

Albrecht Dürer

(Norimberga 1471 – 1528)

Non è privo di significato che l'autore più ammirato dell'arte tedesca fino a Beethoven abbia scelto la più avara, modesta e austera delle tecniche artistiche, e non è un caso che proprio le sue poche decine di fogli abbiano fatto del loro autore, educato da artigiano nella cultura arretrata della Germania medioevale, il talento più seguito e imitato nella patria del Rinascimento.

Vi è una profonda differenza fra la cultura artistica di Dürer e l'estetica rinascimentale, e stupisce che, giovanotto di nemmeno trent'anni, egli abbia potuto resistere, quando giunse a contatto diretto con l'arte italiana, alla tentazione di divenirne, tornato in patria l'interprete fedele e passivo. Né si può pensare che la cultura italiana non l'avesse colpito con tutta la sua travolgente carica di vitalità, acuita ulteriormente ai suoi occhi dal divario, notevole a tutti i livelli, fra la condizione sociale ed economica dell'artista italiano e quella del suo collega tedesco.

Ma proprio all'arte "umile" della stampa Dürer deve la sua indipendenza. Essa mette a disposizione i tesori della poesia spontanea e della tradizione popolare, là dove le grandi arti si erano staccate dalla robusta ispirazione della realtà e si erano congelate dedicandosi anche per ragioni di committenza solo pubblica ai grandi temi astratti e a quelli religiosi. Dalla stampa egli riceve l'eredità degli artigiani incisoti e illustratori di libri, del Medio Evo: la fiducia nel mestiere e nel valore incancellabile della sincerità e della semplicità. Essa gli concede il privilegio raro di creare dal nulla una tecnica tutta sua, godendo, almeno nella silografia, di una totale libertà da quasi inesistenti modelli, e potendo usufruire, contemporaneamente, della maturità e della raffinatezza della cultura del suo tempo. Salta infatti agli occhi, in un paragone fra le sue incisioni e le sue pitture, la molto maggiore dipendenza anche tecnica e formale di queste ultime dal Rinascimento italiano.

Il cultore di grafica scopre dunque con propria soddisfazione che per quanto la personalità di Dürer cresca in grandezza con l'approfondirsi delle ricerche sulla sua vita e sulle sue opere, una parte non trascurabile del suo merito va anche alla natura stessa dell'incisione. Dürer affermò per primo alcuni temi dell'estetica moderna. Prima fra tutte la scoperta che l'artista crea l'opera d'arte e non imita la natura, il cui corollario è che l'attività artistica è un'espressione di sé e non la riproduzione di un'impressione ricevuta dal di fuori. Ora, egli aveva questa convinzione (per quanto non l'avrebbe formulata per esteso prima del 1512) già al tempo delle sue prime opere, e probabilmente proprio questa era stata l'idea che l'aveva spinto ad intraprendere un tirocinio artistico durato non meno di dieci anni, fuori dalle tradizioni di apprendistato tecnico e opposto al tema degli studi degli artisti italiani dell'epoca che ritenevano la loro arte una funzione della loro scienza e non viceversa. Tuttavia solo l'incisione poteva allora rendere materialmente applicabile questa nuova estetica alle opere, anzi in un ceno qual senso la determinava: in quel tempo era difficile per un artista dipingere un quadro o scolpire una statua senza preventivamente aver ricevuto una commissione, anche perché il solo costo dei materiali spesso superava la metà del compenso complessivo per l'opera⁽¹⁾. Questo costringeva l'ispirazione dell'artista a sottostare all'approvazione del committente. Nell'incisione per la prima volta l'artista poteva e doveva lavorare puramente sulla propria responsabilità: pur dovendo tener conto (come in realtà egli fa ancor oggi) in senso lato del gusto del pubblico, che però non era comunque possibile interpellare preventivamente, egli non poteva fondare il suo progetto che sul proprio gusto e sulle proprie idee. Inoltre, per il basso costo del singolo foglio stampato per la prima volta l'acquirente poteva venir ricercato in nuovi strati sociali, particolarmente fra gli intellettuali e fra la piccola borghesia, le cui esigenze e i cui gusti in materia d'arte erano nuovi in confronto a quelle della chiesa e

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

dei ricchi, e molto più variati. Sia pure in molli empirico e grossolano, ogni incisione era già un'I cera un'espressione della propria personalità.

