

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"  
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA E ANALISI DELLA CITTÀ

## **STUDI GIORGIONESCHI**

**ANNUARIO DI RICERCHE SULL'ARTE DEL RINASCIMENTO**

**IV • 2000**

a cura di  
**ENRICO GUIDONI**

**PALOMBI EDITORI**

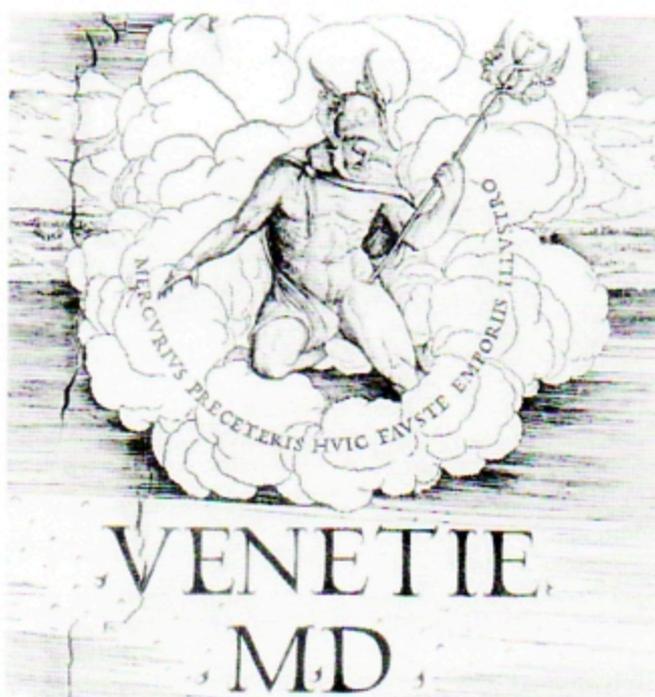
## Venetie MD. L'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori

Enrico Guidoni

La pianta di Venezia del 1500 (MD) impropriamente attribuita *in toto* a Jacopo de' Barbari richiede ormai una ricollocazione storicamente corretta e circostanziata all'interno dello sviluppo di un'arte prospettica che certamente non era uno dei cavalli di battaglia del celebre pittore e incisore<sup>1</sup>. Nella dialettica tra pittori di figura e pittori di fondali, che da alcuni anni andiamo sviluppando allo scopo di ricostruire l'attività di maestri ancora poco conosciuti, questo capolavoro della rappresentazione urbana si può ritenere frutto della collaborazione tra diverse personalità, tra le quali emergono quella, fin qui ignorata, dell'"inventore" (coordinatore delle operazioni di rilevamento e restituzione grafica) e quella del de' Barbari (coordinatore della traduzione in xilografia). Questo studio, frutto di una lunga riflessione metodologica e logico sviluppo delle ricerche sulla cultura artistica a Venezia tra 1400 e 1500<sup>2</sup>, intende indagare la presenza di diversi collaboratori nel disegno delle figure e nell'opera di intaglio, e attraverso la reinterpretazione di espliciti segnali iconografici, si propone di individuare il vero autore della prestigiosa immagine prospettica. Non si vuole, con questo, sminuire il ruolo ormai assodato del de' Barbari, ma semplicemente restituire il dovuto al più grande tra i prospettici del suo tempo, quel Pietro Antonio degli Abati di cui abbiamo ricostruito la firma in forma di *rebus* o cifra (i panni stesi) e alcune tra le più innovative invenzioni scenografiche e vedutistiche<sup>3</sup>.

Il sistema figurativo che fa da contorno – con i volti dei venti – alla pianta e ne fissa i riferimenti simbolici – con le immagini dei "protettori" Mercurio e Nettuno – va chiaramente disgiunto dalla rappresentazione di città, laguna, territorio di terraferma che ha una sua logica autonoma.

Le due divinità antiche, che con una forte carica pagana connotano Venezia, sono certamente gli inserti più significativi: un'idea del loro secondo significato lo offre subito Mercurio con il caduceo, simbolo ovvio di Jacopo



Venetie MD, particolare del Mercurio

e quindi personaggio che lo rappresenta. L'iscrizione (MERCURIUS PRECETERIS HUIC FAUSTE EMPORIIS ILLUSTRIS) fa quindi riferimento anche al lungo soggiorno veneziano del pittore e alla sua preferenza per la città lagunare. L'asta del caduceo è orientata sulla Giudecca (esattamente sulla scritta IUDECA) e anche il braccio destro indica l'isola, a dimostrare un legame con il mondo ebraico<sup>4</sup>. Lo sguardo si orienta verso il basso e a destra dove si svolge una regata di barche.

