© 2018 Salamon Fine Art

Tutti i diritti sono riservati, nessuna parte della presente pubblicazione può essere riprodotta, archiviata, registrata con qualunque mezzo, o trasmessa in qualunque forma, elettronica, meccanica, fotocopiata, senza il nostro permesso

SALAMON
FINE • ART

ALBRECHT DÜRER

"ritengo che la perfezione di forma e bellezza
sia contenuta nella somma di tutti gli uomini"

Salamon Fine Art
Via San Damiano 2
20122 Milano

M. +39 335 58 94 218
P. +39 02 76 01 31 42

www.salamonfineart.com
Lorenza.salamon@gmail.com

Indice

7. Introduzione
9. Introduzione, versione inglese
11. Definizione di stampa originale
12. Versione inglese, definizione originalità
14. Opere in mostra
36. Bibliografia consultata
37. Breve biografia
38. Cenni sulle agevolazioni fiscali degli acquisti d'arte.

Albrecht Dürer
Alla ricerca dell'armonia

Figlio di un orafo, Albrecht Dürer (1471 -1528) somma qualità artistiche e intellettuali che lo portano a rivoluzionare l'incisione, lasciando un segno indelebile nella storia dell'arte.
Sperimentatore instancabile e curioso, mostra interesse verso il pensiero degli umanisti dell'epoca, studia la riforma protestante e stringe amicizia con alcuni fra i più eruditi pensatori suoi contemporanei dei quali è in grado di cogliere le opinioni per trasferirle in immagini veicolandone la diffusione. Il suo talento tecnico gli permette di trasformare in immagine ogni idea realizzandola magistralmente.
Sin dalle prime incisioni, siano esse silografie o bulini, Dürer mostra tutte le potenzialità del mezzo. Inoltre esibisce una gran fantasia nelle scelte iconografiche: scene sacre e di genere, mitologiche, militari e soprattutto naturalistiche.
Dürer mostra, apparentemente, la stessa attenzione verso opere minori come a quelle più rappresentative e di alto contenuto concettuale.
Il suo è uno sguardo innovativo e molto personale che si esplica soprattutto nell'incisione -più che nella sua pittura- e trova riscontro in un pubblico a sua volta nuovo e in grado, per censo e cultura, di apprezzarlo.
Albrecht Dürer intuisce, primo di ogni altro, la potenza comunicativa della replicabilità della sua opera, e la porge all'umanità intera, con generosa sagacia: non nasconde la forza commerciale del mezzo che sa sfruttare per i propri interessi, ma nel contempo assorbe, sintetizza, rielabora pensieri complessi e imprescindibili per la crescita sociale e religiosa della società della sua epoca, restituendoli attraverso opere che con virtuosismo estremo e linguaggio senza tempo avvicinano un pubblico vasto, dagli eruditi agli analfabeti.
Contribuisce così, con la vendita e la diffusione delle sue stampe, all'evoluzione della Riforma, e quindi alla diffusione del protestantesimo, ma anche a divulgare i suoi numerosi ed ecclettici interessi scientifici: la natura, la medicina, la matematica, la geometria, le tecniche di guerra e i temi umanistici che sono alla radice della nostra cultura, quali la filosofia, la religione e la storia.
Non di meno s'interessa alla vita quotidiana di coloro che fino a quel momento non hanno avuto voce nell'iconografia del tempo: contadini, viandanti, dame e cavalieri di lignaggio minore. Uno spaccato di vita popolare inedito nella raffigurazione dell'epoca.
Il Maestro è promotore di un nuovo modo di percepire il ruolo dell'artista, che da artigiano assume una posizione più autonoma, libero di esprimere il proprio pensiero e i propri valori, anche quando sono solo estetici. Facilitato da un mezzo seriale ed economico che può ambire a una nuova clientela, anche nella nascente piccola borghesia, è messo nella condizione di proporre temi nuovi avulsi da qualsiasi committenza, correndo il rischio di non incontrare il gusto del tempo assegnando all'artista una funzione rivoluzionaria che troverà sempre maggior attenzione nel collezionismo di tutti i tempi.

Albrecht Dürer

Son of a goldsmith, Albrecht Dürer (1471 -1528) had artistic and intellectual qualities that led him to revolutionize the field of printmaking, thus leaving an indelible mark on the history of art.
Being an untiring and curious experimenter, he showed interest in the thinking of the humanists of the time. His curiosity, intellect, and artistry lead him not only to study the Protestant reform, but also to make friends with some of the most erudite thinkers of his time and to further spread their opinions and ideas by transforming them into images.
Since his first prints, whether they were xilographyes or engravings, Dürer exploited all of this medium's potential by exhibiting a great fantasy in his iconographic choices, those being mostly sacred and genre scenes, mythological, military, and above all naturalistic. Through his prints, he was able to develop a new artistic genre by paying the same attention to minor subjects as to those that are more representative and of high conceptual content.
His innovative and very personal gaze is mostly visible in his prints rather than in his paintings, and was validated by a new bourgeois audience able to appreciate it thanks to their wealth and culture.
Albrecht Dürer's geniality further lies in his intuition on the communicative power of the replicability of his works. In fact, not only he does not hide the commercial force of his prints, rather he exploits it for its own interests, while also absorbing, synthesizing and elaborating complex and essential thoughts for the social and religious growth of the society of his time. By restoring these thoughts through his virtuosic and timeless works he was therefore able to draw a broad audience, which ranged from scholars to illiterates.
Therefore, with the sale and dissemination of his prints he contributed to the evolution of the Reformation, the spread of Protestantism, and the dissemination of his numerous and eclectic scientific interests such as nature, medicine, mathematics, geometry, the techniques of war, and humanistic fields such as philosophy, religion and history that are at the root of our culture.
Nevertheless, he also showed interest in the daily life of those who, until then, had no voice in the iconography of the time: peasants, wayfarers, ladies and knights of minor lineage. He thus provided a glimpse of unpublished popular life in the representation of the era.
Albrecht Dürer was the promoter of a new way of perceiving the role of the artist, who is not just a craftsman anymore, rather he assumes a more independent position where he is free to express his thoughts and values, even when they are only aesthetic. Facilitated by a replicable and economic mean that could reach a new clientele, even in the nascent petty bourgeoisie. Therefore, he was in a position to propose new topics free from any type of clerical and noble commissions. He was one of the first revolutionary artists who took the risk of creating novel and original artworks might not have met the taste of his clientele, thus opening the door for a new type of art which now represents an established practice in the art world.

