

ARCHIVIO STORICO ITALIANO

FONDATO DA G. P. VIEUSSEUX

E PUBBLICATO DALLA

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA TOSCANA

2 0 1 9

DISP. III



LEO S. OLSCHKI EDITORE

FIRENZE

2019

alla corte di Alfonso già dal 1435, si cimentò, tra i primi, nell'elaborazione di un'opera che doveva narrare le imprese della dinastia dei Trastámara partendo da Ferdinando, padre di Alfonso: l'opera avrebbe poi dovuto proseguire con la descrizione delle imprese del figlio, ma il progetto non trovò completamento, a causa dei contrasti che lo contrapposero a Bartolomeo Facio e al Panormita proprio sul modo in cui si doveva scrivere la storia. Certamente Valla si servì di materiale cronachistico relativo a Giovanni II di Castiglia, presso la cui corte fu allevato Ferdinando.

Ottavio Besomi, nell'introduzione alla sua pregevole edizione dei *Gesta Ferdinandi regis* del Valla, individuava con precisione la dipendenza dalle *Crónicas castigliane* di Giovanni II, che egli, però, poteva leggere solo nell'edizione di C. Rosell che rammodernava quella di Galíndez de Carvajal (*Crónicas de los reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles 68, Madrid 1877), come fossero tutte di Álvaro Garcia de Santa Maria. E così concludeva: «i rapporti, che ho rilevati leggendo il testo del Valla alla luce delle *Crónicas* nell'edizione Galíndez-Rosell, si mostreranno più precisi e stretti nel confronto diretto con il testo originario de Garcia? Solo a questo momento sarà possibile dare una soluzione convincente al problema» (Lorenzo Valla, *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, ed. O. Besomi, Pata-vii 1973, p. xx). Grazie a questa edizione sarà possibile avere maggiori certezze, e verificare con ulteriori raffronti, se possibili, i rapporti tra Valla e le sue fonti cronachistiche iberiche.

FULVIO DELLE DONNE

Albrecht Dürer e Venezia, a cura di Giovanni Maria Fara, Firenze, Olschki, 2018, pp. 196, con ill. b/n e tavv. a colori f.t. – «Partire da Dürer per rileggere Dürer» (Callegari). Questa frase riassume in modo chiaro l'essenza del volume: la ricezione, la traduzione e la ri-lettura del soggiorno veneziano di Albrecht Dürer avvenuto nei primi anni del Cinquecento, basate sull'enorme, eccezionale influenza che il pittore, teorico, incisore tedesco esercitò sulle arti già dal XVI secolo e che, attraverso modalità diverse, rimase costante nei secoli.

Seguendo il filo conduttore espresso nel titolo, gli otto saggi raccolti nel volume libro, insieme all'interessante catalogo commentato delle fonti (1507-1606), sono focalizzati sul soggiorno veneziano di Dürer, analizzano la ricezione della sua arte presso gli artisti veneziani, i trattatisti, teorici e studiosi successivi e riportano tutte le fonti che attestano la presenza del Maestro tedesco e delle sue opere nella città lagunare. L'assimilazione ed il successo dell'arte düreriana sono sia contemporanei alla sua presenza nella città che successivi quando, a volte, di lui rimaneva solo il ricordo («quando che da giovane fu qua in Venezia», Giulio Mancini 1583) o quando – animati da una sensibilità diversa, di studio e/o collezionistica – gli studiosi celebravano la personalità dell'artista attraverso precise e puntuali traduzioni delle lettere indirizzate al suo amico Willibald Pirckheimer o elogiavano la bellezza della nota pala con la *Festa del Rosario* (1506), già nella chiesa di San Bartolomeo presso il ponte di Rialto e ora a Praga (Národní Galerie).