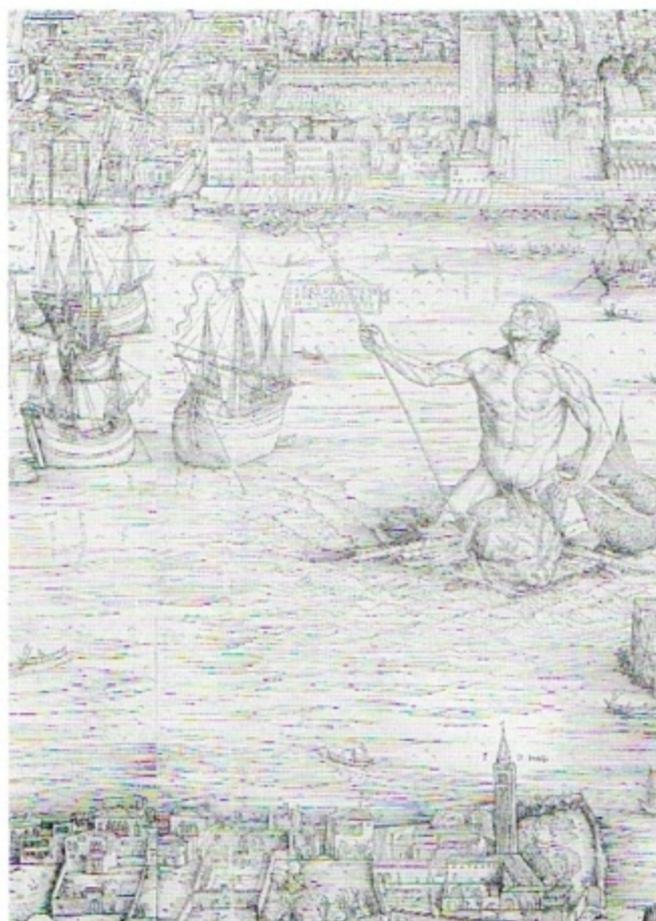
<sup>1</sup> L'attribuzione a Jacopo de' Barbari di *Venetie MD*, precedentemente ritenuta di Durer, è di E. HARTZ (1855) ed è stata ripetuta fino ad oggi con scarsa attenzione per le collaborazioni richieste da un'opera di tale impegno. Vedi tra gli altri contributi L. SERVOLINI, *Jacopo de' Barbari*, Padova 1944; G. MAZZARIOL-T. PIGNATTI, *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de' Barbari*, Venezia 1963; T. PIGNATTI, *La Pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari* in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», IX, 1964, pp. 9-49; J. SCHULZ, *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map, Making City Views and Moralized Geography Before the Year 1500* in «Art Bulletin» LX, 1978, pp. 425-474; (e in Id., *La cartografia tra scienza e arte*, Modena 1990, pp. 13-63); AA.VV., *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia 1999. Sulla identità dell'incisore, cui allude la figura del Nettuno col caduceo, e che

ben conosceva l'editore della xilografia Antonio Kolb, non vi sono dubbi, mentre nessuna ipotesi è stata finora seriamente avanzata sull'autore della rappresentazione prospettica e del disegno delle figure.

<sup>2</sup> E. GUIDONI, *Prima di Giorgione. La rappresentazione della scena urbana e la nascita della veduta veneziana*, relaz. al convegno «Lo spazio delle città venete (1348-1509)», Verona 1995, Roma 1997, pp. 237-44 (e in Id., *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento*, Roma 1998, pp. 33-40); Id., *Due grandi maestri di prospettive urbane: Pietro Antonio degli Abati e Ombrone*, Roma 1997 (e in Id., *Ricerche...*, cit., pp. 155-190).

<sup>3</sup> E. GUIDONI, *Due grandi maestri...*, cit., passim.

<sup>4</sup> Ovviamente non si tratta della localizzazione del Ghetto, ma di un omaggio ad una componente ebraica comunque presente tra i collaboratori alla pianta almeno nella figura di Giulio Campagnola (v. oltre).



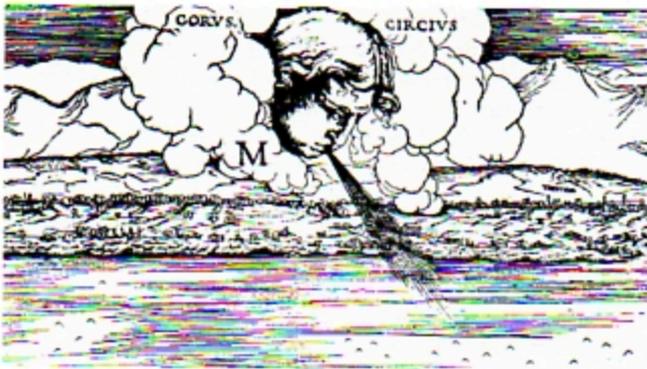
Venetie MD, particolare della parte inferiore con il Nettuno

Più complessa ed ermetica la figura del Nettuno, che logicamente rappresenta il reale costruttore dell'immagine. Qui compare in bella evidenza un mostro marino che funge da addomesticata cavalcatura del dio, con vistose pinne e un anello al naso – a guisa di bue o cavallo – che serve a Nettuno per guidarlo mediante una corta catena che funge da briglia. Il corpo muscoloso si volge verso l'alto, e lo sguardo cerca esattamente il vento connotato dalle scritte CORUS e CIRCIUS e dalla maiuscola M cui altrettanto esattamente è anche puntato il tridente. Sia il grosso pesce che l'estremità inferiore dell'asta sono però indirizzate a segnalare una curiosa barchetta, diversa da tutte le altre, che veleggia solitaria filando al contrario nello specchio d'acqua compreso tra la Giudecca e l'isola di S. Giorgio. Anche il motto, assai meno vistoso e scritto su una tabella appesa al tridente, è di più complessa interpretazione: AEQUORA TUENS PORTU RESIDEO HIC NEPTUNUS. Se l'i-

scrizione relativa a Mercurio assiso su una nuvola, insiste sulla dinamica e aerea varietà del commercio, questa valorizza invece la sicurezza e la stabilità delle acque portuali e si riferisce logicamente a qualcuno che ha eletto Venezia a propria fissa dimora. Tra le due divinità, la principale è quella che lega la città al suo territorio, e, attraverso la pianta, ne cura il perfetto ambientamento; solo in un secondo tempo diventa essenziale l'opera di Mercurio che ne assicura la fama<sup>7</sup>. Il termine "illustro" ben si attaglia al ruolo di Mercurio-Jacopo de' Barbari che, con la riproduzione xilografica, è in grado di diffondere la gloria propria di Venezia in tutto il mondo basandosi anche sui commerci intrattenuti dai membri delle comunità ebraiche. Per contro, il termine "resideo" fa chiaro riferimento al luogo dell'abitare (o del risiedere) e cioè al corpo materiale della città come agglomerato di case, di monumenti e di ambiente naturale, agli elementi determinanti della terra e dell'acqua. Nettuno che ammansisce il mare è quindi personificazione dell'autore del complesso disegno prospettico, ma il suo diretto puntare su uno dei venti indica un rapporto personale preciso che suggerisce di interpretare i venti stessi anche come riferimento ai principali collaboratori all'impresa. Per tre di questi venti diversamente atteggiati e che dimostrano forti caratterizzazioni – tanto da suggerire, appunto, che possa trattarsi di ritratti più o meno idealizzati – identificheremo tre corrispondenti artisti, rinviando ad altra occasione il tentativo, che si presenta arduo, di dare un nome anche agli altri cinque.

