

Una *Fuga in Egitto* e altre incisioni da Giulio Romano in Valpadana

Alcuni fogli disegnati da Giulio Romano e incisi da sue invenzioni mettono in evidenza alcuni passaggi della sua personalità d'artista a confronto con l'opera di Correggio, e riportano l'attenzione su chiaroscuri poco noti che riproducono sue opere

*Quella lombarda non è una maniera,
e neppure una scuola...
è piuttosto un gusto o forse un modo di sentire
o forse la traccia di una nazione perduta
o forse una raison du coeur.
Non lo sappiamo neppure noi oggi,
e il non saperlo è così tipico dell'essere lombardo.*
Eugenio Riccomini

In queste pagine prendo in considerazione una *Fuga in Egitto* che durante il Cinquecento ebbe una certa fortuna. Fu eseguita mediante diverse tecniche grafiche (fig. 1, tav. XVIII, figg. 2, 3) e attribuita all'invenzione di Raffaello. La storia dell'opera si è cristallizzata entro una paternità impropria dalla quale cercherò di affrancarla evidenziando le sue tangenze con il contesto artistico padano al quale penso sia legata. La versione a chiaroscuro della *Fuga in Egitto* permette infine di riportare l'attenzione su alcune stampe ricavate da disegni di Giulio Romano realizzate con questa tecnica¹.

1. L'ICONOGRAFIA

Il soggetto rappresentato è il cosiddetto miracolo della palma piegata, raccontato nel XX capitolo del Vangelo dello Pseudo-Matteo, uno dei Vangeli

Apocrifi sull'infanzia di Gesù². Durante la fuga in Egitto per sfuggire alle persecuzioni di Erode, Gesù ordinò a una palma di ristorare la madre con i suoi frutti e la palma si piegò in modo che fosse possibile coglierli. Quindi il bambino ordinò alle radici dell'albero di aprirsi e di far fluire dell'acqua perché potessero dissetarsi. Nei fogli con la *Fuga in Egitto* qui indagati è raffigurato Giuseppe che cammina su un ponticello di legno tirando l'asino per la cavezza mentre tiene nell'altra mano una borraccia: ha il capo rivolto all'indietro verso Maria e Gesù che, in groppa all'animale, colgono i datteri dalle palme. Una palma si piega con l'aiuto di due angeli: uno, del quale non vediamo il viso, forza la pianta aggrappandosi sotto il tronco, mentre l'altro porge un ramo. Le due palme nascono da una grossa zolla di terreno all'estremità sinistra di chi guarda, mentre un altro tronco nodoso è al di qua del ponte, sulla destra. Lo sfondo è costituito da grandi nuvole che solcano il cielo, mentre la linea del paesaggio, in basso, è risolta in modo diverso nel bulino e nel disegno rispetto a quanto avviene nelle stampe su legno. Nel disegno e nel bulino, infatti, sul filo dell'orizzonte è tratteggiato il profilo di un paese e si intuisce la presenza di una chiesa col campanile. Nella xilografia e nel chiaroscuro, invece, il paese manca e sono solo accennate, in modo abbreviato rispetto agli altri due fogli, le montagne. Ma queste non sono le uniche differenze. Nella xilografia e nel chiaro-



1. Giulio Romano (attr.), *Fuga in Egitto*, disegno, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (foto: concessione Ministero della Cultura - Gallerie degli Uffizi).

scuro il ponte non finisce in modo incongruo nel vuoto, come nel bulino e nel disegno, ma sfuma in un terreno in piano e il legno del ponticello mostra le venature e i nodi³. Altre piccole differenze sono motivate dal *medium* tecnico specifico e dal fatto che con ogni probabilità artefici diversi tradussero il disegno originario su legno e su metallo.

2. LO STATO DELL'ARTE

L'unica versione firmata della *Fuga in Egitto* è quella a bulino, che sul bordo esterno del ponti-

cello reca il monogramma RV, e per questo motivo la critica ha ritenuto che l'opera derivasse da un disegno perduto di Raffaello⁴. A differenza di quanto avviene per la versione xilografica (e a chiaroscuro) che, come si vedrà, è molto rara, del bulino sopravvivono parecchi esemplari⁵.

L'incisione è citata da Giorgio Vasari nella *Vita* di Giulio Romano: egli ritiene che sia stata eseguita, a partire da un disegno del maestro, dal collaboratore Giovan Battista Mantovano⁶. Vasari non fa riferimento a Raffaello: forse ha visto un primo stato della stampa senza monogramma, perduto⁷, oppure il monogramma raffaellesco fu



2. Anonimo da Giulio Romano, *Fuga in Egitto*, bulino, Pavia, Musei Civici (foto: © Pavia, Musei Civici).



3. Anonimo da Giulio Romano, *Fuga in Egitto*, chiaroscuro, Vienna, Albertina Museum (foto: © Vienna, Albertina).

aggiunto alla matrice in metallo in un secondo momento. È importante mettere in evidenza che la versione xilografica e il chiaroscuro a due legni non presentano la sigla RV⁸. L'anonimo xilografo, se avesse saputo della paternità raffaellesca o conosciuto la versione a bulino con il monogramma, non si sarebbe certo lasciato sfuggire l'occasione di nobilitare la propria stampa – e aumentarne le vendite – inserendo un *inventor* di tale prestigio. Il disegno conservato agli Uffizi e attribuito erroneamente a Timoteo Viti, eseguito a penna, acquarellature brune e lumeggiature bianche, è un foglio un po' deperito che ha perso quello che doveva essere l'originale vigore del segno⁹: presenta in basso a destra un'iscrizione a penna «R. Vrb.» che però è tarda, evidentemente dedotta dal bulino¹⁰.

L'attribuzione dell'invenzione dell'incisione a Giulio Romano è caduta nel vuoto: gli studiosi di stampe hanno ritenuto plausibile la paternità raffaellesca¹¹ e si sono concentrati piuttosto sul possibile autore dell'intaglio. Non è stata considerata la testimonianza di Vasari – quindi scartati l'*inventor* Giulio Romano e l'*executor* Giovan Battista

Mantovano – e nemmeno la perplessità di Johann David Passavant in merito al monogramma RV nel bulino: «La composition ne rappelle cependant point le style de Raphaël»¹².

L'incisione è stata attribuita a Cristoforo Coriolano da Pietro Zani, a un allievo di Marcantonio Raimondi, vicino a Giulio Bonasone, da Adam Bartsch, a Bonasone da Stefania Massari. Quest'ultima attribuzione è prevalsa fino a quando Madeline Cirylo Archer ha espunto la *Fuga* dal catalogo dell'incisore bolognese, non ritenendola compatibile con la sua tecnica incisoria, e l'ha avvicinata in modo convincente all'anonimo maestro responsabile di un'*Adorazione dei pastori* (fig. 4) dov'è presente un monogramma RV identico a quello nella *Fuga in Egitto*¹³. La *Fuga* condivide con quest'altra stampa, oltre al monogramma, anche le misure ragguardevoli (quasi 30 cm di altezza¹⁴) e soprattutto l'attribuzione dell'invenzione a Giulio Romano, che nel caso dell'*Adorazione* fu avanzata da Passavant¹⁵.