Stampa originale, definizione

Sono originali tutte le stampe che sono state impresse dalla matrice incisa dall'autore in esame.
La prova in questione può essere coeva: stampata quando l'artista era ancora in vita; oppure postuma, vale a dire successiva alla morte dell'autore. In entrambi i casi si tratta di opera autentica. Cambia invece il valore commerciale, infatti se l'impressione in esame è frutto di una matrice usurata (in gergo " stanca") il suo valore economico sarà inferiore rispetto a fogli più antichi e, di solito, più freschi.
Per verificare la pertinenza di un'immagine alla sua matrice ci viene in aiuto l'abbondante bibliografia che nel corso dei secoli è stata pubblicata su gran parte degli incisori che si sono cimentati nell'arte della stampa.
La serialità, intrinseca delle stampe, permette l'attribuzione certa di ogni opera; operazione possibile sia per l'opportunità di confrontare esemplari fra loro, sia perché sin dalle origini le stampe sono state oggetto di studio da parte di storici avveduti che ci hanno lasciato ampia testimonianza, coeva.
Le stampe antiche, fino alla prima metà dell'800, sono sempre prive di firma, data e tiratura a matita sulle prove stampate. La loro assenza è quindi consona alla consuetudine dell'epoca.
E' altrettanto vero che alcuni incisori, in modo talvolta casuale e dettato dalla propria iniziativa, hanno monogrammato o datato le matrici: questi dati vengono trasferiti, come per tutti i segni incisi, riportati in fase di stampa sui singoli esemplari.
Ad aiutare gli esperti nell'attribuzione e nella datazione di una stampa viene in soccorso anche la carta di supporto e la illuminata e metodica bibliografia che alcuni studiosi hanno documentato e classificato nei secoli.
A proposito di conoscitori, è usanza dei collezionisti di stampe e disegni apporre un timbro o una firma di identificazione della propria raccolta sul retro delle opere. Timbri o sigle che permettono di tracciare la storia che accompagna quei fogli e aggiungono fascino agli esemplari, e se la provenienza è importante anche valore.
A partire dalla seconda metà dell'800, con la scoperta della litografia, e della conseguente ampie tirature e saturazione del mercato, gli operatori del mercato hanno suggerito, oppure imposto secondo i punti di vista, la firma autografa a matita e la tiratura sulle stampe da parte degli artisti. Commercianti ed editori che hanno aperto così un nuovo capitolo sulla determinazione dei valori economici (ma non sulla loro autenticità o valore culturale) delle opere su carta. Un tema che riguarda le incisioni successive alla scoperta del nuovo mezzo e non quelle di Albrecht Dürer.

l.s.. estratto da Saper vedere la Stampa d'arte (op. cit.)

Original Prints

A print is in essence a pictorial image which has been produced by a process which enables it to be multiplied. It therefore requires the previous designed manufacture of a printing surface. At its simplest this can be a cut potato, but the standard materials have been wood, metal or stone. These are inked and impressed on to a suitable surface, usually a sheet of paper or a closely related material such as satin or vellum; the many important applications of printing images onto textiles, ceramics or plastics have traditionally been excluded from the field of prints.

An essential feature of rints is their multiplication and this often puzzles people. How, they ask, can a print be original work by (say) Rembrandt when there are other impressions exactly similar to? But this conceptual difficultly does not seem to be felt in other fields. No one is worried by the existence of multiple porcelain figurines or statuettes cast from the same mode. They are all held to be original works by an artist such as Bustelli or Giambologna. t a more sophisticated level it is sometimes held that a print is a secondary object as compared with a painting or, more particularly, a drawing: the print is simply a drawing which the artist made on wood or copper or stone in order to be able to turn out many copies of it. Therefore, it is held, a drawing on paper must be superior since it preserves the direct intention of the artist, without the distorting filter of the reproductive process. This objection is groundless. printmaking's unique possibilities, arising from the interaction between printing ink and paper, produce aesthetic effects unrealizable in any other way. These beauties, as with any aesthetic quality, may no be immediately apparent, but the eye will soon be educated into their appreciation by an attentive study of the fine impressions. Thus the great prints of the world are not reproduced drawings but works of art deliberately created through the medium of printing. It is for this himself, is of no artistic importance compared with any impression taken from it.