Abbiamo visto che, per Nettuno, il vento più importante è quello connotato da una M e dalle iscrizioni CORUS e CIRCIUS. La lettera può stare per M-agister (ma vedremo che è possibile una interpretazione meno generica); il Ci-mbius allude al cognome di Giorgione (Cigna), mentre l'altra parola è probabilmente CORV (U) S, e corvo è un epiteto attribuito non sporadicamente a Giorgione<sup>8</sup>. Determinanti per il riconoscimento sicuro sono la fisionomia del volto dal naso aquilino, i lunghi capelli a ci-ocche (o ci-ri) ma anche, sorprendentemente, la posizione del volto rispetto alla terraferma, tra Padova e Treviso, in esatta corrispondenza con il luogo dove si trova Castelfranco<sup>7</sup>. Il bambino bendato che, simmetricamente rispetto al Mercurio, occupa nel margine superiore l'altro posto d'onore, è contornato dalle scritte T e SEPTENTRIO. Ovvio l'identificazione con il bambino prodigio Giulio Campagnola, compagno inseparabile di Giorgione per tutti gli anni '90 del Quattrocento. In questo caso si può ricostruire un grazioso rebus che ci indica il ruolo del giovane artista:

T occhi bendati = Tocchi ben dati



Venetie MD, particolare del Circius



Venetie MD, particolare del Septentrio



Venetie MD, particolare dell'Aquilo-Fulturnus

Si tratta esattamente di una citazione in positivo di una partecipazione alla realizzazione dell'incisione su legno, dove i "tocchi" sono quelli dei taglienti ferri dell'incisore<sup>5</sup>. La coppia Giorgione-Giulio Campagnola appare assai giovane, ed è quindi logico pensare a qualche anno prima del 1500, anche se l'età può essere stata, per i due artisti, ringiovanita. Entrambi i venti sono rivolti esattamente verso Nettuno, ma la loro posizione in alto ai lati di Mercurio-Jacopo de' Barbari li situa in un ruolo prestigioso e qui ufficialmente riconosciuto. Il loro essere coppia determina anche il significato comune della benda che cinge la testa del fanciullo (cigna), e suggerisce anche una comune collaborazione all'impresa. Il consueto linguaggio, criptico ma semplice e univoco per chi è al corrente delle convenzioni dell'epoca esprime l'identità anche di un terzo vento, quello all'estrema destra connotato da una G e dalle parole AQUILONE e FULTURNUS. Immediatamente al di sopra compare l'isola di Burano, mentre come è noto il più frequente nome classico dell'aquilone è Bo-rea; le iniziali Bo e Bu si riferiscono indubbiamente al cognome di Michelangelo (Bonarota o Buonarroti), cui alludono anche le numerose M composte dai capelli in questa e in altre figure (ad es. nel *Circius*)<sup>6</sup>. La varietà ricercata degli scorci dei volti fa pensare ad un suo intervento nella definizione prospettica delle figure ma anche dell'impaginazione fi-

nale della xilografia, perfettamente equilibrata anche nell'uso delle diverse scale di rappresentazione. Inoltre, gli otto venti sono qui disposti, sia pure su un tracciato ovale che traduce in profondità la circolarità planimetrica della pianta, come le otto vedute principali che costituiscono il fondamento della sua metodologia di lavoro nel campo della scultura<sup>10</sup>. La lettera G (che potreb-

<sup>5</sup> Nella figura del Nettuno SERVOLINI (cit., p. 51) vede adombrato il volto di Nicola de' Barbari, presunto parente di Jacopo.

<sup>6</sup> Per il cognome di Giorgione vedi E. GUIDONI, *Ricerche...*, cit. e Id., *Giorgione. Opere e Significati*, Roma 1999. Per il corvo *Ricerche...*, cit., p. 219 e fig. 58.

<sup>7</sup> Sulla fisionomia di Giorgione *ibidem*, passim.

<sup>8</sup> La possibilità di una concreta partecipazione anche di Giorgione all'incisione di *Venetie MD* è avvalorata, oltre che dal legame quasi simbiotico con Giulio, da stampe a lui attribuibili: una prima

proposta (calcografia di S. Girolamo) è stata da noi avanzata in *Giorgione. Opere...*, cit.

<sup>9</sup> Per le sigle michelangeloese vedi: E. GUIDONI, *Sigle del giovane Michelangelo nelle opere di Domenico Ghirlandaio e Francesco Granacci*, Vetralla 1999; Id., *M come Michelangelo, Bo come Buonarroti*, in Id., *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del rinascimento*, Vol. II, Roma 2000.

<sup>10</sup> E. GUIDONI, *Michelangelo-Mosè. Introduzione ai modelli spaziali del rinascimento*, Roma 1970 (2ª ediz. Roma-Bari 1982).

be anche significare l'inseparabile Granacci) è stata probabilmente scambiata con la m di Circius-Giorgione o per errore, oppure per rendere meno facile il riconoscimento; in questo caso sarebbe evidenziato uno stretto rapporto tra i due artisti. La conferma dell'identità poggia anche qui sulla fisionomia del volto, puntualmente aderente ai tratti caratteristici di Michelangelo, a cominciare dal naso nettamente spezzato in modo caratteristico, dalla sporgenza di fronte e zigomo e dal protendersi del labbro inferiore<sup>11</sup>. È il soffio del vento contrario a gonfiare la vela della barchetta che sta traghettando da San Giovanni Battista (Giudecca) a San Giorgio (isola omonima) e cioè, in termini di santi protettori delle due città, da Firenze a Venezia: un particolare che ci informa che Michelangelo sta per tornare in patria<sup>12</sup>. Infine, il dettaglio di questa barchetta, che indubbiamente segue una "bona ro (t) ta", ci rinvia allo stesso elemento già usato dall'artista fiorentino ad indicare il proprio itinerario di vita nella copia dell'incisore con le *Tentazioni di sant'Antonio* di Martin Schongauer, della fine degli anni '80 del Quattrocento, e in seguito ripetuto almeno nel lavoro robbiano di Santa Maria Novella (1498 c.)<sup>13</sup>.