Incrociando queste notizie è possibile formulare un'ipotesi che proverò a verificare: due bulini, una *Fuga in Egitto* e un'*Adorazione dei pastori*, che

presentano il medesimo monogramma apocrifo RV, potrebbero essere stati incisi dallo stesso artista e ambedue derivare da invenzioni di Giulio Romano.

3. GIULIO ROMANO E LA *FUGA IN EGITTO*

Verifichiamo quindi l'ipotesi di Vasari, ricostruendo il contesto entro il quale dovrebbe essere nata la *Fuga in Egitto*, un'opera sfuggente, un ibrido stilistico non facilmente collocabile, che rientra nel novero delle stampe tradizionalmente attribuite all'invenzione di Raffaello, pur in assenza di un suo disegno preparatorio o di una precisa opera di riferimento¹⁶.

A partire dalla seconda metà degli anni Venti, parafrasando una celebre definizione, gli artisti italiani non possono non dirsi raffaelleschi. Nella *Fuga*, ad esempio, il mantello 'a vela' di Maria cita quello della *Madonna Sistina*, dipinta nel 1513 per il Convento di San Sisto a Piacenza. Se nella tela di Raffaello a gonfiare il manto era il metaforico movimento discendente della Vergine fra gli uomini, nella *Fuga* il mantello è mosso dal frullio

4. Anonimo da Giulio Romano, *Adorazione dei pastori*, bulino, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (foto: concessione Ministero della Cultura – Istituto centrale per la grafica).



d'aria provocato dalle ali degli angeli e dal piegarsi delle fronde della palma. Questa piccola invenzione originale e vivace è caratterizzata dall'andamento 'danzante' delle figure e da concessioni prospettiche un po' spericolate, evidenti nel ponticello in primo piano che sembra ribaltarsi verso di noi, e nelle acrobazie degli angeli che piegano la palma. Al nostro autore era probabilmente nota l'interpretazione che diede del tema Martin Schongauer in un celebre bulino, del quale deve aver apprezzato il motivo delle palme piegate¹⁷. E anche la *Fuga in Egitto* di Albrecht Dürer, parte delle serie della *Vita della Vergine* (o la derivazione a bulino di Marcantonio Raimondi), con il ponte e San Giuseppe che si volta indietro mentre tira l'asino per la cavezza¹⁸. Ma ho l'impressione che nell'album di lavoro del nostro *inventor* le stampe nordiche abbiano avuto più che altro la funzione di serbatoi iconografici, e non il ruolo di testi figurativi che davano voce a urgenze profonde, come avveniva per gli anticlassici padani, per i quali le incisioni d'oltralpe erano punti di riferimento continuamente affioranti¹⁹.

Il nostro autore è più in sintonia con Correggio, al quale le stampe tedesche interessavano più che altro perché rivitalizzavano temi arcaici o desueti²⁰, e dovette apprezzare il sentimento della natura e la gioiosa interpretazione della *Fuga in Egitto* che diede l'Allegri nella cosiddetta *Madonna della Scodella* (Galleria Nazionale di Parma, inv. 350), dipinta nella seconda metà degli anni Venti per la Confraternita di San Giuseppe nella chiesa del Santo Sepolcro a Parma, con quegli angeli fra le nuvole che giocano avvinghiati alla palma e la scenografia scoscesa, che scivola verso lo spettatore, con «quella peculiare assenza di centro e quindi di calcolata simmetria tipica delle opere del Correggio, così lontana da Raffaello di cui pure conserva canoni proporzionali e tipologie»²¹.

L'Allegri si cimentò più volte e secondo varie declinazioni su questo soggetto. Un foglio conservato a Francoforte, che gli era attribuito e poi è passato al suo emulo Lelio Orsi, sembra raffigurare il momento seguente a quello che va in scena nell'opera che stiamo analizzando: ora il bambino, sazio di datteri e di prodigi, si è addormentato e il viaggio di Maria e Giuseppe può proseguire sereno²² (fig. 5, tav. XIX).

Potrebbe essere Giulio Romano il fantomatico ammiratore di Correggio che inventò la *Fuga in Egitto*? Quando Giulio giunse in Lombardia, nel 1524, ritengo che fu anche grazie alla misteriosa alchimia di natura e sentimento di Correggio che riuscì a riprendere calore dopo la gelata che aveva investito gli artisti romani con l'austero pontificato di Adriano VI (e la peste del '23)²³. Correggio

– eccentrico agli eccentrici come ai classicisti – era per Giulio un ambasciatore del *genius loci* padano più intimo sia rispetto ai locali artisti allineati, nati dai lombi di Perugino e cresciuti nutrendosi di un Raffaello un po' per sentito dire, sia nei confronti degli scapigliati neomedievali e filotedeschi come Aspertini.

Per Roberto Longhi, Correggio «si aggregò, *primus inter pares*, a quel precoce 'protomanierismo' regionale le cui varianti di persona recano nomi in prevalenza emiliani: a Bologna l'Aspertini, a Mantova il Leonbruno, a Ferrara Mazzolino, Maineri, Garofalo e Dosso [...]»²⁴. Anche Correggio sarebbe quindi un eccentrico? Forse a suo modo lo è, ma in una diversa accezione che lo accomuna non ad Aspertini e sodali, quanto piuttosto a Ludovico Ariosto²⁵. Ad esempio, la funzione svolta da Bembo su Ariosto e da Raffaello su Correggio sono simili e decisive, ma non al punto di far diventare lo scrittore un petrarchista e il pittore un emulo dell'urbinate. E ancora, in Correggio «le diagonali cascano sempre in un punto non significante e ci si avvede che la composizione scivola sempre di sghebo in profondità, e non c'è modo di chiarirne l'architettura interna, e così appunto manca nel poema dell'Ariosto un qualsiasi centro narrativo»²⁶. E infine nelle loro opere sono così peculiari e affini anche la sensualità, generata dalla consapevolezza che esiste un pubblico da sedurre, e la sprezzatura, ovvero la simulata spontaneità e naturalezza, che rende invisibile ogni artificio.