Il successo delle opere di Dürer fu immenso. Esse furono imitate in tutta Europa per quasi un secolo, servirono di modello ad artisti che lavorarono nell'ambito del Rinascimento e di ispirazione a coloro che volevano reagire al Rinascimento.

Non uguale fortuna è stata riservata all'uomo. La critica anglosassone con il suo abituale empirismo non esaspera le ricerche sui problemi della personalità, ritenendo l'analisi delle opere un compito più che sufficiente.

Abbiamo abbondanza di notizie sulla vita di Dürer. Abbiamo scritti autobiografici, documenti commerciali e ufficiali, lettere e commenti di amici celebri, come Pirkheimer ed Erasmo, fonti indirette ma a lui vicine, come il Vasari, ma sembra tutto materiale superficiale. Non era purtroppo costume di quei tempi, che un artista tenesse un diario intimo, e così tutti gli scritti Dürer sono destinati a essere letti e ogni autentico sfogo è preventivamente censurato dalla sua falsa e convenzionale modestia mentre la sua sicurezza di essere un grande artista è continuamente celata dietro un velo di ironia e di autoderisione con cui finge di non prendersi sul serio. Inoltre Dürer non ebbe la fortuna di conoscere, in vita, un letterato o un critico che avesse la classe necessaria per comprenderlo. Lo stesso Erasmo, come critico d'arte, non era una personalità.

Una delle critiche più diffuse all'opera di Dürer è il palese diradarsi delle opere di grande impegno a partire dal 1515 e anni più mancanza nei suoi ultimi anni di nuovi temi e di uno stile rivoluzionario e nuovo. Molti critici suddividono gli artisti in due categorie: i più grandi maestri sono quelli che nella vecchiaia riescono a sublimare la loro stessa tradizione e, come Rembrandt e Beethoven e Michelangelo, spesso superano la comprensione della loro epoca. Gli altri generalmente, finito il vigore della maturità, si esauriscono o diventano epigoni di se stessi. Per quanto sia evidente che, nonostante tutto, il Panofsky includa Dürer nella categoria dei maggiori, egli non riesce a spiegarsi la vera ragione del parziale insabbiamento dell'arte del maestro nei suoi ultimi anni, anzi, la tesi di un costante conflitto fra umiltà medioevale e fiducia umanistica, fra ragione e intuizione, che si sovrappone e interferisce con normale ciclo che divide la vita in gioventù, maturità e vecchiaia e con cui egli cerca di spiegare il fenomeno, non fa che complicare il problema, e caso mai, farebbe di Dürer un mediocre, nemmeno sicuro, in fondo, della direzione giusta da seguire nella sua evoluzione spirituale e artistica. Fatto che inoltre contrasta con la fondamentale unità dell'opera di Dürer, vero blocco monolitico.

In Dürer bisogna distinguere fra l'ispirazione e stile. Usualmente non si dovrebbe tentare un'analisi che tenda a disunire le componenti dell'arte. L'opera di un poeta è un tutt'uno e i diversi elementi che ne formano la personalità si fondono nell'opera, come un'unità indissolubile. Ma la posizione di Dürer nell'arte è individuale.

L'artista classico si esamina infatti per il suo stile e la scelta del soggetto. (Nell'arte antica il soggetto non è mai del tutto inventato: al massimo esso viene astratto dalla realtà, come per esempio l'allegoria, che è pur sempre una forma di realtà o la generalizzazione di un canone di bellezza o la materializzazione di un'idea) mentre l'ispirazione, in quanto apporto personale dell'anima dell'artista all'opera, rimane in sordina. Oggi il rapporto è esattamente capovolto. L'opera tende a essere una proiezione della personalità dell'artista e stile e soggetto sono in linea di principio ridotti al rango di veicoli dell'ispirazione. In questo Dürer è l'ultimo grande antico e il primo moderno. Infatti, la sua opera è saldamente radicata nel Medio Evo per la sua meticolosa preparazione artigianale e vedremo che spesso sarà proprio la sua coscienza professionale a sbarrargli il passo di fronte a molte

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

innovazioni. Ma soprattutto, il proiettare la sua personalità nelle opere non è per lui un fatto scontato, ma il tema centrale dei suoi sforzi, mentre per un artista moderno sarà innato l'esprimersi, e il problema sarà piuttosto un fatto di scelta e di evoluzione spirituale.