One other objection to prints sometimes held by students od f drawings should be mentioned. Since many drawings are preparatory studies for a paintings, their connoisseur tends to become interested above all in an evidence of the artist's mind at work in the creation of a composition; such concerns are absent in prints, which are accordingly dismissed. This objection is misconceived. Those who prefer drawings are welcome to do so, but they should not look for the concerns of a drawing in a print. A print is a finished composition and an end product of a creative process, and in this respect stands closer to a painting than to a drawing.

Antony Griffiths, former head print department, British Museum of London (op.cit)

Incisioni in esposizione

Le misure delle incisioni originali,
si riferiscono alla misura del foglio
e sono fornite in millimetri altezza per base

1. Il Piccolo Corriere, c. 1496

bulino originale

Meder 79 a/e; mm 107 x 71

La prova è di qualità splendida, nella prima variante, vale a dire che è stata stampata prima della comparsa dei due graffi che attraversano l'addome del cavallo e il castello.
Completa di tutta la parte incisa e a filo dell'impronta del rame. La carta non presenta alcuna filigrana, come accade di frequente per fogli di piccola dimensione.
La conservazione è perfetta: la carta è "croccante" e apparentemente intonsa.

L'opera, realizzata in età giovanile, è fra più belle fra quelle di piccolo formato e con soggetto di carattere popolare.
Ad Albrech Dürer si deve attribuire il merito d'aver introdotto nell'iconografica artistica dell'epoca scene che rappresentano vita e personaggi della quotidianità. In particolare proprio con l'arte della stampa Dürer ci lascia testimonianza delle vicende e degli attori che animano la vita quotidiana; senza tralasciare, almeno in pittura, le gesta di nobili, reali e alti prelati o le scene tratte dalle Sacre Scritture.

Da un punto di vista tecnico, invece, in questa tavola si nota un'innovazione nell'uso delle linee che nel tracciare gli elementi del paesaggio, dal primo piano allo sfondo da marcate si fanno più sottili per dare risalto ai diversi piani prospettici, efficaci anche in una superficie ridotta come questa. Un metodo che con il tempo il Maestro raffinerà fino alla perfezione, insuperabile insuperata, del magistrale "Adamo ed Eva".

2. San Gerolamo nel deserto, 1496

bulino originale, monogrammato in lastra
Meder 57 b/g; mm 324 x 228

Superbo esemplare impresso su carta "P Gotico con Fiore" (Meder n. 321) una filigrana riscontrata dallo studioso Meder in diversi disegni del Maestro tedesco, in particolare antecedenti al 1500, e in molte prove incise, sia a bulino sia a silografia, particolarmente antiche e in sostituzione della celebre "Testa di Bue", una delle prime carte utilizzate dall'incisore. La seconda variante viene segnalata da Meder come "*very good*" quale è la nostra prova.
La conservazione è eccellente ad eccezion fatta che di alcune pieghe sporche nella parte bianca del cielo, nessuna di queste presenta assottigliamenti o mancanze. Completa di tutta la parte incisa.

L'iconografia di San Gerolamo, uno dei più colti Padri della Chiesa, è particolarmente cara ad Albrecht Dürer che lo ha raffigurato in altre due incisioni su rame, due silografie e in pittura. Il tributo di Dürer verso il Santo rispecchia la riconoscenza dell'uomo e dell'artista a colui che ha tradotto la Bibbia in volgare, permettendo la sua lettura a un pubblico ampio. Dürer oltre ad essere un virtuoso da un punto di vista artistico e tecnico è anche un umanista colto e raffinato; è un uomo alla continua ricerca di equilibrio, non solo formale, ma anche nelle relazioni, nel sociale, nella politica. E' frequente che le sue scelte iconografiche siano motivate da spunti umanistici, scientifici, religiosi.

L'iconografia specifica di questa tavola è da ricondurre ai quattro anni in cui San Gerolamo visse nel deserto. Nato intorno al 347 in Dalmazia, Gerolamo si è convertito nel 375; dopo quattro anni vissuti da anacoreta nel deserto dedica i successivi quarantacinque anni alla traduzione delle Sacre Scritture. Muore nel 420 in un monastero che ha fondato a Betlemme. Curiosamente, dei suoi sforzi come traduttore gli è stato più grato Albrecht Dürer di Martin Lutero.
La presenza del leone è una costante dell'iconografia del Santo a cui si attribuisce il gesto d'aver estratto una spina dalla sua zampa e per questo l'animale gli rimane mansuetamente accanto e fedele.

3. La Damigella a Cavallo e il Lanzichenecco, 1497

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 84 a-b/d; mm 106 x 77

Prova splendida, nitida e ben inchiostrata, stampata in una variante intermedia fra la *a* e la *b*, vale a dire che presenta il graffio appena visibile (solo con la lente d'ingrandimento) fra gli zoccoli delle zampe anteriori tipico della primissima tiratura; ed è privo del graffio descritto dalla seconda tiratura che dovrebbe solcare il busto della damigella.
La carta è priva di filigrana come accade spesso nei fogli di ridotta dimensione.
La conservazione è perfetta, l'opera è completa di tutta la parte incisa al limite interno dell'impronta del rame.

L'opera è giovanile ma già mostra la padronanza del mezzo tecnico da parte del Maestro che proprio in questo periodo intuisce le potenzialità dell'arte incisoria sia in termini di libertà inventiva ed espressiva sia come strumento di divulgazione.