D'altra parte anche il mostro marino rinvia con le sue scaglie, le piume spinose, i denti e l'aspetto particolarmente fiero, alla copia eseguita da Michelangelo fanciullo dell'incisione di Schongauer: è un pesce dall'aspetto diabolico desunto, per l'appunto, dai demoni svolazzanti intorno al sant'Antonio. Lo spiccato michelangiolo delle figure principali trova riscontro innanzi tutto nella decisa spazialità delle pose, lontana dalle raffinate timidezze di Jacopo de' Barbari e accostabili esattamente ad opere della seconda metà degli anni '90 (il *Bacco*, l'affresco di Capranica ecc.); ma è soprattutto il trattamento anatomico della muscolatura che ci conduce al Buonarroti. Nonostante la trasposizione xilografica abbia palesemente travisato molti tratti del disegno, lo studio da cadavere spellato è evidentissimo nelle braccia dove i muscoli si evidenziano nella loro forma sfilata e autonoma, come nel *San Sebastiano* di Capranica<sup>14</sup>. Non mancano le sigle michelangiolo evidenziate dalle ombre prodotte dalla muscolatura stessa: numerose M sono visibili sul corpo di Nettuno, tra il

corpo e la spalla e il petto, ed un'altra M molto evidente è composta dalle punte di tre dita nella mano destra di Mercurio. La stessa data MD che intitola l'opera potrebbe sciogliersi, con un doppio senso tipico della invasività dell'opera michelangiolo, in "Michelagnolo Divino"<sup>15</sup>. Ma è, ancora una volta, la rotazione dei volti dei venti e dei corpi degli dei che invadono lo spazio in tutte le sue ordinate e razionali dimensioni, il dato stilistico principale per il riconoscimento di una collaborazione che basta da sola a spiegare la perfezione complessiva della veduta. Un altro personaggio che può essere adombrato dal Nettuno è Vincenzo Catena, come suggerirebbero sia i lineamenti del volto, sufficientemente tipici, sia la vistosa catena impugnata con la sinistra e che serve a governare il mostro marino. Il suo evidente rivolgersi il tridente verso Circius-Giorgione testimonia un rapporto preciso di relazione deferente<sup>16</sup>. Il "michelangiolo" nell'arte di Catena si risolverà del resto in una attenzione particolare per i valori spaziali e scultorei delle figure, senza toccare un aspetto che invece nelle figure di *Venetie MD* è assai evidente: la muscolatura derivata da disegni anatomici di prima mano, come solo Michelangelo, alla fine del Quattrocento, aveva cominciato a produrre.

#### *L'autore della pianta: Pietro Antonio degli Abati*

Individuati in tal modo tre tra i più prestigiosi apporti di collaboratori che, nel settore delle figure e in quello dell'impaginazione generale possono aver contribuito alla novità e alla qualità dell'incisione, possiamo dedicarci all'esame della veduta vera e propria che, come si è anticipato, attribuiamo senz'altro al genio del genere prospettico, Pietro Antonio degli Abati<sup>17</sup>. Attivo a Venezia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, e impegnato a rinnovare il vedutismo urbano negli stupefacenti fondali dei teleri di diversi autori per la scuola di San Giovanni Evangelista, Pietro Antonio ha lasciato qualche traccia a Firenze dove può avere eseguito, ad esempio, la veduta di Piazza della Signoria nella Cappella Sassetti in Santa Trinita (1483-1485)<sup>18</sup>. In questa o in successive occasioni egli può aver

<sup>11</sup> Il personaggio è invece curiosamente identificato da Pignatti con lo stesso de' Barbari, che si sarebbe così raffigurato due volte nella pianta.

<sup>12</sup> Un primo soggiorno di Michelangelo a Venezia è riferibile agli ultimi mesi del 1494.

<sup>13</sup> Per l'incisione e la sua "copia" in pittura vedi *Giovinetta di Michelangelo*, Milano 1999, pp. 326-333; per il paesaggio nel Lavabo di Santa Maria Novella vedi G. GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992, Vol. II, p. 291.

<sup>14</sup> E. GUIDONI, *L'affresco Michelangiolo di Capranica*, Roma 2000.

<sup>15</sup> Per questa e altre simili espressioni vedi E. GUIDONI, *Michelangelo a Roma prima del 25 giugno 1496* in «Strenna dei Romanisti» LXI, Roma 2000.

<sup>16</sup> Sui ritratti di Catena vedi E. GUIDONI, *Ricerche...*, I, cit.; *Giorgione. Opere...*, cit.; e i saggi contenuti in «Studi Giorgioneschi» 3, 1999.

<sup>17</sup> E. GUIDONI, *Due grandi maestri...*, cit.