Contemporaneamente però egli è già moderno in quanto fin dalle prime opere vediamo le tracce delle sue nuove idee, sia per una frequentissima presenza visionaria, sia per continuo rivoluzionamento dell'iconografia tradizionale, sia per l'uso generalizzato di dare al protagonista dell'opera le sue stesse fattezze, sia infine, nella silografia, per la profonda trasformazione di questo mezzo tecnico da veristico in espressivo. La ragione che induce a studiare l'evoluzione dell'arte di Dürer sotto il profilo stilistico e iconografico anziché come storia di un'anima è che l'aspetto più appariscente della sua opera è la suprema perfezione qualitativa e formale, ancora tipica proprio dell'arte antica, mentre l'intensità e l'ispirazione sono sottili e delicati (ancorché vivacemente presenti, altrimenti Dürer non sarebbe che uno dei tanti imitatori tedeschi di arte italiana, alla Goltius), e l'uomo, modesto e schivo, non è facile da mettere a fuoco.

Se come tecnico e artigiano fu il più meticoloso dei professionisti, come artista Dürer fu autodidatta e spontaneo come mai altri prima. La sua arte non appartiene a nessuna scuola e nessuna teoria preconcepita guida i suoi studi. Tutti gli sono maestri, italiani e nordici, antichi e moderni, di tutti acquista e studia le opere, nessuno vive troppo lontano perché egli non trovi il tempo e il denaro per raggiungerlo di persona e strappargli amichevolmente un nuovo segreto o una nuova immagine. È il primo artista a viaggiare da un capo all'altro dell'Europa non per assumere nuovi lavori ma soltanto per accrescere le sue conoscenze. Così Dürer criticato da tutti per il suo professionismo in tecnica e dilettantismo in cultura si rivela come il primo artista professionista della storia, cioè il primo uomo che abbia coscientemente dedicato la sua vita e le sue risorse ad aumentare il suo patrimonio morale ed intellettuale rendendosi conto che non dalle regole o dal soggetto ritratto discendeva la grandezza delle sue opere. Riferisco in nota⁽²⁾ un episodio del 1515, rivelato dal Panofsky, che dimostra quale abisso separasse ormai l'estetica düreriana da quella rinascimentale. Una delle chiavi per capire l'uomo è che egli già al tempo delle prime opere professava questa estetica. Ecco che non fa più stupore vedergli usare nel 1519 un suo disegno del 1494. Una vita e una evoluzione stilistica enorme separano le due opere, ma il tema centrale dell'arte di Dürer non è più lo stile, è lo spirito, lo stile non conta, e come si può indifferentemente fare dell'arte incidendo una coppia di contadini o una crocifissione, perché l'estasi è nell'artista e non nel soggetto, così si può fare uso di qualsiasi materiale, perché non è il materiale che conta. Se pertanto vi è un'evoluzione stilistica, com'è ovvio, in Dürer, essa è per lui poco importante e facilmente scavalcabile, con concessioni di ogni genere e anche con ritorni alle origini, mentre ciò che conta, l'ispirazione, la testimonianza di sé, è un dato costante che subisce solo quell'arricchimento che una sempre maggiore presa di coscienza e una maturata sicurezza possono aggiungervi. Né d'altra parte sarebbe storicamente possibile, giunto il maestro a questo livello, un progresso sostanziale di idee o l'acquisizione di nuove proposte. Se infatti il modo di vivere dell'uomo è esempio esasperato di misura l'opera e la mente traboccano di fermenti nuovi. A vent'anni dai primi divisimi di Michelangelo, Dürer ha già tracciato tutta la teoria dell'artista-creatore, che è poi tutt'uno con l'identificazione dell'artista - sarebbe meglio dire poeta - con un'entità chiaramente sovrumana.