La Damigella e il Lanzichenecco rientra nel concetto ben espresso da Panofsky che: " Si può dire senza esagerazione che la storia della pittura rimarrebbe anche se Dürer non avesse mai toccato un pennello o una tavolozza, ma che i primi cinque anni del suo lavoro indipendente come incisore e xilografo furono sufficienti a rivoluzionare le arti grafiche." (Panofsky, La vita e le opere di Albrecht Dürer).

4. Ercole e gli Effetti della Gelosia, 1498

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 63 III/III a/f; mm 323 x 223

Magnifica prova. Stampata nella prima variante dello stato definitivo, su carta con filigrana *Piccola porta di città* (Meder n. 46, databile entro la prima metà del XVI secolo). La qualità dei segni, intensi e vigorosi, rende quest'opera molto desiderabile.
Completa. Conservazione perfetta.

L'incisione *Ercole e gli Effetti della Gelosia* rappresenta una delle immagini più amate dai pittori veneziani del '500. Secondo il parere dei maggiori studiosi di Dürer, si tratta di un'opera di derivazione italiana.
La figura di donna, in piedi al centro, probabilmente la più bella donna mai descritta nel *corpus* dell'opera di Dürer, richiama direttamente un'incisione di un Anonimo Ferrarese. La donna in basso a sinistra, la Voluttà, e il satiro che l'abbraccia, sono chiaramente di derivazione mantegnesca, mentre per quanto riguarda l'Ercole è anche troppo chiaro il riferimento agli *Uomini nudi*, di Antonio Pollaiolo (1431 – 1498 ca.). Nonostante questo notevole saccheggio di motivi disparati e fra loro originariamente diversissimi, l'incisione è nel complesso molto unitaria e personale, rivelando l'autentica qualità del genio che riesce a far suoi i motivi più vari senza mettere in luce l'attrito.

5. Piccolo Cavallo, 1505

Bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 93 d/d; mm 165 x 108

Prova impressa nell'ultima variante, su carta cinquecentesca con filigrana *Porte di Piccola Città* (Meder n. 263), indicata da Meder come tipica per prove particolarmente ben stampate.
Completa di tutta la parte incise e con un filo di margine, a tratti, oltre l'impronta del rame.
Perfettamente conservata.

Questo soggetto, come *il Grande Cavallo*, costituisce uno degli esempi più celebri dell'interesse nutrito da Dürer per le proporzioni del cavallo. Realizzata nel 1505, alla vigilia del secondo viaggio in Italia, la critica le ha sempre considerate in modo complementare, in particolare circa i significati morali che l'artista voleva sottendere. In questo bulino la fattura del cavallo evoca tanto l'analisi dell'osservazione naturale quanto gli studi sui rapporti proporzionali portati avanti dal maestro tedesco, con il muso solennemente eretto e la zampa anteriore destra alzata, mentre è immerso in un'ambientazione composta da semplici forme geometriche, su cui incombe una volta a botte scorciata.

1505

6. Il Grande Cavallo, 1505

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 94 d/e (?); mm 167 x 119

Magnifica prova di uno dei soggetti più desiderabili dell'opera incisa di Albrecht Dürer, *Il Grande Cavallo*, così intitolato per l'ampia proporzione dell'animale rispetto allo spazio della tavola. L'esemplare presenta delle caratteristiche tipiche delle prove della prima variante perché non ha alcuno dei graffi presenti dalla seconda tiratura in poi, ma mostra un'inchiostrazione eccessiva, tipica di una stampa volta a saturare segni un po' stanchi, particolarmente evidente nelle aree bianche. Prudentemente la proponiamo come una prova della quarta variante. Completa di tutta la parte incisa, la carta è sana e croccante e priva di filigrana, sebbene presenti le caratteristiche tipiche del *P Gotico,* desiderabile nelle prove di Dürer.

Il 1505 è l'anno che consacra il Maestro tedesco come l'incisore più abile di tutti i tempi; infatti la produzione di questi anni mostra il vigore dell'uomo entusiasta, curioso, colto e aperto alle novità del mondo e nel contempo manifesta la maturità dell'esperienza tecnica, umana e artistica che è sono tipica. La passione per le proporzioni dei cavalli lo portano a incidere molte tavole dedicate all'animale, questa è appunto una delle più simboliche e innovative. L'animale è ripreso dal didietro, mettendo in risalto la potenza dei muscoli e la forza dell'ossatura, nonostante il punto di presa la postura non sminuisce l'eleganza del protagonista. La presenza del soldato sembra accessoria a mostrare la monumentalità e statura dell'animale.

1505

7. San Giorgio a Cavallo, 1508

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 56 a/e; mm 112 x 87

Superba prova dall'inchiostrazione intensa e nitida. Stampata prima della comparsa del graffio che attraversa il muso del drago. Nonostante le prime prove siano segnalate su carta con filigrana, il nostro esemplare ne è privo, come accade di frequente per le tavole di dimensione ridotta.
Completa di tutta la parte incisa, sebbene il bordo superiore destro sia ritagliato di qualche millimetro all'interno dell'impronta del rame. In perfetto stato di conservazione.

L'opera fu eseguita intorno al 1505, momento "magico" dell'artista tedesco, mettendo a frutto l'esperienza del viaggio in Italia. Il San Giorgio a Cavallo, fonde la monumentalita' del ritratto del cavallo con l'eleganza dell'altro.
…"Il destriero del santo è rappresentato in uno scorcio abbastanza accentuato per rafforzare l'impressione di potenza e di volume, benché non tanto violenta da offuscare le proporzioni obiettive; riempie lo spazio dipinto da un margine all'altro ma non è messo in contrasto con uno sfondo in scala deliberatamente ridotta. " (Panofsky, La vita e le opere di Albrecht Durer, trad. italiana Feltrinelli, pag 118). Il soggetto dimostra ancora una volta la sua passione per il cavallo e segue l'esecuzione di altri due bulini sul medesimo tema.