<sup>18</sup> Id., *Ricerche...*, I, cit., p. 163.

conosciuto Michelangelo, il cui primo viaggio a Venezia (autunno 1494) può ben essersi ripetuto in anni successivi; ma può darsi che il rapporto operativo tra i due si sia verificato, per la pianta *Venetie MD*, in altri luoghi dell'Italia centro-settentrionale. Come precedenti si possono citare, oltre alla perduta veduta di Venezia di Leon Battista Alberti citata dal Vasari (e che entrambi gli artisti possono aver visto)<sup>19</sup>, anche la straordinaria veduta di Roma antica a volo d'uccello affrescata in Santa Trinita come fondale di una scena alla quale Michelangelo fanciullo può aver dato il suo contributo<sup>20</sup>. Il rapporto Pietro Antonio-Michelangelo è tanto più interessante in quanto il Buonarroti ha sempre evitato di imbarcarsi in complicati esercizi prospettici, adducendo la scusa della perdita di tempo; sembra che, nella realtà, molto egli possa aver imparato dagli specialisti, e soprattutto dal più capace, per l'appunto il maestro modenese che doveva apparirgli difficilmente superabile<sup>21</sup>. La collaborazione tra i due è un fattore determinante per l'eccelso risultato qualitativo di *Venetie MD*, opera con la quale la cultura "veneziana" della rappresentazione sorpassa di gran lunga, e per molti decenni, quanto era stato fino ad allora raggiunto nelle altre capitali rinascimentali, compresa Firenze. Ma se l'apporto michelangiolesco può riconoscersi, oltre che nelle figure, nell'intelaiatura complessiva e nel particolare taglio spaziale, l'indagine sulla città e la sua resa sintetica sembrano frutto esclusivo del genio di Pietro Antonio.

Passando ora ad esaminare i caratteri della veduta prospettica prescindendo dalla sua prestigiosa cornice di figure, se ne deve innanzi tutto ribadire la natura di *pianta*, cioè di rappresentazione anche planimetrica, che la differenzia rispetto a *tutte* le precedenti iconografie urbane quattrocentesche corredate di una paragonabile fedeltà al dettaglio. È proprio questa sua fisio-

nomia che rende possibile una restituzione geometrica, un confronto tra oggettività topografica e gusto per la descrizione che ha da sempre attirato l'attenzione dei critici, ma che non rientra assolutamente tra le possibilità dimostrate, in tutta la sua opera conosciuta, da Jacopo de' Barbari<sup>22</sup>. L'attenzione per l'architettura, intesa come matrice di tutte e tre le arti maggiori così come la descriverà più tardi il Vasari<sup>23</sup>, nasce dallo studio prospettico in quanto essa sola contiene una corretta misura delle profondità della visione; e tra i collaboratori che abbiano citato solo Michelangelo può essere stato in grado di organizzare con paragonabili risultati la resa spaziale di una città così complessa<sup>24</sup>. Ma egli, pur esperto, non ha mai amato la prospettiva intesa in senso tecnico-analitico, lasciandola volentieri agli specialisti: tra i quali come abbiamo visto, eccelle l'autore delle rappresentazioni di ambienti urbani veneziani eseguiti negli stessi anni della pianta per i teleri della scuola di San Giovanni Evangelista.

Che si tratti dello stesso autore è dimostrato dalla eguale eccellenza, non solo scientifica ma di gusto, delle vedute di spazi singoli; dalla uguale attenzione per i particolari come i comignoli e le altane e per l'architettura, la pittura murale, i dettagli costruttivi e di arredo. Perfino lo stile disegnativo si può utilmente confrontare, con l'esempio del disegno preparatorio per il miracolo della *Santa Croce in Campo San Lio* che gli abbiamo attribuito<sup>25</sup>, e che rivela forti analogie – fatta salva la traduzione xilografica – con *Venetie MD*. La grande veduta non sembra contenere la più frequente firma di Pietro Antonio, i panni stesi; ma abbiamo già visto in altra sede le sue inesauribili risorse in tema di *rebus* o cifre<sup>26</sup>. In questo caso il segreto nome dell'autore si cela con tutta probabilità nel "segreto" della pianta, sicura guida per le rappresentazioni prospettiche

<sup>19</sup> «Figurò ancora una Vinegia in prospettiva e San Marco: ma le figure che vi sono furono condotte da altri maestri...» (*ibidem*, p. 33).

<sup>20</sup> E. GUIDONI, *Due grandi maestri...*, cit.

<sup>21</sup> A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1553), a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 58: «Si dette alla prospettiva e all'architettura, nelle quali quanto profitto facesse lo dimostrano le sue opere». Una postilla di mano di Michelangelo nega questo tipo di applicazione specialistica: «alla prospettiva no, chè mi pareva perdervi troppo tempo» (*ivi*, p. XXII). Esempi di "prospettiva rovesciata", probabilmente appresa a Roma in età giovanile, sono stati da noi rintracciati in opere scultoree degli anni '90 del Quattrocento, mentre le forzature prospettiche sono comuni nell'opera architettonica e urbanistica del maestro. La padronanza dei mesi della rappresentazione architettonica e paesaggistica è evidente in opere di pittura che gli devono essere attribuite e che

documentano uno specifico interesse: vedi E. GUIDONI, *Come Michelangelo...*, cit. e Id., *Il Paesaggio nella pittura di Michelangelo* (in corso di stampa).

<sup>22</sup> Vedi per tutti SERVOLINI, cit.

<sup>23</sup> Si tratta di un passo iniziale della vita di Baccio d'Agnolo (amico di Michelangelo), che riteniamo direttamente ispirato dallo stesso Buonarroti.

<sup>24</sup> A nessun risultato concreto è pervenuto neppure su questo punto il mediocre catalogo *A volo d'uccello...*, cit.

<sup>25</sup> E. GUIDONI, *Due grandi maestri...*, cit., in *Ricerche...*, I, cit. (1998), p. 168.