Ripeto quindi che l'ispirazione suprema di Dürer fu essenzialmente unica lungo tutto l'arco della sua vita e che se evoluzione vi fu, si trattò sempre del perfezionamento dell'unico pensiero centrale, della fondamentale esigenza di esprimere nell'arte se stesso e non il mondo circostante. Proprio questa unicità di ispirazione dà all'opera di Dürer quella compattezza eccezionale che anche il più grande variare di stile non intacca minimamente. Anche il cammino umano di Dürer è molto lineare. La sua

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

vita si incontra nei momenti giusti con la Riforma, cosicché molte delle crisi morali che trasformarono profondamente la vita e le opere dei grandi italiani di quel tempo gli sono risparmiate. Non essendo affatto incline al misticismo, è lo spirito nuovo e ardente del Protestantismo che gli impedisce di perdere la fede nella spiritualità soprannaturale dell'uomo. Al tempo stesso egli non arriva a distaccarsi completamente dall'ortodossia (come d'altra parte, non lo voleva all'inizio neppure Lutero), il che gli risparmia un trauma psicologico non indifferente.

Tutta la storia spirituale di Dürer è quindi una linea priva di svolte, e non è possibile distinguere dei veri periodi nell'ispirazione della sua arte. Un'evoluzione vi è invece, e notevole, nello stile. Su questo argomento il riferimento fondamentale è il rapporto di Dürer con il Rinascimento.

Nonostante fosse uomo particolarmente misurato e modesto, Dürer fu certamente, già durante i primi anni di studio e apprendistato, cosciente di una sua eccezionale dote interiore. Null'altro infatti che un sicuro presentimento di grandezza poteva indurlo a quel così ben programmato e lungo periodo di preparazione.

L'autoritratto del 1484, di cui già abbiamo detto, - opera di un bambino - rivela, nonostante l'inevitabile immaturità, la mano del virtuoso, e negli anni seguenti riusciamo a individuare più d'una sua partecipazione nelle opere delle botteghe dei suoi maestri, e sempre ad un livello qualitativo elevato. Eppure dovranno passare dieci anni prima che il giovane decida di pubblicare una stampa o accettare la commissione per un quadro. Inoltre, in questi anni di ricerca Dürer giunge, e prima ancora di venire a contatto diretto con il Rinascimento italiano, a rivoluzionare nell'intimo il *cursus* dell'aspirante artista dell'epoca, la cui preparazione culturale di base era allora ridotta al minimo assoluto: "(mio padre)... mi mandò a scuola e, appena imparai a leggere e a scrivere, mi prese nella sua bottega per insegnarmi l'arte dell'orafo"⁽³⁾.

E nulla più serviva infatti a un artigiano, perché tale era la condizione dell'artista tedesco tardo-medioevale, per esercitare il suo mestiere. Noi invece troviamo che Dürer, nel 1494, possiede una cultura abbastanza vasta e profonda la cui chiara impostazione autodidatta non fa che dimostrare una volta di più la sua singolare determinazione a formare la propria personalità secondo uno schema nuovo e personale. Un viaggio di ben quattro anni l'aveva portato a conoscere tutte le scuole del centro-nord Europa, a studiare personalmente in tutte le botteghe più importanti, a collaborare con molti dei più vivaci editori, incontrandovi letterati e umanisti. I traffici fra questi Paesi erano allora molto vivaci e gli era stato possibile vedere in Norimberga tutte le stampe e molti disegni e quadri dei principali maestri. Per qualsiasi altro artista ciò sarebbe stato sufficiente, ma Dürer desiderava evidentemente penetrare più a fondo la natura dell'ispirazione dei suoi maestri e volle conoscerli tutti più da vicino. Molto importante è notare come non abbia dedicato la prima visita a Schongauer, il più grande e famoso incisore del tempo, ma troppo legato al gotico e alla mentalità medioevale perché il giovane Dürer non gli preferisse la superba libertà di ispirazione e l'acutezza psicologica del Maestro dello Hausbuch.

Non sappiamo, allo stato attuale se Dürer poté veramente incontrarlo, come nulla sappiamo intorno alla persona del maestro renano, salvo ciò che possiamo intuire dalle sue opere. È opinione generale che egli si sia formato a contatto con i pittori fiamminghi che dominavano la cultura artistica della Renania negli anni fino al 1480 circa, ma riusciamo appena ad arguire ciò da qualche particolare minore, soprattutto stilistico. Il tema centrale di tutta la sua opera - molto unitaria - è una lucidità vivace e attiva con cui avvicina la realtà quotidiana, e che si traduce a volte in carezzevole osservazione del fenomeno dell'amore, a volte in ironiche notazioni sul carattere degli uomini e degli animali, sempre aristocratico ma terribilmente veristico e di una acutezza tale da costringerci ad attribuirgli una

