

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

ciclo XXVIII

Settore concorsuale di afferenza: 10/B1

Settore scientifico disciplinare: L-ART/02

DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE. LE PREDICHE
FIGURATE DI DANIEL HOPFER E IL RUOLO DELLA
GRAFICA NELLA DIFFUSIONE DELLA DOTTRINA
EVANGELICA

Presentata da: dott. ssa VALERIA BUTERA

Coordinatore Dottorato:
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore: Prof. Emilia Calbi

Esame finale anno 2016

INDICE

INDICE	1
INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO I - IL CONTESTO STORICO-CULTURALE	10
1.1 La questione delle immagini: i presupposti teologici	10
1.2 La questione delle immagini: una ricognizione storica	12
1.3 Arte e pedagogia	19
1.4 L'educazione luterana	24
1.5 Il <i>Catechismo Tedesco</i>	27
1.6 Dalla teoria alla pratica	30
CAPITOLO II - L'ARTISTA DANIEL HOPFER.....	33
2.1 Daniel Hopfer, un artista da riscoprire	33
2.2 Ispirazione, plagio, citazione: Hopfer e il Rinascimento	35
2.3 I modelli autoctoni di Hopfer	38
2.4 Hopfer e la tipografia di Augusta.....	41
2.5 Augusta, una città pluriconfessionale.....	44
2.6 L'indipendenza teologica di Rhegius.....	48
CAPITOLO III - L'ILLUSTRAZIONE DEL PADRE NOSTRO.....	50
3.1 L' <i>Oratio Dominica</i> e la sua rappresentazione nei secoli: un breve <i>excursus</i>	50
3.2 Le illustrazioni di Holbein per la <i>Precatio Dominica</i> di Erasmo da Rotterdam	54
3.2.1 Immagini e testo: una stretta interdipendenza	56
3.2.2 Erasmo, Holbein, Froben e la tipografia di Basilea	60
3.2.3 Oltre confine: il modello di Holbein in Francia	63
3.2.4 Oltre la grafica: il <i>Pater Noster</i> di Holbein nelle arti minori.....	64
3.3 Hopfer fra Holbein e l'evangelismo di Augusta	66
3.4 Il 'pane quotidiano' attraverso due prediche particolari	69
3.5 La raffigurazione del Padre Nostro da Lutero in poi.....	70
3.6 Oltre la grafica: Il Padre Nostro nella miniatura e nella pittura	75
CAPITOLO IV- L'ILLUSTRAZIONE DEL SIMBOLO APOSTOLICO.....	77
4.1 Introduzione e fonti iconografiche	77
4.2 L'iconografia 'originaria'	79
4.3 La messa in scena del Credo: miniature, <i>Blockbücher</i> e incunaboli	80
4.4 Fra tradizione e rinnovamento: il Credo di Daniel Hopfer.....	84
4.5 Il Simbolo Apostolico secondo l'ottica luterana	91
4.6 Le illustrazioni del Simbolo Apostolico nelle stufe a maiolica del XVI secolo	94

CAPITOLO V - <i>SERMO CUM FIGURIS</i> : I MANIFESTI DI DANIEL HOPFER.....	98
5.1 Contro il digiuno e altre imposizioni.....	98
5.2 Contro l'ipocrisia del clero	103
5.3 Tre Parabole	113
5.4 Accanto a Hopfer: le parabole come strumenti di propaganda religiosa.....	116
5.5 Il rifiuto del Cristo Giudice	118
5.6 Paolo, il 'primo' Apostolo.....	119
5.7 Di usura, speculazioni finanziarie e altri sporchi affari	120
CONCLUSIONI.....	134
ELENCO DELLE TAVOLE	136
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI DI CONFRONTO	138
BIBLIOGRAFIA	145
MANOSCRITTI.....	155
<i>BLOCKBÜCHER</i> E INCUNABOLI.....	155
CINQUECENTINE	156

INTRODUZIONE

La tematica che il progetto di ricerca affronta si iscrive nel contesto del dibattito che accompagna la nascita e l'affermazione della Riforma protestante e, in particolar modo, dei suoi fondamenti teologici e dottrinari.

