neuburg an der Donau, 1534-1538 circa, Museo del castello.

143.Frammento di fontana, Neuburg an der Donau, 1534-1538 circa, Museo del castello.

144.Frammento di fontana, Neuburg an der Donau, 1534-1538 circa, Museo del castello.



145. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

146. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.



147. Georg Pencz, *Due tritoni*, Vienna, Albertina.

148. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.



149. Hans Sebald Beham, *Achille ed Ettore*, Vienna, Albertina.

150. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

151. Hans Sebald Beham, *Battaglia tra Greci e Troiani*, Vienna, Albertina.



152. Su progetto di Wolf Huber, decorazione fittile del castello di Neuburg am Inn, 1531, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.

153. Georg Pencz, *Baccanale con putti*, 1529, Braunschweig, Kunstmuseum.



154. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
155. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
156. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
157. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
158. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.
159. Su progetto di Wolf Huber, decorazione in stucco, Neuburg am Inn, castello.



160. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Elmi all'Antica*, Libro di Modelli, f. 40r., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

161. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Elmi all'Antica*, Libro di Modelli, f. 41v., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

162. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Elmi all'Antica*, Libro di Modelli, f. 42v., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.



163. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Capitello*, Libro di Modelli, f. 47v., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

164. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Capitello*, Libro di Modelli, f. 47v., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek.

165. Heinrich Vogtherr il Vecchio, *Capitello*, Libro di Modelli, f. 47v., Monaco, Baeyerische Staatsbibliothek.