L'impressione della critica è che quando Giulio ha posato il suo sguardo sulle opere di Correggio ne abbia come frainteso il senso, perché da quel confronto la sua arte non ha beneficiato in naturalezza, sensualità e sprezzatura, qualità per noi identificative del pittore emiliano²⁷. Forse però Giulio in Correggio vedeva qualcos'altro. Ne amava l'uso del colore, come riferì a Vasari²⁸, ma ad appassionarlo dovettero essere soprattutto le invenzioni scenografiche, a cominciare dalle mille soluzioni per scorciare le figure da sotto in su, una pratica non amata da Raffaello che preferiva risolvere la decorazione delle volte fingendo che fossero ricoperte da un finto arazzo, un quadro riportato²⁹. La folla di angeli nella cupola del Duomo di Parma fornì a Giulio il ricco repertorio dal quale far spiccare il volo alle sue creature alate, dai tre angeli reggicorona per l'affresco nel coro del Duomo di Verona³⁰, ad altre che risultano strettamente legate alla nostra *Fuga in Egitto*: nei disegni preparatori per l'*Allegoria del Buon Governo di Federico II Gonzaga* e nella *Fuga*, lo svolazzo della veste dell'angelo viene ripetuto identico, come un automatismo grafico della mano dell'artista (figg.



5. Helio Orsi, *Fuga in Egitto*, disegno, Francoforte, Städel Museum (foto: © Frankfurt am Main, Städel Museum).

6, 7)³¹. Può darsi che i due artisti si siano conosciuti a Roma intorno alla bottega di Raffaello³². Ancora prima che potessero incontrarsi di nuovo con l'arrivo di Giulio a Mantova nel 1524, le loro opere condividevano gli spazi eletti del monastero benedettino di San Paolo a Parma, dove Correggio aveva affrescato entro il 1519 la camera della badessa Giovanna e, su un altare della chiesa, splendeva la *Deesis con San Paolo e Santa Caterina* (Parma, Galleria Nazionale, inv. 371), dipinta da Giulio a Roma intorno al 1520³³.

Nella seconda metà degli anni Venti la grande novità in area padana erano le straordinarie macchine volanti affrescate da Correggio nella cupola di San Giovanni Evangelista e in quella del Duomo di Parma. Nel disegno del Louvre con testa di uomo barbuto rivolta a destra verso l'alto³⁴, Giulio si ricorda forse del *San Bernardo degli Uberti*, uno dei quattro santi patroni di Parma affrescati da Correggio nei pennacchi della cupola del Duomo. Di questo santo, nella seconda metà del Cinquecento doveva forse esistere ancora il cartone



6. Giulio Romano, *Allegoria delle Virtù di Federico Gonzaga*, disegno, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques (foto: ©Paris, Musée du Louvre).

preparatorio di Correggio, perché verosimilmente venne riprodotto in scala 1:1 da un anonimo xilografo (forse Andrea Andreani) in una gigantesca xilografia colorata³⁵. Mi sembra poi che non sia

7. Anonimo da Giulio Romano, *Fuga in Egitto*, particolare, bulino, Pavia, Musei Civici (foto: © Pavia, Musei Civici).



stata notata la relazione fra il foglio di Giulio con la *Madonna e il Bambino tra i Santi Paolo e Maria Maddalena* del Louvre (1525 circa)³⁶ con la perduta *Madonna di Albinea* di Correggio (entro il 1519; figg. 8, 9). Da quest'opera, per quello che ci è concesso dedurre dalle copie³⁷, Giulio trae l'idea di costruire il perno dell'immagine sull'albero centrale, sotto il quale sono seduti la Madonna col Bambino, e l'idea della Maddalena inginocchiata che offre il vasetto di unguenti. Un simile meccanismo di appropriazione e scarto sembra essere all'origine del disegno di Giulio che reinterpreta la perduta *Maddalena che legge* di Correggio³⁸. Resta comunque difficile giudicare queste variazioni in assenza dei dipinti originali: com'è stato scritto per le due Maddalene, il sentimento di religiosa sensualità nel Correggio, che in Giulio Romano diventa austerità 'neoantica', rende non scontato il rapporto fra le opere di Giulio e i prototipi di Correggio³⁹.

Era poi impossibile sfuggire all'incantesimo, allo «scioglimento cosmico»⁴⁰, della *Madonna di San Girolamo* (Parma, Galleria Nazionale, inv. 351) e dell'*Adorazione dei pastori* (Dresda, Gemäldegalerie, inv. 152), i cosiddetti *Giorno e Notte*, da subito due dei dipinti più ammirati di Correggio⁴¹. Notiamo ad esempio l'affinità fra i volti delle Madonne nello splendido cartone di Giulio dell'Albertina, preparatorio per l'*Adorazione dei pastori con i Santi Giovanni Evangelista*

Una Fuga in Egitto e altre incisioni da Giulio Romano in Valpadana

8. Giulio Romano, *Madonna, il Bambino tra i Santi Paolo e la Maddalena*, disegno, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques (foto: © Paris Musée du Louvre).



9. Anonimo, *Madonna di Albinea* (copia da Correggio), Parma, Galleria Nazionale (foto: concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale).





10. Giulio Romano, *Volto della Madonna*, disegno, Vienna, Albertina Museum (foto: © Vienna, Albertina).

11. Correggio, *Madonna di San Girolamo* (particolare), Parma, Galleria Nazionale (foto: concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale).



e *Longino* del Louvre (inv. 421), già nella cappella Boschetti di Sant'Andrea a Mantova⁴², e quello «realmente memorabile»⁴³ nel cosiddetto *Giorno*, del 1528 circa (figg. 10, 11, tavv. XX, XXI). Giulio riflette poi sull'idea di notturno non solo nella *Pala Boschetti*, con il bambino che irradia di luce propria gli astanti, ma anche in un'altra *Adorazione*, un disegno dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (fig. 12)⁴⁴, del quale esiste una celebrata trasposizione incisa di Agostino Veneziano, firmata e datata 1531 (fig. 13)⁴⁵. Il disegno di Roma è significativo anche in relazione a quello della *Fuga in Egitto* degli Uffizi. Oltre alle due Madonne, simili nei profili, nelle vesti abbondanti e gonfie, nella grazia, se confrontiamo il pastore inginocchiato di spalle in primo piano nel disegno romano con il San Giuseppe in quello fiorentino, vediamo lo stesso personaggio colto in due posizioni differenti. Lo stesso personaggio ricorre anche in altri disegni che oscillano fra Giulio e Giovan Francesco Penni: ad esempio *Dedalo costruisce la mucca per Pasifae* (Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 569 E) dove, riguardo alla *Fuga*, è simile anche la tecnica di esecuzione, con l'utilizzo dei rialzi di biacca (figg. 14, 15)⁴⁶.

«Correggio c'est ma femme!» faceva esclamare Longhi a Michelangelo, parafrasando la fulminante dichiarazione di Picasso nei confronti di Braque⁴⁷. Forse anche Giulio Romano avrebbe potuto esprimere un simile riconoscimento nei confronti di Correggio?