<sup>26</sup> La varietà dei giochi di lettere e parole usate da Pietro Antonio e dagli altri artisti del suo tempo è notevole; vedi ad esempio la frase: "Pensa la fin" in una delle tarsie di San Marco e il camino (possibile allusione ai Canozzi) con la sigla nella veduta della basilica di Sant'Antonio da Padova (E. GUIDONI, *Due grandi maestri...*, cit.).

complesse. Abbiamo infatti che la parola PIANTA riassume le iniziali del "maestro di prospettiva":

PI(etro) ANT(onio) degli A(bati)

e che argutamente il mostro degli abissi tenuto al guinzaglio da Nettuno con la catena può alludere al fatto che la pianta si trova sotto il pelo dell'acqua, e che per la sua ricognizione è stato necessario navigare tra i canali con incredibile e quasi diabolica abilità. Dalla parola mostro si ricava infatti, con le iniziali, anche la consueta indicazione di provenienza: Mo-denese<sup>27</sup>.

Attribuire questo capolavoro a Pietro Antonio significa prima di tutto riconoscergli una superiorità su tutti i prospettici del suo tempo, e in secondo luogo ristabilire un giusto rapporto gerarchico e di ruoli specialistici tra tutti coloro che vi hanno collaborato. Si individua così finalmente il propulsore delle innovazioni più rilevanti in un momento decisivo nello sviluppo delle rappresentazioni urbane, destinate negli anni successivi a un declino dovuto anche alla morte del geniale prospettico (1504). Questa vetta qualitativa insuperata, a cavallo tra i due secoli, non potrà più d'ora in poi essere attribuita semplicemente a colui che ha tradotto il disegno in incisione, ma al gruppo di artisti e tecnici che l'hanno effettivamente realizzata. Studi futuri potranno certamente approfondire meglio i tempi di preparazione e di esecuzione, i metodi di rilevamento ecc., fermo restando che *Venetie MD* è il prodotto di una forte operazione di regia oltre che un enorme accumulo di dati. Insieme alle vedute veneziane nei teleri della scuola di San Giovanni Evangelista, la pianta si distacca da ogni altra immagine dell'epoca, ad esclusione delle opere attribuite al maestro modenese (come la veduta della piazza di Mantova con la cacciata dei Bonacolsi - figure di Domenico Morone - o i più bei fondali di Mantegna e Carpaccio)<sup>28</sup>. La collaborazione che qui proponiamo con Michelangelo (oltre che con Giorgione) rientra in una logica di spartizione dei compiti che non solo è facilmente dimostrabile nel caso specifico, ma che è ampiamente documentata dalle fonti. Si spiega in questo modo anche la complessità della tecnica impiegata: Pietro Antonio degli Abati è prima di tutto un artista, e la sua applicazione delle regole prospettiche viene costantemente corretta sulla base della percezione oculare. L'incontro con Michelangelo suggerisce una profonda convergenza nel senso che il giovane può aver assorbito in questa seconda occasione quella istintiva e naturale attitudine prospettica e quella capacità di creare lo spazio con i moti delle figure che caratterizzerà in seguito la sua arte dominata dall'ellisse più che dal cerchio, e dalla geometria curva piuttosto che dalla rigida applicazione dei reticoli rettilinei quattro-

centeschi praticati dagli specialisti. Quanto a Jacopo de' Barbari, la sua fama in questo caso parzialmente usurpata viene opportunamente ridimensionata in armonia con i suoi meriti peculiari espressi nelle opere certe, tra i quali resta prevalente, per quello che in questa sede ci interessa, la sapiente e delicata esperienza incisoria.

#### *Due derivazioni modenesi: Arione sul Delfino*

Mancano studi anche sulle influenze dirette esercitate da *Venetie MD* sulla grafica e sulla pittura coeve. Una breve indagine ci ha portato ad individuare due opere che si possono considerare ispirate alla figura di Nettuno e che non casualmente - a testimonianza del ruolo primario esercitato dal modenese Pietro Antonio degli Abati - appartengono all'area estense, anzi probabilmente entrambe ad artisti di Modena. Si tratta di trasposizioni tematiche assai interessanti in quanto, nel passaggio da Nettuno ad Arione, e nell'isolamento del gruppo al centro di un ampio e variato paesaggio, è sottolineato il rigetto della componente urbana, geometrica, prospettica toscana e lombarda a vantaggio di un adeguamento ai più nuovi esiti della pittura veneziana. Il riferimento non solo formale e stilistico ma soprattutto semantico e poetico delle figure non è più Michelangelo ma Giorgione, il nuovo dio non impugna il minaccioso tridente ma chitarra o liuto e il mostro marino progressivamente si ammansisce nel domestico delfino.

Dal punto di vista cronologico l'Arione di Bianchi Ferrari è chiaramente posteriore (1508-10 ca.), ma conviene partire da questa affascinante tavoletta perché, in maniera candida, rivela le sue fonti<sup>29</sup> (vedi fig. a pag. 13): la Pianta di Venezia per le onde, l'ambientamento marino, la nave, la gondola in regata, i monti sullo sfondo, e il più impegnativo precedente robertiano per la coda del delfino, le rocce, gli steccati ma soprattutto per l'idea di fondo. Si sente anche il riflesso delle *Allegorie* di Giovanni Bellini (1506 ca.; in particolare della c.d. *Incostanza* che naviga instabile sul mare), tanto che il suo significato non ci sembra neppure legato ad Arione, ma piuttosto alla nascita della musica e del canto come fondamenti della pittura e come interpretazioni dei fenomeni della natura. Il mondo è, come si è detto, quello di Giorgione, cui rinvia anche la posa del bambino in atto di suonare e cantare che ricorda l'angelo della *Madonna col bambino e due angeli musicanti* dei depositi delle Gallerie dell'Accademia (tavola ricordata anche nella porta di città). Il pannello, la tonalità del colore, l'uso della luce particolarmente efficace nei rialzi dorati (e nella schiuma delle onde) ci riconducono ancora al Giorgione della *Tempesta* (1505-06) e della



*Segue di Ercole de Roberti, Arione sul Delfino*  
(ubicazione ignota)

*Burrasca di mare* (1506-07c.): anche qui è la prima luce dell'alba ad essere rappresentata<sup>30</sup>.