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

eccezionale intelligenza e una cultura, sia artistica che letteraria, insolita. Questa curiosa personalità che solo nel disegno e nell'incisione si trova perfettamente a suo agio - i suoi dipinti sono opere di interesse non pari alle sue stampe - disprezza tutte le leggi tradizionali dell'arte. In un'epoca in cui il primo interesse dell'artista era mestiere, egli incide le sue lastre con un piglio talmente libero e vivace da dare spesso l'impressione di aver appena voluto fissare sul metallo un appunto veloce, un'annotazione di carattere.

La tecnica scelta - la puntasecca - che egli usa per primo gli permette ombre di velluto, contorni di una morbidezza che non ha neppure il carboncino, paesaggi piumosi e con effetto di plen-air e immediatezza di espressione, tanto che ancora oggi questa tecnica è considerata da molti la più raffinata maniera di incidere, ma - non dimentichiamo che allora non vigeva la stolta e artificiale moda di limitare le tirature per lievitare i prezzi - gli permetteva di imprimere pochissimi esemplari, forse non più di quattro o cinque, anche perché non usava rame o altri metalli duri, ma stagno o peltro, e questo rendeva impossibile una vendita remunerativa dei suoi fogli. Da questo pare non inverosimile la proposta di identificarlo con un colto umanista, nobile o prelado, che incideva per diletto.

Il ricordo di questo genio fantasioso e originale rimarrà in Dürer per tutta la vita. Non adotterà la puntasecca, forse proprio per la limitazione degli esemplari che avrebbe potuto stamparne, ma, fino all'epoca del *Figliol Prodigio*, tenterà di ottenere col bulino effetti di pastosità e morbidezza che potessero in qualche modo ricordargli il segno nervoso del Maestro dello Hausbuch.

L'adesione del giovane Dürer all'arte di Schongauer è più vivace sul piano tecnico che sul piano figurativo. Giunto a Colmar troppo tardi per conoscerlo di persona, e sebbene accolto nella bottega del grande maestro, retta ora dai fratelli, con calore e umanità, Dürer non vi trova più linfa vitale da assorbire. L'arte di Schongauer non poteva più essere se non di riferimento generico per un giovane che considerava già il mestiere come un mezzo e non come un fine e che era troppo colto e aggiornato per non vedere, soprattutto nelle imitazioni cui la bottega, priva del maestro, era condannata, solo la ripetizione meccanica di quella maniera tardogotica che Schongauer aveva portato alla perfezione formale e spirituale. Evidentemente non bisogna sottovalutare il significato che ebbero per Dürer la classicità di forma e l'austerità di ispirazione del massimo incisore del Quattrocento, le cui opere erano di modello per tutti gli artisti tedeschi e spesso anche italiani, ma ormai l'artista di Norimberga era preparato per nuove visioni e per un modo nuovo di vedere l'arte.

Su un piano più preciso e personale è forse più importante il soggiorno a Basilea dove, entrato in rapporto con gli editori cittadini, Dürer per la prima volta si unisce a quel mondo di cultura che tanta importanza doveva avere per il resto della sua vita.

A Basilea l'influsso della cultura italiana era relativamente meno sentito che in Germania, tuttavia l'attività intellettuale della città era vivace e vi giungevano da lontano artisti e scrittori, per approfittare degli intelligenti imprenditori locali, della perfetta organizzazione commerciale e della regolarità delle comunicazioni con i mercati di sbocco. Il latino, per quanto isterilisse l'ispirazione e disseccasse il talento degli scrittori, era almeno utile a rendere perfettamente internazionale la cultura, cosicché, in un mercato relativamente povero e ristretto, era tuttavia possibile produrre libri altamente specializzati e riuscire a venderne un numero sufficiente da lasciare il desiderio di stamparne degli altri.