4. VASARI E GIOVAN BATTISTA SCULTORI

A mio parere, quindi, l'attribuzione dell'invenzione della *Fuga in Egitto* a Giulio Romano da parte di Vasari è convincente. Il disegno conservato agli Uffizi dev'essere stato eseguito da lui o da un suo stretto collaboratore di bottega (che copia una sua idea figurativa) all'inizio degli anni Trenta. Questa prova grafica potrebbe essere un foglio preparatorio – poi scartato – per gli affreschi con le *Storie della vita della Vergine* per il Duomo di Verona: è infatti pertinente sia dal punto di vista tematico – la *Fuga in Egitto* è un episodio nel ciclo mariano di Albrecht Dürer, ad esempio – sia da quello stilistico⁴⁸. Inoltre, come si vedrà nell'ultimo paragrafo, alcuni disegni preparatori di Giulio per quegli affreschi ispirarono la produzione di chiaroscuri, e di particolare pregio.

Veniamo ora all'attribuzione dell'incisione a Giovan Battista Mantovano (da ora in poi Scultori)⁴⁹, parimenti respinta dalla critica, ponendoci una domanda preliminare: Vasari è attendibile quando scrive di stampe? Sappiamo infatti che l'aretino tende a considerare questo *medium* più che altro alla stregua di un accessorio amplificatore delle altre

12. Giulio Romano, *Adorazione dei pastori*, disegno, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (foto: concessione del Ministero della Cultura – Istituto centrale per la grafica).



arti, la pittura *in primis*, e quindi potremmo supporre che la sua documentazione in merito agli incisori (in quanto artisti) non sia così accurata⁵⁰. Per poter formulare un giudizio più obbiettivo sarebbe auspicabile la creazione, con l'ausilio degli strumenti informatici, di un catalogo in costante aggiornamento delle incisioni menzionate nelle *Vite*, che dia conto della storia critica di ogni foglio. Viene comunque da pensare che Vasari riporti notizie più attendibili quando conosce di persona l'incisore di cui scrive, come appunto nel caso di Scultori. Nelle *Vite* l'aretino lo cita tre volte: in quella di Marcantonio Raimondi, in quella di Giulio Romano e in quella di Garofalo⁵¹. Doveva stimarlo particolarmente per-

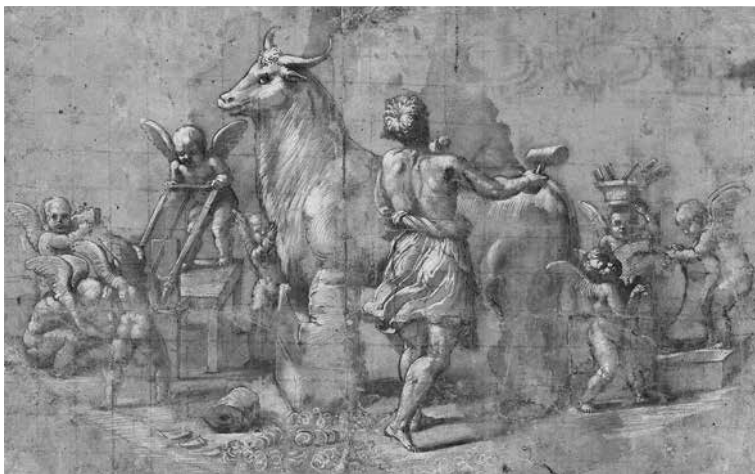
ché, oltre che incisore, era anche *inventor* ed era uno stretto collaboratore di Giulio⁵².

Ma l'amicizia fra lo storiografo e l'incisore non è un fattore sufficiente per dar credito alle parole dell'aretino. Di Scultori – che lavora al fianco di Giulio Romano dal 1524 e muore nel 1575 – ci restano bulini firmati e datati solo per un arco di quattro anni, dal 1536 al 1540. A quelle date è un incisore tecnicamente maturo e raffinato, del quale evidentemente esiste una produzione di formazione che attualmente si può solo ipotizzare. Delle «infinite cose» cose che secondo Vasari Scultori intagliò, molto è perduto. E anche riguardo alle opere specifiche che Vasari gli assegna non mancano i problemi. Alcune

13. Agostino Veneziano da Giulio Romano, *Adorazione dei pastori*, bulino, Amsterdam, Rijksmuseum (foto: © Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet).



Una Fuga in Egitto e altre incisioni da Giulio Romano in Valpadana



14. Giulio Romano o Giovan Francesco Penni, *Dedalo costruisce la mucca per Pasifae*, disegno, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (foto: concessione del Ministero della Cultura – Gallerie degli Uffizi).

15. Giulio Romano (attr.), *Fuga in Egitto*, particolare, disegno, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie degli Uffizi).

16. Giovan Battista Scultori da Giulio Romano, *Madonna che allatta il Bambino*, bulino, Vienna, Albertina Museum (foto: © Wien, Albertina).



17. Anonimo da Giulio Romano, *Madonna che allatta il Bambino*, incisione, dalla rivista «Agliaia», 1816 (foto: © München, Bayerische StaatsBibliothek).



sopravvivono in versioni di altri incisori (i figli Diana e Adamo, Giorgio Ghisi, Giulio Bonasone, Battista del Moro...) e la critica ritiene che alcune stampe attribuitegli da Vasari non siano mai esistite nella sua versione (come nel caso della *Fuga in Egitto*): ma non è verosimile che Vasari abbia attribuito a Scultori opere sulle quali leggeva firme di altri incisori. Anche il suo ruolo di *inventor* recentemente è stato messo in discussione: infatti è stato proposto che i bulini a firma «.IBM.» – monogramma riferito a Scultori – siano da riferire a Giovanni Battista Bertani, un altro mantovano collaboratore di Giulio⁵³.

Rimanendo nello stretto ambito di questa ricerca, allo stato attuale degli studi e delle opere note mi sembra si possa affermare che i due bulini con la *Fuga in Egitto* e l'*Adorazione dei pastori* con il monogramma apocrifo RV siano stati eseguiti da uno stesso incisore, che ha riprodotto invenzioni di Giulio Romano: non sono da ascrivere a Giulio Bonasone, ma non ci sono elementi sufficienti per attribuirli alla prima produzione di Giovan Battista Scultori – della quale pochissimo sopravvive (fig. 16)⁵⁴ – né a quella di un altro specifico incisore noto.