Poiché la quantità di studi dedicati all'arte nel periodo della Riforma è vastissima, dai contributi monografici sui singoli artisti coinvolti nel programma figurativo promosso da Lutero, alle ricerche orientate alle nuove iconografie, dagli approfondimenti sull'illustrazione libraria a quelli sui manifesti polemici, ho dovuto necessariamente riorientare e ridimensionare la ricerca rispetto a quanto mi ero inizialmente prefissata. Alcuni argomenti di natura teologica e storica sono diventati una premessa indispensabile per comprendere la rivoluzione culturale della Riforma sul piano delle arti figurative. Con il termine 'rivoluzione' non si fa riferimento solo all'iconoclastia, ma a molteplici aspetti che hanno modificato radicalmente il modo di concepire l'arte nelle aree convertite. Fra questi aspetti ci sono la desacralizzazione dell'immagine a soggetto religioso, la rilettura semantica di vecchie iconografie o la creazione di nuove, attraverso il rinnovamento degli elementi già esistenti, e, soprattutto, l'accentuazione delle finalità didattiche, tanto nella pittura e nella scultura quanto nella grafica. Sono proprio l'illustrazione libraria e la produzione di stampe sciolte in forma di manifesti il veicolo fondamentale nella divulgazione dei principi cardine delle nuove dottrine nei primi decenni del XVI secolo e armi di attacco anticlericale. Volontariamente si utilizza il termine 'dottrine' al plurale, in quanto il panorama della Riforma è, da un punto di vista teologico, così ampio ed eterogeneo, che fare riferimento unicamente alla dottrina luterana sarebbe limitante.

Quello che è emerso durante gli anni di ricerche condotti prevalentemente in Germania è infatti un panorama estremamente complesso, dove il dibattito religioso è percorso da molteplici punti di vista e opinioni divergenti anche all'interno della stessa Riforma. Le controversie teologiche occupano prepotentemente la vita quotidiana e si riflettono sulle creazioni artistiche, che rispondono alle richieste di una nuova committenza o, più precisamente, della vecchia committenza che ha cambiato le proprie esigenze.

In particolar modo è nell'ambito della grafica che il nesso fra la polemica religiosa e la questione sociale è più stretto. Nelle stampe è più evidente la strategia comunicativa della Riforma, che si serve non solo del testo scritto, ma anche dell'immagine per veicolare un messaggio di critica religiosa, politica ed economica, che proclami le aspettative di un ceto sociale medio-basso, che aspirano ad attuare le promesse del Vangelo. La lettura delle Sacre Scritture in chiave sociale è una delle caratteristiche principali della propaganda riformata che ha il suo più efficace mezzo di espressione nei *Flugblätter*. Con questo termine *Flugblatt* (pl. *Flugblätter*, letteralmente "foglio volante") si designa un foglio sciolto sul quale è stata stampata un'immagine, solitamente xilografica, accompagnata da un testo di contenuto ideologico politico o religioso, ma anche culturale, sociale e persino scientifico.¹

I *Flugblätter* sono documenti di grande supporto per la mia ricerca, perché in essi la presenza simultanea di testo e immagine ribadisce quanto la "cultura della parola", che si afferma con l'avvento della stampa a caratteri mobili, non neutralizzi quella che era una

¹ Numerosi sono i *Flugblätter* di materia medica, botanica o astronomica.

“cultura dell’immagine”, ma riassorba e politicizzi la componente visiva della comunicazione.² I *Flugblätter* sono un’ulteriore prova di quanto la Riforma non abbia costituito il tramonto dell’arte figurativa a soggetto sacro, ma abbia ridefinito il ruolo della percezione visiva e dello “sguardo sacramentale”³ proprio della pratica devozionale preriformata.