1508

8. Il cavaliere, la Morte e il Diavolo, 1513

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 74 a/g; mm 244 x 188

Superba prova dai toni intensi impressa nella prima variante, prima della scomparsa dei due graffi tra i rami secchi in alto a destra. Impressa su carta senza filigrana, come segnalato dallo studioso Meder per le primissime prove di questo soggetto. Completa di tutta la parte incisa e con un filo di margine tutt'intorno. Qualche impercettibile abrasione nell'area bianca, in alto a destra, e un rinforzo al verso, alla piega centrale, per il resto la conservazione è perfetta.
Rara nella prima variante.

Fra il 1513 e il 1514 il Maestro affronta tre opere, legate fra loro, della medesima dimensione, realizzate a bulino con le quali rivela la sua concezione filosofica dell'arte, della cultura e della religione. Si tratta de' *il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, la *Melancolia* e *San Gerolamo nella Cella*, considerati i suoi capolavori incisi. Il primo in ordine di tempo ad essere inciso è *il Cavaliere*. E' superfluo segnalare la qualità formale dell'incisione, che è un esempio d'impaginazione, l'apice del virtuosismo dell'incisore tedesco.
Da un punto di vista iconografico il cavallo, di origini leonardesche ma rimodellato secondo un canone originale di Dürer, è il più perfetto restituitoci dalla storia dell'arte. Il cavaliere altri non è che il ritratto di Erasmo da Rotterdam, personaggio chiave della Riforma che Dürer ci restituisce con tratti fieri, decisi e all'altezza degli ideali che incarna; centro morale di tutta la composizione e personificazione della leggenda medioevale del cavaliere errante.
Cavaliere che ha lo scopo di proporre un esempio di rettitudine di fronte alle tentazioni della vita terrena.

9. Melancolia I, 1514

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 75 II/II a/f; mm 239 x 168

Esemplare impresso nello strato definitivo, dopo la correzione autografa del numero 9 nella tavola magica, inizialmente inciso alla rovescia; del primo stato sono conosciute solo pochissime opere, tutte conservate nella grandi istituzioni pubbliche. La correzione fu scoperta all'inizio del secolo scorso dallo studioso Campbell Dogson quando acquisì per il British Museum di Londra una prova con il numero sbagliato.
La prova, di qualità superba, ha i toni argentei e il viso scuro come descrive lo studioso Meder per la prima variante; è, inoltre, stampata su carta senza filigrana, caratteristica usuale solo nelle primissime prove di questa variante. Completa di tutta la linea marginale.
Conservazione perfetta fatta eccezione per una piega verticale in alto a sinistra leggermente consumata al verso, rinforzata e invisibile al recto.

A cavallo del 1514 Dürer incide la più complessa incisione mai realizzata da un artista, la *Melencolia I*, opera fra le più studiate della storia dell'umanità. Fra questi, a nostro avviso, lo studio più accreditato e avvincente è di Erwin Panofsky che correda la sua ricerca con le più acute e colte annotazioni sul significato dei vari simboli presenti sul foglio. Egli dimostra che anche con le indagini più avanzate e ardite e disponendo di molte notizie storiche la spiegazione che si ottiene non colma la qualità artistica e la suprema e ispirata tensione della tavola.
Il significato del titolo è unanimemente riferibile alle dottrine dei Neoplatonici italiani e tedeschi che identificavano nell'umore melanconico il temperamento saturnino e quest'ultimo veniva attribuito come proprio del talento artistico. Dürer conosceva queste ricerche e sappiamo le condivideva, quindi pare evidente che il soggetto sia un'allegoria della vita e della ispirazione artistica. Sembra anche probabile che abbia voluto rappresentare con la figura triste e sola il sentimento di solitudine e tristezza dell'artista che ha scoperto che tanti anni di studio all'inseguimento della bellezza pura sono resi inutili e vengono superati dalla nuova estetica protoromantica dell'artista ispirato, che non lavora più nella scienza ma guarda direttamente alla luce divina [la cometa che fa risplendere il cielo del suo chiarore] che lo ispira e, come un miracolo, gli trasmette la grandezza.