L'incontro con la cultura centro europea deve essere stato certamente stimolante per il giovane artista. Probabilmente egli trova conferma alle idee che, finora, nei laboratori tedeschi, erano accolte con meraviglia e incomprendimento e, finalmente, si convince a dare la sua prima testimonianza. Quanto intensa e valida sia stata la lunga incubazione degli anni passati lo dimostra la prima silografia (1492) *San Gerolamo nella cella* che in pochi mesi gli procura la celebrità e un'ondata di commissioni. Con

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

queste basi culturali e con il mestiere ormai in mano Dürer si accinge al primo viaggio in Italia (1494), dove subisce fino in fondo il salutare trauma dell'incontro col clima rinascimentale di Venezia. La maturità già raggiunta viene dimostrata dalla cautela con cui aderisce allo stile italiano e soprattutto dal rifiuto - particolarmente iniziale - della cornice formale del Rinascimento, mentre, fin dalle prime opere del 1496 ne coglie già in larga misura i valori più profondi e i significati umani. Nel decennio seguente percorre per conto proprio e con attenta misura tutta la distanza che separa lo stile tedesco da quello italiano, per giungere con la fine del secolo e con il gruppo di fogli che vanno dall'Erede (1499) al *S. Eustachio* (1501) a una superba padronanza dello stile e dei canoni estetici del Rinascimento e per portarli addirittura, con lo *Stemma della morte*, la *Natività* e l'*Adamo ed Eva*, ad un nuovo ed autonomo livello di perfezione formale e di qualità tecnica.

Tenendo conto della situazione storica della Germania e dell'Italia in quegli anni, proprio questa è l'impresa più fenomenale della carriera artistica di Dürer, e per quanto quasi tutta la critica moderna concordi nell'ammettere l'importanza fondamentale di Dürer per lo svolgimento successivo del Rinascimento, e non solo sul piano strettamente artistico, fa stupore che nessuno abbia rilevato l'eccezionalità del fenomeno, che non verrà emulato da nessun altro artista non italiano.

Un solo aneddoto: la realizzazione, nella *Natività* incisa, di un sistema prospettico fra i più raffinati del Rinascimento, è fondata interamente sull'intuizione, in quanto solo due anni più tardi Dürer, in occasione del suo viaggio in Italia, riuscirà a corrompere un ignoto studioso di Bologna e a comprarne le formule matematiche e geometriche segrete in base alle quali gli artisti italiani costruivano la prospettiva delle loro opere. È anche interessante notare che in questa e in altre opere posteriori Dürer fa uso, sia pure empiricamente, delle coordinate cartesiane, e su tre dimensioni. Un secolo prima di Cartesio.

Stupisce quasi che proprio la seconda e più lunga permanenza di Dürer in Italia (1505 - 07) segni l'inizio, nonostante il suo riconfermato entusiasmo per la cultura e la vita sociale italiana, della reazione al Rinascimento. Per un lungo periodo il maestro incide pochissimo, dipinge un po' di più, ma senza particolare entusiasmo, ma soprattutto inizia la sua meditazione più approfondita sulla teoria dell'arte, e compie i primi passi di quel durissimo tirocinio che gli darà in mano, pochi anni più tardi, uno stile letterario completamente nuovo e personale, dalla secchezza ed efficacia assolutamente impensabile per i dotti tedeschi contemporanei, nato dallo studio della parlata popolare e degli scrittori scientifici italiani, dal bisogno di una lingua che traducesse la matematica e la geometria, le osservazioni e le idee con precisione e semplicità: il tedesco moderno.

Nel 1513 - 14 i tre massimi capolavori riassumono il suo credo umano e artistico e segnano l'apice della storia dell'incisione a bulino. Non è affatto vero, come pare credere tutta la critica, che Dürer si sia poi rivolto a nuove tecniche come l'acquaforte e la puntasecca per la convinzione di avere tratto tutto il possibile dal bulino: volendo avrebbe potuto, su un piano puramente stilistico, andare ancora avanti, ed egli stesso, con il *S. Antonio* e il *Filippo Melanchton* lo avrebbe dimostrato, per non parlare delle esperienze che già gli erano ben note della scuola di Luca di Leyda e di Marcantonio Raimondi. Inoltre prima ancora di adottare questa tecnica, e fin dal tempo dei suoi studi sul Maestro dello Hausbuch, egli conosceva molto bene le possibilità e i limiti della puntasecca e comunque non avrebbe mai abbandonato dopo tre sole esperienze il suo lavoro di ricerca, né avrebbe firmato e datato lastre di prova, né, se le avesse considerate insoddisfacenti, si sarebbe curato di ritoccare col pennello i fogli già stampati, per ovviare alla precoce usura dei rami, cura che egli mai aveva avuto per altre sue opere. La verità è che egli si rivolgeva alla puntasecca non per superare in qualità formale il bulino, il che sarebbe un'assurdità, ma come ritorno simbolico, proprio nell'anno (1512) in cui aveva