La presenza di testo e immagine, in altri termini, l’ibridazione dei mezzi di comunicazione può essere considerato uno dei più importanti strumenti retorici messi a punto dalla Riforma. Il fenomeno si era già verificato con la diffusione della stampa e offriva una pluralità di forme di trasmissione della parola, visuale, testuale e orale, poiché, non bisogna dimenticare che i testi spesso erano letti a voce alta, affinché gli analfabeti potessero ascoltare e comprendere il contenuto della rappresentazione.⁴ I *Flugblätter* possono perciò essere considerati testi complessi, che coinvolgono il linguaggio verbale e figurativo, ma che non si sostituiscono del tutto alla predicazione orale, un ingrediente insostituibile nella propaganda religiosa, ma anche il primo strumento politico-sociale per aizzare il fanatismo delle masse.⁵

Come si è accennato, di fronte a uno scenario troppo vasto e variegato di studi, la ricerca ha deciso di concentrarsi sulle stampe a soggetto religioso di Daniel Hopfer (1471-1536), un artista che riflette nella sua produzione grafica le idee riformate che stavano diffondendosi in Germania. Le sue creazioni, con la loro struttura scenica possono essere equiparate a “prediche figurate”, che aderiscono nei contenuti alle dottrine evangeliche e nell’argomentazione alla retorica dei riformatori del tempo.

Daniel Hopfer non resta inoltre indifferente di fronte alle contraddizioni sociali della sua città, Augusta, che vive una fase delicatissima della sua storia dal punto di visto economico e sociale, oltre a essere attraversata da almeno tre grandi fermenti religiosi, luterano, zwingliano e anabattista.⁶

Il *corpus* grafico di Hopfer era stato oggetto di un lavoro di catalogazione da me svolto presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Sin da allora la particolarità di un gruppo di acquaforti a soggetto religioso aveva stimolato la mia curiosità, tanto che un approfondimento dei risvolti semantici di queste immagini era previsto sin dall’inizio nel mio lavoro. Le ricerche hanno portato risultati inattesi, una quantità d’informazioni così ricca e articolata da diventare l’oggetto primario del mio studio, anche per la sua originalità all’interno di un campo vasto e già molto indagato come quello dell’arte nella Riforma.

² Scribner, 2008, p. 12.

³ Scribner, 2002, p. 139.

⁴ La popolazione di lingua tedesca era ancora profondamente ignorante all’avvento della Riforma e soprattutto vi erano grandi disparità fra centri urbani e aree rurali e fra le regioni sud-occidentali e quelle orientali e settentrionali.

⁵ Motivi del folklore e della religiosità popolare si ritrovano spesso nei *Flugblätter*, la cui analisi si rivela complessa proprio per la molteplicità dei fenomeni culturali cui rimandano, fra i quali anche proverbi o modi di dire non più in uso. Cfr. Scribner, 2008, p. 3.

⁶ Il termine “anabattista” raccoglie in sé un eterogeneo movimento che negava il pedobattesimo per differenti motivazioni, per un’infondatezza scritturistica o per una svalutazione dei riti esterni e un eccesso di misticismo. I primi che sollevarono la questione sulla validità del battesimo ai bambini a Wittenberg, nel 1521, sono Nicholas Storch, Thomas Drechsel e Markus Stübner, detti “i profeti di Zwickau”. Cfr. Biagioni-Felici, 2012, pp. 32-34.

Il mio contributo non pretende di sostituirsi agli studi su Hopfer, quanto di integrarli, tracciando il percorso di un artista che rivela nelle sue opere la profonda influenza svolta dagli scritti e dall'attività omiletica dei maggiori riformatori, alcuni dei quali attivi ad Augusta nei primi decenni del XVI secolo.

Bisogna ricordare che la monografia su Daniel Hopfer, pubblicata in occasione di una mostra allestita a Monaco di Baviera fra il 2009 e il 2010,⁷ aveva portato a una necessaria ricognizione sulla vita dell'artista, anche con l'inclusione d'importanti documenti di archivio. I capitoli di quel testo forniscono informazioni biografiche su Hopfer, i temi, i suoi modelli di riferimento, l'influsso del Rinascimento italiano, le tecniche, la fortuna critica, l'attività incisoria dei figli Lambrecht e Hieronymus, le tirature successive delle acqueforti o la parallela attività dell'incisore come decoratore di armature. Mancava tuttavia una riflessione sulla produzione di tendenza evangelica di Hopfer. Le schede di catalogo sono spesso molto esaurienti, ma quelle delle stampe oggetto di questa ricerca non contribuiscono all'avanzamento degli studi già presentati da Wegner nel 1957⁸ e, soprattutto, non mettono in luce gli argomenti che qui vengono esplorati e contestualizzati, cioè i legami con la tradizione iconografica precedente, i contatti professionali e personali dell'incisore con i cenacoli intellettuali e con i tipografi di Augusta, la conoscenza delle teorie evangeliche che erano giunte in città attraverso l'attività omiletica di predicatori del tempo, talvolta "eterodossi" rispetto alle teorie luterane, o ancora la permeabilità dell'artista dinnanzi alle questioni sociali che venivano denunciate nella coeva pubblicistica.