5. XILOGRAFIE E CHIAROSCURI DA GIULIO ROMANO

Oltre al bulino, della *Fuga in Egitto* esiste an-

che la versione da matrice xilografica (fig. 3)⁵⁵. Si tratta di un chiaroscuro a due legni, il cosiddetto *camaïeu*, ovvero una stampa dove dal primo legno con il soggetto disegnato si può ricavare un'opera autosufficiente. Dei pochissimi esemplari finora rintracciati, due sono tirature del solo *key block* (Parigi, Bibliothèque Nationale; Roma, Istituto Centrale per la Grafica) e due del chiaroscuro completo del secondo legno con i mezzi toni (Vienna, Albertina; Londra, British Museum)⁵⁶. Come si è detto in apertura, la differenza principale fra le xilografie della *Fuga* nei confronti del bulino è data dall'assenza del monogramma raffaellesco, una circostanza che avvalora l'ipotesi che nella versione calcografica la sigla RV sia apocriфа.

Le xilografie su invenzione di Giulio Romano non sono state studiate nel loro insieme, un po' per la scarsa considerazione riservata al *medium* xilografico nella scala di valori delle tecniche artistiche di riproduzione⁵⁷, un po' perché nel monumentale e imprescindibile catalogo della mostra dedicata alle stampe da Giulio alcune xilografie sono citate, ma non discusse e illustrate⁵⁸.

Il ciclo delle *Storie della Vergine* nella volta dell'abside del Duomo di Verona fu commissionato a Giulio Romano dal vescovo Matteo Giberti nel 1534. Giulio realizzò i disegni e i cartoni ma, essendo

18. Anonimo da Giulio Romano, *Nascita della Vergine*, chiaroscuro, Vienna, Albertina Museum (foto: © Wien, Albertina).





19. Anonimo da Giulio Romano, *Presentazione della Vergine al Tempio*, chiaroscuro, Londra, British Museum (foto: © London, The Trustees of the British Museum).

assorbito dalle commissioni gonzaghesche, demandò l'esecuzione degli affreschi al pittore veronese Francesco Torbido. Il ciclo comprende nella volta la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione della Vergine al Tempio*, inframmezzate da *Tre angeli in volo che*

20. Anonimo da Giulio Romano, *Tre angeli in volo che portano la corona*, chiaroscuro, Vienna, Albertina Museum (foto: © Wien, Albertina).



portano una corona; nella lunetta l'*Annunciazione* e nel catino absidale l'*Assunzione della Vergine*⁵⁹. Dei primi tre soggetti esistono le trasposizioni in chiaroscuro. Si tratta di stampe pregevoli e di ragguardevoli dimensioni, ammirate da Bartsch e pubblicate in facsimile da Servolini, ma poi un po' cadute nel dimenticatoio⁶⁰.

I tre chiaroscuri in questione (figg. 18, 19 a due legni, fig. 20 a tre legni), sono – *comme il faut* – nello stesso verso degli affreschi. I primi due presentano alcuni particolari risolti in modo differente rispetto agli affreschi, entrambi nelle parti superiori di destra (per chi guarda): nella *Nascita della Vergine* manca la finestra, nella *Presentazione al Tempio* c'è un angelo che versa dell'acqua da una brocca per spegnere il candelabro a sette braccia. Dei *Tre angeli in volo che portano una corona* rimane il disegno preparatorio, al Louvre, che coincide sia con l'affresco sia con il chiaroscuro⁶¹. È difficile che un particolare bello come l'angelo che spegne il candelabro nella *Presentazione al Tempio* sia stato inventato dallo xilografo: egli dovette quindi avere a disposizione – oltre al disegno dei *Tre angeli in volo* –, anche quelli delle altre due composizioni, ma in una versione non esattamente identica a quelle affrescate⁶². Solo della *Nascita della Vergine* esiste la traduzione a bulino: è di qualità mediocre, in controparte rispetto all'affresco, con la poco credibile aggiunta di alte fiamme che salgono dal braciere⁶³. Evidentemente in questo caso, la versione su legno precede quella su metallo.

Allo stesso xilografo propongo che appartenga, per affinità tecnica nell'intaglio, anche altri due chiaroscuri derivati da composizioni di Giulio Romano, dei quali parimenti esistono versioni – parzialmente indipendenti – incise con altre tecniche: la nostra *Fuga in Egitto* (fig. 3) e *Persefone e Dioniso*⁶⁴. Quest'ultima stampa riproduce il soggetto presente in uno dei riquadri del soffitto della *Camera degli Stucchi* di Palazzo Te⁶⁵.

Per la serie della *Vita della Vergine* Bartsch, seguito da Servolini, proponeva il nome di Ugo da Carpi, ma alla luce dei più recenti studi sull'artista, quest'attribuzione appare poco convincente. La xilografia della *Fuga in Egitto* è stata attribuita a Nicolò Boldrini⁶⁶. Incisore attivo a Venezia, iniziò la sua carriera negli anni Trenta a stretto contatto con Tiziano. Boldrini ha al suo attivo anche una produzione a chiaroscuro – tarda e limitata a otto stampe⁶⁷ – che non sembra presentare caratteristiche tecniche simili a questi legni su invenzione di Giulio Romano. Inoltre le sue incisioni sono spesso il risultato del montaggio di fonti eterogenee e di ambito veneziano, mentre qui siamo in presenza di uno xilografo che opera a stretto contatto con i disegni di Giulio Romano, riprodotti in modo puntuale.

Silvia Urbini
Bologna
silvia.urbini@gmail.com

NOTE

Ringrazio per essersi confrontati con me sulle opere protagoniste di questa ricerca: David Landau, Laura Aldovini, Maria Ludovica Piazzzi, Marco Tanzi, Giorgio Marini, Laura Donati, Achim Gnann, Anna Bisceglia, Camillo Tarozzi. Mi hanno fornito un aiuto indispensabile nel reperimento dei materiali bibliografici: Maurizio Avanzolini, Elisa Bastianello, Valeria Butera, Antonella Cancellera, Francesca Del Torre, Lorenza Gay, Antonio Geremicca, Maria Barbara Guerrieri, Giovanni Mazzaferro, Elisa Montali, Mirko Nottoli, Davide Ravaioli, Raimondo Sassi.

1. Si tratta di un disegno, un bulino, una xilografia e un chiaroscuro con misure pressoché coincidenti: da 290 a 307 mm di altezza, da 202 a 222 mm di larghezza.

2. S. Schwartz, *The Iconography of the Rest on the Flight into Egypt*, Ann Arbor, 1975, dove però non è presente l'opera protagonista di queste pagine.

3. Come si spiegherà nel paragrafo 5, la xilografia costituisce il legno guida – o *key block* – del chiaroscuro.

4. A. Bartsch, *Le Peintre graveur*, I-XXI, Vienna, 1803-

1821, XV.16.4. Giulio Bonasone, Catalogo della mostra (Roma, 1983), a cura di S. Massari, I-II, Roma, 1983, I, pp. 47-48, n. 33; *Raphael Invenit. Stampe di Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Catalogo della mostra (Roma, 1985) a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, 1985, p. 183, n. A XIII.