La tavola di *Arione sul Delfino* di bottega robertiana<sup>31</sup> e attualmente dispersa, appartiene chiaramente ad un altro periodo e a un diverso contesto pur costituendo, come si è già accennato, un necessario *trait-d'union* con il modello del Nettuno in *Venetie MD*. La datazione, considerando la debolezza come qualità ritardataria, può situarsi nei primi anni del Cinquecento, immediatamente dopo l'incisione veneziana. L'incertezza prospettica e compositiva è totale: non

"sfonda" il paesaggio sulla sinistra, appare gratuito il roccione sulla destra memore di Cossa e Roberti, il gruppo principale si presenta privo di reale volumetria e fuori registro la sponda in primo piano che annulla di fatto l'effetto di galleggiamento dando al gruppo la pesantezza di un cetaceo spiaggiato. A fronte del volto di Arione, accurato e intensamente espressivo in senso giorgionesco, l'anatomia di mani e di piedi è così goffa da denotare un artista di bassa qualità, che definirei piuttosto un aiuto decoratore che un pittore nel vero senso della parola.

L'animale rappresentato è meno mostruoso della calcatrice del Nettuno, ma non è un rassicurante delfino. Meno feroce del modello veneziano, possiede tuttavia imponenti piume di aspetto vegetale, mentre il muso sembra esprimere, nello sguardo infossato nelle protuberanze plastiche della fronte, delle gote e del naso, un profondo tormento interiore. Arione sembra dover trionfare con la leggerezza della musica ed è sicuramente un gesto di vittoria l'enigmatica posa della mano destra che, allo scopo, si è liberata dell'archetto. Questo gesto va quindi interpretato prima di procedere nell'analisi.

Il pollice – nascosto – e l'indice fortemente ripiegato sollevano la veste scoprendo il piede, e le altre tre dita sembrano malamente scoordinate: il medio è rivolto verso il terreno ("indica terra"), e l'anulare piega all'interno per meglio far risaltare il mignolo. È facile individuare in questo gesto la formazione di una M che in effetti appare disegnata sull'attacco delle dita, mentre una grande M è incisa sul piede e altre molto vistose sono formate dai profili appuntiti delle piume e dalle loro "ombre" sull'acqua. Il riferimento a Michelangelo mediante l'iniziale è evidente anche in altre parti del dipinto (capelli sulla spalla destra, collo, dita della mano sinistra) ma, come si è visto, si addensa nella zona del piede ed è opportunamente segnalato dal gesto della mano destra. Anche il mignolo allude a Michelangelo. Ma è evidente che l'intero mostro-delfino è un ritratto del Buonarroti, il cui volto (fronte, zigomi e labbro inferiore prominenti, aria "terribile", naso spezzato) è sintetizzato con forza caricaturale mettendone in rilievo la carica animalesca e, nella posa quasi da autoritratto, l'incombente presenza. In conclusione, un'immagine interessante nella quale si innestano senza fondersi il disegno di Michelangelo, la tradizione paesaggistica fer-

<sup>30</sup> Abbiamo il sospetto che nel sonetto dedicato dallo Strazzola a "Priamo Pittore" Andrea Michieli si rivolga ai degli Abati, accusandolo di ogni nefandezza. Il nome di comodo è infatti, a sua volta, una cifra rivelatrice: Pietro Antonio degli Abati Modenese.

<sup>31</sup> E. GUIDONI, *Prima di Giorgione...*, cit.

<sup>32</sup> D. BENATI, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena*

*fra '400 e '500*, Modena 1990, fig. 85 e p. 115.

<sup>33</sup> Per le tematiche eretiche legate all'alba e per le opere di Giorgione che meglio vi si inseriscono vedi E. GUIDONI, *Giorgione. Opere...*, cit.

<sup>34</sup> D. BENATI, *Francesco Bianchi Ferrari...*, cit., fig. 95 e p. 125.

rarese e la nuova tematica giorgionesca, in virtù della quale *Arione* ricorda l'Orfeo e la musica è riconosciuta come l'arte guida per la creazione pittorica<sup>32</sup>.

### *Il pittore dell'Arione*

L'attribuzione di questa notevole testimonianza artistica, purtroppo oggi non rintracciabile, va formulata tenendo conto degli stretti rapporti con Michelangelo, della sua evidente discendenza dalla bottega di Ercole Roberti e dalla sua adesione alla poetica giorgionesca. Una tale miscela, causa di una ambiguità che non è solo di linguaggio e di stile dato che gli accostamenti mal digeriti producono anche oscurità di contenuti, si lega al soggetto particolarmente originale, anzi scaturito da esperienze personali spiegabili solo nell'ambito di una libertà di pensiero tipica dei circoli eretici del tempo. L'autore si identifica con Arione che è anche Orfeo e simboleggia Cristo, in un esercizio quasi sacerdotale connesso con il culto della natura (e del Sole) in cui la divinità si compone del bene e del male contrapposti in un eterno avvicendamento dialettico, e il piacere della vita poggia sulla più oscura e profonda forza della morte (il mostro marino). Come Mitra sacrifica il Toro, Arione sul delfino fa riferimento agli antichi culti orfici e manichei con una immediatezza che, almeno in questo caso, esclude totalmente ogni versione cristiana; come nel giorgionesco *San Giorgio che uccide il Drago* di Pavia<sup>33</sup>, il combattimento è un rito ricorrente qui ricordato, a sua volta, dalla battaglia dei cavalieri sulla destra.

La sintesi universale cui aspira il dipinto, raggiunta solo sul piano delle intenzioni, si identifica con un modello di valore assoluto che è indizio dell'eresia del committente e del pittore stesso.