Le occasioni per un riesame del lavoro svolto e una messa a fuoco dell'argomento della mia ricerca sono state i soggiorni presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, la Forschungsbibliothek di Gotha e Università di Erfurt (Turingia) e soprattutto la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (Bassa Sassonia). Presso questa biblioteca ho rintracciato un commento al *Simbolo Apostolico* del predicatore Urbanus Rhegius (1489-1541) che si è rivelato la fonte iconografica di un'acquaforte di Daniel Hopfer con lo stesso soggetto e che mi ha portato a rileggere tutte le stampe dell'artista a soggetto religioso alla luce del pensiero teologico di questo e di altri riformatori non sempre in linea con la Riforma di Wittenberg.

Il lavoro ha cercato quindi di rintracciare nelle interpretazioni teologiche di predicatori riformati le molteplici fonti di ispirazione per le originali e insolite illustrazioni di Hopfer che traducono visivamente il Padre Nostro (tav. 1),⁹ il Simbolo Apostolico (tav. 2)¹⁰, alcuni passi del Nuovo Testamento (tavv. 3-6),¹¹ tre parabole (tavv. 7-9)¹², il Giudizio Universale (tav.

⁷ La mostra della Staatlichen Graphischen Sammlung München fu allestita a Monaco di Baviera, Pinakothek der Moderne, dal 5 novembre 2009 al 31 gennaio 2010. Cfr. Metzger, 2009.

⁸ Wegner, 1957, si veda anche Wegner, 1954.

⁹ Daniel Hopfer, *Padre Nostro*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8108, acquaforte, mm 197x302.

¹⁰ Daniel Hopfer, *Simbolo Apostolico*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8109, acquaforte, mm 313x449.

¹¹ Daniel Hopfer, *Sei messaggi di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8110, acquaforte, mm 305x407; Daniel Hopfer, *Cristo denuncia scribi e farisei*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8107, acquaforte, mm 262x398; Daniel Hopfer, *Cristo denuncia i falsi profeti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8104, acquaforte, mm 230x157; Daniel Hopfer, *La missione di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8106, acquaforte, mm 210x269.

¹² Daniel Hopfer, *La parabola della trave nell'occhio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24521, acquaforte, mm 300x198; Daniel Hopfer, *La parabola dell'offerta della vedova*, Bologna,

10),¹³ Cristo trionfa sulla Morte e sul Maligno (tav. II),¹⁴ due prediche di Cristo (tavv. 12-13)¹⁵ e una di San Paolo (tav. 14)¹⁶ e due capitoli dei Proverbi di Salomone (tavv. 15-17)¹⁷.

Parallelamente le stampe sono state messe a confronto con la contemporanea o precedente tradizione figurativa, quando presente, evidenziandone gli elementi di rottura o di ripresa del modello originale, come avviene per il Padre Nostro ispirato alle illustrazioni di Hans Holbein il Giovane (1497-1543)¹⁸ per un commento alla preghiera di Erasmo da Rotterdam¹⁹.

In due casi, l'illustrazione del Padre Nostro (tav. 1) e del Simbolo Apostolico (tav. 2), lo studio si è concesso digressioni sui documenti figurativi medievali e sulle contemporanee, o appena successive, invenzioni in chiave 'luterana', con il fine di evidenziare quanto la fantasia creativa di Hopfer dipendesse da una particolare lettura dogmatica che sarà abbandonata nel momento della definitiva affermazione della dottrina luterana in Germania.