5. Ad esempio: Londra, British Museum, inv. H.6.41 e V.4.67; Londra, The Royal Collection, inv. RCIN 850507; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.187; Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1359 F (filigrana con corona e stella sovrastante simile ad altre diffuse in Emilia e Veneto nel Cinquecento); Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1863.5435; Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 5881; Asta Cambi 477, 11 giugno 2020, lotto 149 (filigrana con balestra nel cerchio, databile verso la metà del Cinquecento).

6. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, I-VI, Firenze, 1966-1987, V, p. 77.

7. Come ipotizzò G. Albricci, *Le incisioni di G. Battista Scultori*, in «Print collector – Il conoscitore di stampe», 33-34, 1976, p. 60, n. 34. Coddè, Gori Gandellini e D'Arco non citano il monogramma; Carlo D'Arco in particolare, edotto sia sul fronte di Giulio Romano sia su quello degli incisori mantovani, non avrebbe mancato di nominare un dato così importante come la sigla RV.

8. A queste versioni è dedicato il paragrafo 5, *Xilografie e chiaroscuri da Giulio Romano*.

9. Come ha chiarito A. Forlani Tempesti, *Viti disegnatore*, in *Timoteo Viti*, Atti del convegno (Urbino, 2007), Urbino, 2008, p. 169, nota 5, che lo ha riferito ad un anonimo artista più tardo.

10. Ringrazio Raimondo Sassi per avere verificato con me lo stato dell'opera.

11. Ad eccezione di Giorgio Marini, che ha percepito giustamente una nota emiliana nello stile della stampa (G. Marini, *Raffaello moltiplicato. Uso delle stampe e 'stampe d'uso' all'inizio dell'età moderna*, in *Raffaello. Il sole delle arti*, Catalogo della mostra [Torino, 2015-2016], a cura di G. Barucca, S. Ferino, Cinisello Balsamo, 2015, p. 79).

12. J.D. Passavant, *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1864, VI, p. 76, n. 16.

13. Bartsch, cit., XV.14.2: M. Cirillo Archer, *The Illustrated Bartsch. 28. Italian Masters of the Sixteenth Century. Commentary*, Norwalk, 1995, n. 011. Esemplici: New York, The Metropolitan Museum, inv. 58.642.9; Firenze, Biblioteca Marucelliana, vol. 3, n. 35; Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Nazionale, inv. 474 (34190) e Fondo Corsini inv. 72608, vol. 46 H 20.

14. Come mi suggerisce David Landau, la coincidenza delle misure dei bulini – nella *Fuga* e nell'*Adorazione* – potrebbe suggerire che le due composizioni furono incise sui due lati della stessa lastra.

15. Passavant, *Le peintre-graveur...*, cit., VI, p. 76, n. 14. Concorda Massari, *Raphael Invenit...*, cit., p. 182, n. A XII. Un'ulteriore conferma per l'attribuzione a Giulio è costituita da un disegno con lo stesso soggetto passato da un'asta Sotheby's a New York il 26 gennaio 2011, lotto 514.

16. P. Joannides, *Drawings by Raphael and his Immediate Followers made for or employed for Engravings and Chiaroscuro Woodcuts*, in *Raffaels als zeichner / Raphael as Draughtsman*, Atti del convegno (Vienna-Firenze, 2017), Firenze, 2019, pp. 149-165.
17. Bartsch, cit., VI.123.7, Londra, British Museum, inv. 1868,0822.151.
18. Bartsch, cit., VII.132.89, Londra, British Museum, inv. 1895,0122.634.
19. A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza* [1993], Torino, 2003, pp. 60-61.
20. C. Gould, *A Probable Adaptation by Correggio of Dürer's Iconography*, in «The Burlington Magazine», XC, 547, 1948, pp. 286-289; D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo, 1997, p. 224.
21. E. Riccomini, *La più bella di tutte. La cupola di Correggio nel Duomo di Parma*, Parma, 1983, p. 80.
22. Il foglio (Francoforte, Städel Museum, inv. 4109), che reca nel verso il medesimo soggetto, è stato espunto dal catalogo di Correggio da Diane De Grazia e da Vittoria Romani, che indipendentemente lo hanno attribuito a Lelio Orsi confrontandolo con il celebre disegno della Pierpont Morgan Library di New York (inv. I, 51). V. Romani, *Lelio Orsi*, Modena, 1984, pp. 72, 75-76, fig. 59; D. De Grazia, in *Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano*, Catalogo della mostra (Parma, 1984), a cura di D. De Grazia, Parma, 1984, pp. 278-281, n. 87; F. Frisoni, in *Lelio Orsi*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 1988), a cura di E. Monducci e M. Pirondini, Cinisello Balsamo, 1987, pp. 199, 208, nn. 174-175.
23. G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, 'maniera'*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 17, 1982, pp. 5-27; ristampato in Idem, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi Wittkower, Previtali*, Roma, 1998, pp. 23-62; e anche, con alcune varianti e con titolo diverso, *Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e 'maniera'*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma, 1982, pp. 171-208.
24. R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma* [1956], in Idem, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Opere complete, VIII/2, Firenze, 1976, p. 48.
25. Condividendo l'interpretazione di Riccomini, *La più bella di tutte...*, cit., pp. 80-81.
26. Ivi, p. 80.
27. Dopo Vasari, i riconoscimenti di Giulio nei confronti di Correggio sono stati messi in evidenza da F. Hartt, *Giulio Romano*, I-II, New Haven, 1958, I, p. 223, fig. 449 (Giulio cita alla lettera la *Madonna di San Giorgio* di Correggio); Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 16, n. 135, p. 294; Riccomini, *La più bella di tutte...*, cit., pp. 92-93; S. L'Occaso, *Giulio Romano 'universale': soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova, 2019, pp. 70, 82.
28. Vasari, *Le Vite...*, cit., IV, p. 52.
29. V. Romani, *Primiticcio, Tibaldi e la questione delle «Cose del cielo»*, Cittadella, 1997, *passim*, sul mutamento impresso da Correggio nella decorazione delle volte.
30. Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3453, *recto*: L. Angelucci, in «*Con nuova e stravagante maniera*». *Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, 2019-2020), a cura di L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann, P. Bertelli, con la collaborazione di M. Zurla, Milano, 2019, p. 150, n. 46.
31. Nella volta della Camera di Attilio Regolo nell'Appartamento del Giardino Segreto a Palazzo Te, 1530-1534 circa: Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 84.GA.684; Londra, British Museum, inv. 1895,0915.642; Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3501, *recto*: Serra, in «*Con nuova e stravagante...*», cit., p. 118, n. 18.
32. Gaspare Celio, durante il soggiorno parmense, viene informato che Pomponio, il figlio di Correggio, fu inviato a Roma per studiare e procurare al padre copie dall'antico. Secondo R. Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze, 2021, pp. 11, 162, Celio sarebbe stato a conoscenza di una eventuale presenza romana di Correggio; anche secondo Vasari, *Le Vite...*, cit., IV, p. 50, il pittore non andò a Roma: la questione rimane aperta.
33. Si veda la scheda di T. Henry, P. Joannides, in *Late Raphael*, Catalogo della mostra (Madrid-Paris, 2012-2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid, 2012, pp. 148-153, n. 22. Correggio studiò attentamente il Cristo della *Deesis* che ripropose nel *Cristo Redentore* (di sua mano o copia da un suo dipinto perduto) conservato alla Pinacoteca Vaticana (inv. MV.40634.0.0): era inserito alla sommità dell'ancona lignea dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Misericordia a Correggio. N. Clerici Barozzi, *Per la ricostruzione di un'opera del Correggio: l'altare maggiore di S. Maria della Misericordia*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», XXIV, 1989, pp. 31-40; A. Paolucci, in *Il Correggio a Correggio*, Catalogo della mostra (Correggio, 2008-2009), a cura di G. Fabbri e G. Adani, Carpi, 2008, pp. 120-123.
34. Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3570, *recto*. Angelucci, in «*Con nuova e stravagante...*», cit., p. 137, n. 34.
35. 1234 x 862 mm. Sono noti due esemplari: Londra, British Museum, inv. 1979,U.10 e Berlino, Kupferstichkabinett; si veda S. Urbini, *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, ALU.0871.1, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/38959/stampa-38959.html>.
36. Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3461, *recto*: Hartt, *Giulio Romano...*, cit., I, n. 276, p. 223; Serra, in «*Con nuova e stravagante...*», cit., p. 134, n. 31.
37. Galleria Nazionale di Parma (deposito della Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 220); Albinea, chiesa parrocchiale; ubicazione sconosciuta (immagine nella fototeca della Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, n. 31614).
38. Una copia a Dresda, Gemäldegalerie, inv. 154: Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 308, nota 101; M. Spagnolo, *Correggio's Reclining Magdalen. Isabella d'Este and the cult of St Mary Magdalen*, in «Apollo», CLVII, 2003, pp. 37-45; L'Occaso, *Giulio Romano...*, cit., p. 96.
39. Nella scheda dell'opera nel catalogo online del Département des arts graphiques del Louvre: <http://ar->