Quest'analisi permette di conoscere diversi aspetti e sfaccettature della figura di Dürer, del suo linguaggio artistico e teorico ma anche, soprattutto leg-

gendo le sue lettere, della sua 'intimità'. Nelle lettere, infatti, emergono le sue apprensioni verso i cari rimasti oltralpe e le sue varie preoccupazioni («Mi sono trovato un capello grigio, che mi è cresciuto a causa dei grandi turbamenti, e degli stenti anche.» Albrecht Dürer 1506, trad. di Fara). Dürer tratteggia la sua situazione nella città veneta, fatta di alti e bassi: convivono la paura di essere copiato o non apprezzato dagli altri artisti italiani ma anche la soddisfazione quando le lodi verso la sua arte iniziano a farsi sentire, soprattutto se tessute dal grande Bellini («Varj fra costoro [*pittori italiani*] mi sono nemici, e copiano le cose mie nelle Chiese, e ovunque possono averle; le biasimano nulla ostante, e dicono ch'esse non sono di stile antico, e di più che non sono buone. Ma Gio. Bellino mi lodò assai presso molti gentiluomini.» Albrecht Dürer 1506, trad. voluta da Jacopo Morelli).

L'influenza che Dürer e le sue opere, soprattutto incisorie, esercitarono nei confronti dell'arte italiana è evidente. Ma è anche vero che si tratta, in realtà, di uno scambio reciproco, di prestiti e mutui arricchimenti. Così vediamo che i disegni architettonici di Dürer mostrano elementi tipici dell'architettura e della scultura veneziane (Fara) e certi studi di campane, cannoni e monumenti del tedesco ripropongono modelli simili alla produzione bronzea lagunare (Ermini). «Un conquistato equilibrio fra il sentimento della forma tipicamente tedesco e la sensibilità plastica, spaziale, dell'arte italiana» (Filippi) è manifestato nelle sue realizzazioni pittoriche successive al soggiorno veneziano, palesando la sua ricerca verso modalità espressive diverse, lontane, dai linguaggi cui era abituato. Imponenti prestiti dall'immenso Dürer incisore sono indubbi nelle incisioni realizzate dagli italiani, i quali riuscirono – e si deve riconoscerne il merito – ad armonizzare elementi molto distanti tra loro e contribuirono alla diffusione capillare della stampa artistica (Callegari). Un grande impatto ebbero anche le sue opere teoriche, che furono presto tradotte, commentate, citate ed integrate dai trattatisti della seconda metà del XVI secolo, dimostrando un precoce interesse verso i principi e le leggi formulati dall'artista tedesco (Fara, Rossi). L'interessamento verso l'attività – *lato sensu* – di Dürer non fu 'epidermico' ma, al contrario, profondo e duraturo nei secoli, come dimostra il carteggio ottocentesco tra Jacopo Morelli, Christoph Gottlieb von Murr e Giovanni de Lazara: minuziose correzioni linguistiche delle traduzioni, precisazioni e richieste di integrazioni, accurate osservazioni e costruttivi commenti emergono da queste lettere, che rappresentano, inoltre, le prime contestualizzazioni storiografiche sul soggiorno veneziano del Maestro (Fara). Un apprezzamento vivo verso le opere di Albrecht Dürer è testimoniato anche dalla presenza delle edizioni e delle stampe dell'artista di Norimberga nei cataloghi e negli inventari – e quindi nelle collezioni – delle biblioteche pubbliche e private già a partire dalla fine del XVI secolo e viene riaffermato due secoli dopo attraverso l'attenzione da parte dei commissari francesi incaricati di selezionare i libri da portare in Francia dopo la caduta della Serenissima nel 1797 (Giachery).

Per concludere, potrebbero valere anche oggi le parole di Giovan Paolo Galucci (1591): nella pittura «andò tanto innanzi Alberto Durero, che di gran lunga superò tutti quelli, che avanti lui (quantunque siano da historie e versi celebratissimi) furono, et ai posterì lasciò se stesso nei suoi scritti, e disegni idea della vera

Pittura, e della Scoltura [...], non avendo egli lasciato particella alcuna dei nostri corpi esteriore però [...] che esso non habbia misurata, e col suo divino ingegno spiegata con tanta sottigliezza, che fa stupire chiunque è di quell'arte studioso e perito».

VALENTINA PILI