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

formulato la teoria dell'arte come espressione di sé, agli ideali del Maestro dello Hausbuch e alla libertà inebriante della sua tecnica. L'abbandono non può essere dovuto che alla constatazione che anche usando il rame in luogo di metalli più morbidi, la lastra non poteva dargli che pochi esemplari. Nonostante l'amorevole tentativo di sanarli con il ritoccare le prove già impresse, gli era evidentemente impossibile, ai prezzi di allora, ottenere una remunerazione globalmente sufficiente per la sua fatica. Per le stesse ragioni, e forse sperando di ottenere una libertà e una leggerezza simili alla puntasecca, si avvicina più tardi all'acquaforte. Ma le vernici di allora, ai primordi, non consentivano tratti troppo sottili e probabilmente non erano neppure molto scorrevoli. Sappiamo che il Parmigianino, il cui successo in acquaforte fu dovuto proprio al superamento di questi due scogli, avrebbe lavorato per anni alla realizzazione di vernici che fossero contemporaneamente aderenti al metallo, morbide sotto la punta e sensibili ai tratti più leggeri e nervosi.

Negli ultimi anni, austerità e spiritualità si fondono sempre più e nella grande *Crocifissione* su rame scopre anch'egli, come più tardi avrebbe fatto Michelangelo, il fascino dell'incompiuto che pure e più finito e completo che mai. Ancora una volta, in questa incisione, forse il suo testamento spirituale, Dürer riesce a unire i motivi stilistici più separati, dal protomanierismo del gesto della Maddalena alla posizione medioevale del Cristo in croce, con i piedi inchiodati separati, con la potenza dell'ispirazione e l'universalità, vorrei dire l'eternità del suo genio.

L'importanza nettamente secondaria dello stile di Dürer a paragone con l'ispirazione fondamentale della sua arte, che è la volontà di dare una testimonianza di sé, è dimostrata dall'incongruenza che vi sarebbe fra l'enorme valore storico che ebbero le sue opere e il fatto che in realtà nello stile di Dürer non vi è alcun elemento fondamentalmente nuovo. Egli seppe dosare magistralmente gli ingredienti dei maestri che lo precedettero, ma non seppe, o non gli interessò, aggiungerne di suoi. Questo è poi particolarmente evidente proprio in quelle opere, fino al 1511, che più influirono sull'evoluzione del Rinascimento, e anche in seguito, se qualche limitata originalità stilistica è riscontrabile in alcune tavole, è generalmente appena abbozzata e rigorosamente determinata da esigenze che si possono porre, nella storia della nascita di un'opera d'arte, ben più a monte della pura realizzazione formale.

⁽¹⁾ Esemplicativo dell'inesistenza a quel tempo di un qualsiasi mercato di quadri già fatti è un episodio che si riferisce a un periodo avanzato della carriera di Dürer, quando avrebbe dovuto essergli molto più facile vendere un quadro già dipinto (e non ritirato per sopraggiunta morte del committente), ed egli, per disfarsene, dovette ricorrere a un curioso scambio di doni con l'amministrazione della città di Norimberga.

⁽²⁾ Nel 1515 Raffaello aveva inviato in dono a Dürer un disegno, allo scopo di farsi conoscere meglio da lui, e non aveva esitato a scegliere un'opera di un allievo, ritenendo che fosse la cosa migliore di cui in quel momento disponeva: per lui ciò che contava era la scelta del modello e lo stile. Dürer ricevette il foglio e vi annotò: "*Raffaello... ha fatto questi nudi e li ha mandati ad A. Dürer per mostrare la sua mano*": per l'artista tedesco era psicologicamente impossibile anche sospettare che un grande artista potesse farsi sostituire, in un lavoro significativo, da altri: come avrebbe potuto, in tal modo, trasmettere all'opera quel dono, chiaramente soprannaturale, che solo lui, solo la sua mano e la sua mente possedevano?

⁽³⁾ Albrecht Dürer, *Cronaca familiare*.

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com