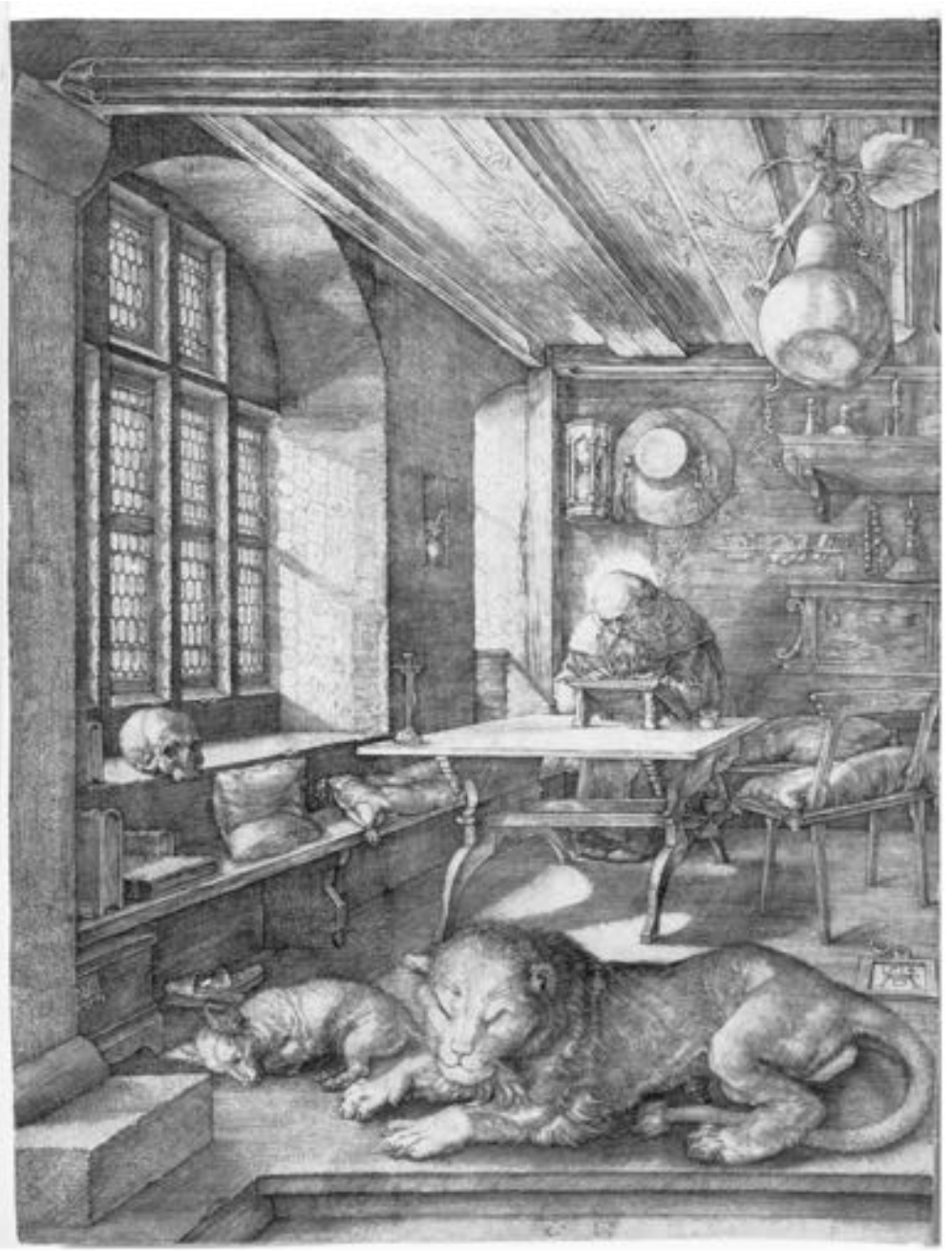
MELENCOLIA I

10. San Gerolamo nella Studio, 1514

bulino originale, monogrammato e datato in lastra
Meder 59 a- b/f; mm 245 x 187

Superba prova impressa nella prima o seconda variante, prima della comparsa dei due graffi, uno sul soffitto e uno sulla piccola cassapanca. Stampata su carta senza filigrana, come segnala lo studioso Meder per gli esemplari più antichi.
Completa di tuttala parte incisa e con un filo di margine tutt'intorno.
In perfetto stato di conservazione.

Seconda in ordine cronologico della trilogia, il *San Gerolamo nello studio* è la più perfetta da un punto di vista strettamente formale. La ricostruzione della cella è di un rigore matematico, lo spazio fra luce e ombra è palpabile, come tangibili sono i materiali descritti si tratti del vetro soffiato, del legno, del pelo dell'animale o ancora del velluto dei cuscini.
San Gerolamo, a cui è attribuita la traduzione della Bibbia e quindi incarna colui che ha reso possibile la divulgazione del Verbo, è rappresentato in un ambiente ordinato, intimo e accogliente, serenamente assorbito dalle sue ricerche. Ogni simbolo presente nello studio sottolinea la forza contemplativa dell'uomo e del suo ruolo nella società, quell'aspetto della vita che si completa con la forza attiva del Cavaliere e del raziocinio passivo della Melancolia.
Più che in ogni altra opera l'insieme dei tre bulini, che venivano venduti quasi sempre insieme dallo stesso Dürer, mostrano l'equilibrio, la curiosità, la sapienza di un artista che ha compreso e cambiato il ruolo dell'artista nella società.



11. Paesaggio con Cannone, 1518

acquaforte originale, monogrammata e datata in lastra
Meder 96 II/II d/g; mm 218 x 320

Splendida prova impressa nel secondo stato, con le tracce di inchiostro lasciate dalle sporgenze di ruggine della matrice, segni che hanno caratterizzato gran parte degli esemplari di questo soggetto. La causa di tale inconveniente è da imputare al fatto che Albrecht Dürer si è cimentato nell'acquaforte, tecnica messa a punto in quell'epoca da Parmigianino, utilizzando il ferro anziché il rame. Una particolarità che ha caratterizzato le tre acqueforti del tedesco.
La tiratura d'appartenenza del nostro esemplare è da identificare nella *d*, con una filigrana tipicamente cinquecentesca, la *doppia aquila*, classificata a Briquet con il n. 232.
Completa delle due linee marginali tipiche di questo paesaggio e in diversi tratti anche con un filo di margine tutt'intorno.