Il nome di Antonio Maria Biancolini, appartenente ad una agiata famiglia di mercanti modenesi più tardi accusata di eresia (quindi, secondo la norma, eretica per tradizione)<sup>34</sup> si potrebbe proporre per il suo apprendistato nella bottega di Ercole Roberti, di cui risulta garzone a Ferrara nel 1490-'91 e per il suo successivo trasferimento a Capranica come probabile aiuto di Michelangelo<sup>35</sup>. È da notare che il suo ruolo, nella bottega di Ercole, è identico a quello di Michelangelo nella bottega del Ghirlandaio, risultando incaricato di ri-

scuotere i crediti. Si può ipotizzare che i due giovani si siano conosciuti intorno al 1494-'95 (soggiorno di Michelangelo a Bologna) e che il poco dotato ma attento e ben inserito Antonio Maria lo abbia raggiunto a Roma dopo la morte del maestro Ercole Roberti (primavera 1496) svolgendo un ruolo di esecutore affine (ma di un livello inferiore) a quello del supposto Pietro D'Argenta. Il suo stabilirsi definitivo a Capranica con il figlio pittore e fruendo dell'appoggio di un governatore concittadino, il modenese cardinale Giovanni Rangone, sembra rientrare nel disegno michelangiotesco di costruirsi in loco un ambiente favorevole allo scopo di lasciarvi significative e complete testimonianze della propria arte; un disegno di lungo periodo in cui rientrano tra l'altro il governorato di Raffaele Riario (1517-'20) e la progettazione e il finanziamento della chiesa "viginesca" della Madonna del Piano<sup>36</sup>.

### *Epilogo: una conferma michelangiotesca*

Quarant'anni più tardi, la posa del Nettuno ed il trattamento fortemente risaltato della muscolatura sono ripresi, in termini sottilmente puntuali, nel san Bartolomeo del *Giudizio Universale* della Cappella Sistina. Il confronto con il Nettuno rende ragione innanzi tutto del movimento del corpo che cavalca una nuvola rotondeggiante, con lo sguardo rivolto verso l'alto, impugnante nella destra un'arma (il coltellaccio adoperato per la scorticatura) e nella sinistra l'immagine mostruosa della pelle strappata con il famoso autoritratto del pittore.

L'analogia con il Nettuno è assai stretta: basti aggiungere ancora il rilievo anatomico del braccio destro, simile anche nei dettagli, la piega della pancia tra il costato e l'ombelico e la rara raffigurazione di un personaggio che stringe contemporaneamente i due pugni. È anche ovvia la più completa elaborazione spaziale della figura della Sistina, opera della piena maturità.

Le analogie sono non solo formali, ma soprattutto di contenuto. L'atteggiamento minaccioso del san Bartolomeo, che rivolge la punta del coltello verso il gruppo di Cristo e della Vergine quasi ribellandosi al gesto punitivo che sancisce l'ora del Giudizio, suggerisce di interpretare anche il gesto del Nettuno come una minaccia, esattamente rivolta, in questo caso, contro

<sup>32</sup> Per il legame musica-pittura E. GUIDONI, *Giorgione...*, cit. *L'Orfeo*, opera di Giorgione scomparsa, è presente in repliche, incisioni e decorazioni di bottega.

<sup>33</sup> M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 1993, pp. 62 e 69.

<sup>34</sup> E. GUIDONI, *L'affresco...*, cit.

<sup>35</sup> M. HIRST-J. DUNKERTON, *Michelangelo giovane. Scultore e pittore a Roma 1496-1501*, Modena 1997.

<sup>36</sup> Sul rapporto tra *Michelangelo e Capranica* vedi la conferenza tenuta dal sottoscritto il 10 giugno 2000 nella chiesa di San Francesco; sono in corso ulteriori studi confluiti in parte nel seminario dedicato a «Michelangelo e l'arte nella Tuscia» (Capranica, 25 novembre 2000).

Giorgione (*circius*) e motivata, si può supporre, dall'eresia di quest'ultimo. Tuttavia la prova più convincente risiede proprio nel soggetto: san Bartolomeo che "mostra" la propria pelle (dove la pelle, trattandosi di un ideale autoritratto del maestro, si può intendere in prima persona "mostro") allude al mostro di *Venetie MD* ricordando come il destino dell'uomo sia quello di asservire a sé i mostruosi vizi, liberandosene e risorgendo dal profondo con una nuova perfezione morale e corporea. La scorticatura è la pratica che Michelangelo, almeno dalla metà degli anni '90 del Quattrocento, ha normalmente esperito per documentarsi sull'anatomia della muscolatura, e il Nettuno spellato ne costituisce quindi uno dei primi esempi. In tal modo, e insieme al vento di tramontana (Borea) che ne suggerisce l'effigie, il Nettuno svela la battaglia immagine morale del Buonarroti, antitetica nei confronti della veneziana e giorgionesca, sostanzialmente alternativa alla conciliazione degli opposti simboleggiata

dalla musica di Arione. Ma c'è un ulteriore, non trascurabile indizio che ci riconduce, per altre vie, a Michelangelo. Mentre i volti dei venti e la figura di Mercurio, per quanto fuori scala, sono situati in uno spazio aereo fittizio creando quasi un effetto di primissimo piano (quasi che la veduta fosse presa, letteralmente, dal regno celeste), il Nettuno emerge in tutta la sua dimensione dalla laguna di fronte a San Marco, simulando un gruppo statuario gigantesco e realmente rapportato alla città. Questo realismo e questa sproporzione ci ricordano sogni e progetti michelangioteschi per statue colossali, a scala addirittura paesaggistica: idee non realizzate ma filtrate, ad esempio, in alcune fontane cinquecentesche. Paradigmatiche figure ancora ispirate a *Venetie MD*, sono le colossali statue del *Nettuno* del Giambologna nella Piazza maggiore di Bologna, e dell'*Ammanati* sulla piazza della Signoria a Firenze. Si tratta naturalmente di due allievi di Michelangelo.



Francesco Bianchi Ferrari, *Arione sul delfino*, Oxford, Ashmolean Museum