ts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/18/100680-Sainte-Madeleine-couchee-a-terre-les-cheveux-epars-lisant.

40. Longhi, *Il Correggio...*, cit., p. 53.

41. Ekserdjian, *Correggio...*, cit., pp. 193-217.

42. Vienna, Albertina, inv. 8109: Hartt, *Giulio Romano...*, cit., I, pp. 208-211, n. 252.

43. Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 212.

44. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. D-FC124257r: S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Roma, 1995), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, 1995, n. 1; L'Occaso, *Giulio Romano...*, cit., p. 70.

45. Bartsch, cit., XIV.18.17, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-36.582. Com'è stato notato, la figura del pastore con la pecora intorno al collo ricorre sia in queste prove grafiche che nella *Pala Boschetti* al Louvre – S. Massari, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Catalogo della mostra (Mantova, 1993), a cura di S. Massari, Roma, 1993, pp. 20-21, n. 14 – e, possiamo aggiungere, anche nel disegno citato alla nota 15.

46. A. Gnann, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, Catalogo della mostra (Mantova, 1999), a cura di K. Oberhuber e A. Gnann, Milano, 1999, pp. 274-275, n. 193.

47. Longhi, *Il Correggio...*, cit., p. 53.

48. Marco Tanzi mi segnala una sua suggestione secondo la quale il ponticello del disegno potrebbe indicare che la *Fuga* era destinata a essere dipinta sopra un arco, più o meno come per il disegno di Lorenzo Lotto a Lipsia di cui parla Simone Facchinetti nel suo saggio in questo stesso fascicolo.

49. Sull'attività di incisore di Giovan Battista Scultori: C. D'Arco, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI e delle stampe da loro operate*, Mantova, 1840, pp. 12-27; Albricci, *Le incisioni...*, cit., pp. 10-63; G. Albricci, *Sei lettere di G. Battista Scultori*, in «L'arte a stampa», 1978, 2, pp. 9-12; *Incisori mantovani del '500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, Catalogo della mostra (Roma, 1980), a cura di S. Massari, Roma, 1980, pp. 19-26; *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, a cura di P. Bellini, Verona, 1991, pp. 9-19; Massari, in *Giulio Romano pinxit...*, cit., pp. 106-111. Per le questioni anagrafiche e biografiche e per la produzione scultorea: G. Rebecchini, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*, 1. *Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, in «Prospettiva», 108, 2002, pp. 72-73; Idem, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*, 2. *Giovan Battista Scultori e il monumento di Girolamo Andreasi (con una precisazione per Prospero Clemente)*, in «Prospettiva», 110-111, 2003, pp. 133-134; L'Occaso, *Giulio Romano...*, cit., pp. 155-157, 315-323; M.T. Franco, *Uno scultore eretico al servizio di un vescovo santo e pio: Giovan Battista Scultori e l'altare degli angeli per la cappella grande del Duomo di Verona*, in *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale*, Atti del convegno internazionale (Mantova-Roma, 2019) a cura di P. Assmann, S. L'Occaso et

al., Accademia Nazionale di San Luca, Quaderni degli Atti 2019-2020, Todi, 2021, pp. 365-372.

50. Su Vasari e le incisioni, i contributi essenziali sono: D. Landau, *Vasari, Prints and Prejudice*, in «The Oxford Art Journal», VI, 1983, 1, pp. 3-10; E. Borea, *Vasari e le stampe*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 18-38; D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven-London, 1994, in particolare pp. 120 e seguenti; R.H. Getscher, *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*, I-II, Lewiston, 2003, I, pp. 229-230; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, I-IV, Pisa, 2009, I, pp. 97-100, 141-149; L. Aldovini, *'Intagliato col disegno et invenzione': disegnare per incidere secondo Vasari*, in *Dessiner pour graver, graver pour dessiner, Le dessin dans la révolution de l'estampe*, a cura di D. Cordellier, I-II, Paris, 2012, I, pp. 37-51; S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, 2012, in particolare pp. 25-29, pp. 286-287, pp. 316-317; i saggi di M. Faietti e G. Marini in *Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento. Appunti di teoria, conoscenza e gusto*, Catalogo della mostra (Firenze, 2011), a cura di M. Faietti, A. Griffo, G. Marini, Firenze, 2011, pp. 13-37 e 89-107. L. Gigante, *Vasari e la xilografia: un silenzio eloquente*, in *Giorgio Vasari e la 'Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe'. Edizioni e fortuna critica 1568-1760*, a cura di G.M. Fara, Firenze, 2021, pp. 1-32.