La passione da parte di Dürer per le strategie militari lo ha portato a rappresentare più di un soggetto dedicato a questo tema, tutti databili in età matura. Ancora più significativo è il *Trattato sulle fortificazioni di città, castelli e borgh*i che ha pubblicato al termine della sua vita, nel 1527, nell'ambito dei suoi studi sulle proporzioni civili e militari. Studi a cui si è dedicato con maggior dedizione con l'insorgere della malaria (contratta durante il viaggio verso il nord per osservare una balena spiaggiata) che lo aveva indebolito e ne aveva diminuito l'attività incisoria e artistica.

Bibliografia consultata

Bernard Aikema, *Dürer e il Rinascimento*, Milano, 2018

Lorenza Salamon, *Saper vedere la stampa d'arte*, Mondadori Arte, Milano, 2010

Kristina Hermann Fiore, *Dürer e l'Italia*, Roma, 2007

Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer, originali, copie e derivazioni,* Firenze, 2007

Giulia Bartrum, and G. Grass, J.L. Koerner, U. Kuhlemann, *Albrecht Dürer and his legacy*, London, 2002

Minna Heimbürger, *Dürer e Venezia,* Roma, 1999

Sophie Renouard de Bussierre, *Albrecht Dürer, oeuvre gravé*, Paris, 1996

Antony Griffiths, *Prints and Printmaking, an introduction to the history and techniques*, British Museum Press, 1996 (second edition)

Adalgisa Lugli, *Albrecht Dürer Viaggio nei Paesi Bassi,* Reggio Emilia, 1995

Maurizio Calvesi, La Melanconia di Albrecht Dürer, Torino, 1993

L. W. Strauss, *Intaglio, prints of Albrecht Dürer: engravings, etchings and drypoints*, New York 1975

T. Pignatti, *The relationship between German and Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento* in J. R. Hale, "Renaissance Venice", London, 1973

Eleonora A. Sayre, C.S. Ackley, S. W. Reed, S.E.Loeb, *Albrecht Dürer Master Printmaker,* Boston, 1972

Wolfang Hütt, *Albrecht Dürer,* 1471 bis 1528, München, 1970

G. Zampa - A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa di Dürer*, Milano 1968

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer,* Princeton, 1955

J. Meder, *Dürer-Katalog*, Wien 1932

T. Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*, Kunstwissenschaftliche Studien, III, Berlin 1929

Breve biografia

Albrecht Dürer si avvicina all'arte orafa nella bottega del padre, per poi entrare, nel 1486, in quella del pittore e incisore Michael Wolgemut. Il primo dei molti viaggi che intraprenderà per conoscere altri luoghi e pittori è quello del 1490 che lo porterà in tutta la Germania e l'Olanda, poi a Colmar, patria di Martin Schongauer, il pittore e incisore tedesco allora più famoso. Purtroppo arriva a Colmar pochi mesi successivi alla morte del Maestro, ma i suoi figli lo metteranno nella condizione di studiare a lungo le incisioni del padre. Da qui parte per Basilea, importante centro per l'arte grafica, e infine a Strasburgo (1493). In questi anni realizza molte incisioni, illustrazioni per opere letterarie. Nel 1494 compie il primo viaggio in Italia. La prima tappa è a Venezia dove conosce le opere di Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio, nonché le incisioni di Mantegna e del Pollaiolo. Rientra a Norimberga l'anno successivo dove realizza una serie di acquerelli e incisioni a bulino, su rame. Due anni dopo, nel 1496 Federico il Saggio, elettore di Sassonia, gli commissiona un ritratto e due polittici per la chiesa del castello di Wittenberg (1496-1497). Nel 1498 riceve la commissione per l'*Altare Paumgartner* terminato nel 1504 (Monaco, Alte Pinakothek), anno dell'*Adorazione dei magi* degli Uffizi. L'attività pittorica non gli impedisce di dedicarsi attivamente a quella incisoria, inizia le serie dell'*Apocalypsis* (1497) e della *Grande Passione* (1498). Nel 1505 effettua il secondo viaggio in Italia, oltre a Venezia si spinge verso Ferrara, Bologna e Roma. A Venezia nel 1506 realizza la *Festa del rosario* per San Bartolomeo di Rialto, la chiesa della colonia tedesca. L'opera suscita una vivida impressione per l'analisi minuziosa e realistica dei particolari, per la ricchezza della gamma cromatica che crea forti contrasti di colori caldi e freddi. I maggiori artisti veneziani, da Bellini a Giorgione a Lotto, dimostrano di subire l'influsso dei modi düreriani, così come le sue incisioni diverranno inesauribile fonte di motivi compositivi. Di ritorno a Norimberga nel 1507, lavora alla pala dei *Diecimila martiri* per la municipalità (1508), all'*Altare Heller*, oggi perduto, e all'*Adorazione della Santissima Trinità* (Vienna, Kunsthistorisches Museum). Dal 1511 l'artista si dedica principalmente all'incisione: integra la serie della *Piccola Passione* (1509-1511), realizza le stampe de *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513), il *San Gerolamo nello studio* (1514), *Melencolia* I (1514), soggetti che testimoniano la sua avida curiosità e cultura intellettuale, filosofica e religiosa. In età matura contrae la malaria, frequente all'epoca, e si dedica prevalentemente agli studi sulle strategie di guerra, sui calcoli matematici e geometrici di Luca Pacioli e si attiva per ottenere un vitalizio, già concessogli da Federico di Sassonia, ma poi esaurito con la morte del suo protettore, che ottiene da Carlo V dopo averlo raggiunto a Ratisbona, viaggio che intraprende anche con l'obiettivo di osservare da vicino una balena spiaggiata, che non farà in tempo a vedere. Muore nel 1528 a Norimberga lasciando una cospicua eredità, ottenuta in gran parte dalla vendita delle sue opere incise e una oculata amministrazione dei propri beni .

Cenni sul regime fiscale dell'acquisto di opere d'arte

Per le imprese le agevolazioni fiscali nell'acquisto di opere d'arte, seguono due linee: il concorso alla produzione di reddito e l'ammortamento nel tempo del bene acquisito.

Se l'opera concorre alla produzione di reddito, può essere risparmiata l'IVA. Per soddisfare questo requisito, l'opera d'arte deve concorrere a migliorare l'immagine aziendale (o perché utilizzata nei propri uffici o sale di rappresentanza, o perché utilizzata a scopi pubblicitari o per entrambi).

Vi è possibilità di un piano di ammortamento per il risparmio fiscale; secondo le aspettative di mercato, l'opera non si deprezza affatto, anzi tende ad aumentare di valore. Tuttavia, non esistendo una voce specifica, dedicata le opere d'arte, nel testo unico della legge, ogni impresa è libera di operare secondo le direttive del proprio fiscalista. Spesso le opere d'arte vengono paragonate agli elementi d'arredo e quindi ammortate in 5 anni.

In caso di progetti con opere destinate alla pubblicità, l'ammortamento può essere diverso e pianificato sulla base della durata dei benefici previsti dall'operazione pubblicitaria (ad esempio 3 o 5 anni). In caso di inserimento dell'opera d'arte fra gli investimenti veri e propri, invece, non è previsto nessun piano di ammortamento e l'opera contribuisce a determinare il patrimonio aziendale.
Le considerazioni fin qui elencate non sono applicabili alle opere d'arte storiche (ossia con più di 50 anni) e ai beni d'antiquariato, per i quali non è previsto risparmio fiscale.

Per i professionisti esistono due opzioni per l'investimento in opere d'arte; la prima è che essi agiscano come studio (che la regolano come una società, con partita IVA). In questo caso valgono esattamente le regole sopra citate per le imprese.
La seconda opzione è invece quella di operare direttamente; in questo caso il testo unico della legge sul fisco prevede per i professionisti la possibilità di portare a costo l'acquisto di opere d'arte fino all'1% del proprio fatturato annuale.
Il professionista che acquista opere entro questo valore, può risparmiare una percentuale pari alla propria aliquota fiscale (che può variare da circa il 25% fino a circa il 40%). L'IVA in questo caso non può essere recuperata, ma le opere d'arte hanno il vantaggio di avere un'aliquota ridotta. Esistono dunque diverse agevolazioni nell'acquisto di opere d'arte, sia per privati che per aziende o professionisti.

Cenni sul regime fiscale degli acquisti d'arte

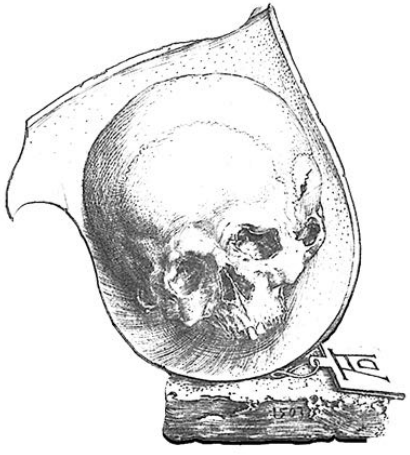
Per i privati il principale vantaggio fiscale nell'investimento in opere d'arte è nell'assenza di tasse sul Capital Gain in caso di plusvalenza dalla compravendita di opere d'arte.
Un secondo vantaggio è nel fatto che sulle opere d'arte non vengono applicate le tasse di successione, nemmeno se il capitale ereditato supera la soglia di non tassabilità.

La deducibilità dal reddito degli omaggi natalizi ai propri clienti
Dato il limite del prezzo unitario per oggetto, che deve essere inferiore ai € 50,00, ai fini reddituali i costi sostenuti per l'acquisto di beni destinati ad omaggio ai clienti, sono ricompresi fra le spese di rappresentanza di cui all'art. 108, comma 2, TUIR, e dal 2016 sono deducibili secondo i limiti dello schema al verso.

Fonti: ARTantide e Fiscoetasse.com, luglio 2018

Schema esemplificativo

IMPOSTE DIRETTE			
Impresa	**Ricavi / proventi gestione caratteristica**	**Importo massimo deducibile dal 1° gennaio 2016** (modifica introdotta dal Decreto Internazionalizzazione n. 147/2015)	**Limite di spesa deducibile**
	Fino a € 10 milioni	**1,5%**	150.000
	Per la parte eccedente € 10 milioni e fino a € 50 milioni	**0,6%**	150.000+240.000
	Per la parte eccedente € 50 milioni	**0,4%**	390.000+0,4% dell'eccedenza
	100% se di valore unitario non superiore a 50 €		
Lavoratore Autonomo	**Nel limite dell'1%** dei **compensi percepiti nel periodo d'imposta**, a prescindere dal valore unitario		



Questo progetto aderisce a uno degli obiettivi di sostenibilità internazionali (SDG)