51. Vasari, *Le Vite...*, cit., V, pp. 17-18, pp. 77, 424.

52. Borea, *Vasari...*, cit., p. 28.

53. Come avevano ipotizzato anche Bartsch e Nagler, commentati da Albricci, *Le incisioni...*, cit., p. 13. L'attribuzione a Bertani è avanzata da L'Occaso, *Giulio Romano...*, cit., p. 316. Penso che questa proposta andrà valutata caso per caso: alcune incisioni con il monogramma IBM, infatti, non possono essere invenzioni di Bertani. Ad esempio una *Resurrezione* da Giulio Romano firmata IBMA 1537 (Bartsch, cit., XV.378.5), della quale è testimoniata una copia in controparte di Diana Scultori con iscrizione *Julius Mantuanus invenit*: Massari, in *Giulio Romano pinxit...*, cit., pp. 106-107, n. 98 (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1955-308).

54. Ad esempio la *Madonna che allatta il bambino* (fig. 16, Bartsch, cit., XV.418.4, Vienna, Albertina, inv. DG2017/3/8459, Albricci, *Le incisioni...*, cit., pp. 21-221, n. 2) ebbe come prototipo un dipinto perduto di Giulio Romano 'improntato a stilemi correggeschi' (Massari, in *Giulio Romano pinxit...*, cit., p.112). Si crede sia quello che faceva parte della collezione viennese di Moritz Von Fries andata all'asta nel 1826: non se ne conosce il destino, ma lo possiamo vedere riprodotto nella rivista *Aglaiia*, II, 1816, s.p.; <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/3304234> con il riferimento a Giulio Romano (fig. 17). Ne esiste una pregevole piccola redazione su lavagna a Palazzo Pitti (inv. 1326), presente nelle collezioni medicee dalla prima metà del Seicento, con l'attribuzione a Correggio. L'opera, dipinta anche sul verso con il volto del Redentore, era esposta nella Tribuna degli Uffizi al tempo di Ferdinando II ed era quindi assai stimata. Attualmente è attribuita a un anonimo artista emiliano della seconda

metà del XVI secolo; si vedano M. Chiarini, *I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana*, in «Paragone», XXVI, 1975, 303, pp. 72-73, fig. 51; F. De Luca in *Dietrofront. I mai visti XIII. Capolavori dai depositi degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Firenze, 2013-2014), a cura di G. Giusti, Firenze, 2013, n. 11, dov'è pubblicata anche l'immagine del verso con il *Redentore* e i riferimenti agli inventari medicei.

55. Bartsch, cit., XII.35.9.

56. Un legno: Parigi, Bibliothèque nationale, inv. Eb 6a Reserve; Roma, Istituto Centrale per la Grafica, F.N. 34187 (ringrazio Giorgio Marini per aver controllato la stampa). Due legni: Vienna, Albertina, inv. DG2002/277: a mano sul bordo del ponte «RAPHAEL D'URBIN invent.», secondo legno in blu chiaro (ringrazio Achim Gnann per aver controllato la stampa): Londra, British Museum, inv. 1856,0614.138, secondo legno in verde ingiallito, integrazione a mano di una lacuna nel bordo superiore destro. S. Urbini, *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, ALU.0940.1, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/45399/stampa-45399.html>; ALU.0940.2, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/45449/stampa-45449.html>.

57. L'archivio digitale *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento* della Fondazione Giorgio Cini si propone di colmare lo stato lacunoso degli studi sulla xilografia italiana: <http://italianrenaissancewoodcuts.com>. Sul fronte della tecnica del chiaroscuro, molti progressi si sono avuti grazie alle ricerche di Naoko Takahatake: si veda da ultimo: *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Los Angeles-Washington, 2018-2019), a cura di N. Takahatake, Monaco-London-New York, 2018.

58. *Giulio Romano pinxit...*, cit. Per la diffusione in Francia delle invenzioni di Giulio Romano tramite il *medium* xilografico si veda A. Marinovic, *Die Clair-obscur-Holzschnitte des Monogrammisten NDB. Ein Bologne-*

ser Formschneider in Fontainebleau?, Tesi di Laurea magistrale in Storia dell'arte presso l'Università di Vienna, relatore: prof. A. Gnann, Vienna, 2015.

59. Hartt, *Giulio Romano...*, cit., I, pp. 206-208.

60. *Nascita della Vergine* Bartsch, cit., XII.49.1: Vienna, Albertina, inv. DG2002/332; *Presentazione della Vergine al Tempio* Bartsch, cit., XII.50.2: Londra, British Museum, inv. 1884,0726.6; *Tre angeli in volo che portano una corona* Bartsch XII.154.25: Vienna, Albertina, inv. DG2002/334, tutte nei toni del seppia, scuro e chiaro. S. Urbini, *Atlante...*, cit., ALU.1058, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/50932/stampa-50932.html>; ALU.1060, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/50975/stampa-50975.html>; ALU.1059, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/50961/stampa-50961.html>. L. Servolini, *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, Firenze, 1977, nn. XXV, XXVI, XXIX.

61. Parigi, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3453.

62. Per quanto riguarda la *Nascita della Vergine*, il modello di Giulio più affine è un disegno conservato a Chatsworth: M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, London, 1994, p. 109, n. 221.

63. Massari, in *Giulio Romano pinxit...*, cit., pp. 188-189, n. 177.

64. Bartsch, cit., XII.153.24, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1975.578: Urbini, *Atlante...*, cit., ALU.1061, <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/50988/stampa-50988.html>.

65. Massari, in *Giulio Romano pinxit...*, cit., pp. 189-190, n. 178. Questo chiaroscuro è stato attribuito a Ugo da Carpi: C. Karpinsky, *The Illustrated Bartsch, Italian chiaroscuro woodcuts*, vol. 48, New York, 1983, p. 260.

66. Per primo da Pietro Zani e poi dubitativamente da Massari, *Raphael Invenit...*, cit., p. 183, n. A XIII.

67. Takahatake, *The Chiaroscuro Woodcut...*, cit., p. 205.

A Flight into Egypt and other engravings by Giulio Romano in Valpadana

by Silvia Urbini

In the field of prints, it is not unusual to have versions made with different techniques of one *inventio*. On the other hand, the preparatory drawing for the engravings – and in general the graphic exercises relating to the engraved works – have almost never survived their use in the artists' workshop. The protagonist work of this essay, a *Flight into Egypt* that we possess in the form of drawing, burin and chiaroscuro, escaped that fate. The *Flight into Egypt* will be studied by putting again at the centre of its history the words that Giorgio Vasari dedicated to it: he attributed the *inventio* to Giulio Romano and the engraving to his collaborator Giovan Battista Scultori. The investigation will then move to a little studied area of reproductive prints by Giulio, that of xilography, considering some chiaroscuro derived from his drawings and related for technical and stylistic reasons to the *Flight into Egypt*.