Rientrano fra i temi quindi anche alcune illustrazioni del *Catechismo Tedesco* di Lutero,²⁰ poiché necessari termini di paragone per fare luce sulle cause di una scarsa circolazione o riproposizione delle invenzioni di Hopfer.

Per quanto riguarda le tre illustrazioni ai Proverbi di Salomone di Hopfer (tavv. 14-16), esse sono state indagate tanto nelle loro interconnessioni semantiche con il pensiero evangelico di Augusta, nelle sue molteplici sfaccettature, quanto con scritti polemici in cui trovava risonanza la questione sociale che laici ed esponenti del movimento riformatore denunciavano in quegli anni: profonde disparità economiche, fenomeni di usura, corruzione e attività fraudolente.

Nell'approfondire il linguaggio espressivo di Hopfer e il repertorio iconografico da lui adottato, sono stati indagati alcuni dei principali strumenti dialettici della propaganda riformata che agivano sui processi mentali dell'osservatore. Fra i principali mezzi della didattica evangelica citiamo la contrapposizione plastica fra vecchia e nuova fede, l'adozione di uno stile narrativo breve e incisivo e il recupero di un repertorio figurativo già noto ai fedeli, ma rielaborato in nuove associazioni semantiche. Non bisogna dimenticare che quello

Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24522, acquaforte, mm 283x201; Daniel Hopfer, *La parabola del fariseo e del pubblicano*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24523, acquaforte, mm 285x198.

¹³ Daniel Hopfer, *Giudizio Universale*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8111, acquaforte, mm 315x451.

¹⁴ Daniel Hopfer, *Cristo trionfa sulla morte e sul maligno*, Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24524, acquaforte, mm 246x353.

¹⁵ Daniel Hopfer, *Cristo predica sulla fede*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8103, acquaforte, mm 228x158; Daniel Hopfer, *Cristo predica sul pane della vita*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8102, acquaforte, mm 229x167.

¹⁶ Daniel Hopfer, *La predica di San Paolo sotto un baldacchino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8105, acquaforte, mm 230x161.

¹⁷ Daniel Hopfer, *Illustrazioni dei Proverbi di Salomone*, 10, 1-3, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24167, acquaforte, mm 145x351; Daniel Hopfer, *Illustrazioni dei Proverbi di Salomone*, 10, 4-7, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8112, acquaforte, mm 222x292; Daniel Hopfer, *Illustrazione dei Proverbi di Salomone*, 11, 26, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampa, inv. PN 24166, acquaforte, mm 208x283.

¹⁸ Sull'artista si parlerà nel capitolo III.

¹⁹ Desiderius Erasmus, *Precatio Dominica in septem portiones distribuita*, Basel, Johann Froben, 1523 (VD16 E 3450). Le cinquecentine riportano fra parentesi la nomenclatura VD16, abbreviazione di *Verzeichnis Drucke*, ovvero l'elenco di tutte le pubblicazioni stampate nei paesi di lingua tedesca nel XVI secolo.

²⁰ Torneremo sul *Catechismo Tedesco* nel prossimo capitolo.

che la Riforma cercava di ottenere era un rinnovamento della religiosità e non la creazione di una nuova. Ciò che agli occhi dei posteri è diventato innovativo, per i contemporanei equivaleva a far rivivere il Cristianesimo autentico.

Un'attenzione particolare è stata inoltre rivolta alla situazione sociale e politica della Germania e in particolar modo di Augusta nei primi decenni del secolo XVI, anche attraverso la lettura di episodi di cronaca contemporanea. La delicata situazione politica e sociale della città imperiale, accentuata dalle posizioni pluriconfessionali presenti, trova riflesso sia negli scritti polemici, che nelle immagini.

L'analisi ha preso quindi necessariamente in considerazione anche illustrazioni, frontespizi e manifesti satirici del tempo, realizzati ad Augusta e in altri centri urbani, principalmente Norimberga, da anonimi o da affermati artisti dell'epoca, come Peter Flötner (1490 circa-1546)²¹, Georg Pencz (1500 circa-1550)²² o Erhard Schön (1491-1552)²³. Dall'osservazione e dallo studio di queste immagini, che nella maggior parte dei casi corredevano pungenti componimenti satirico-didascalici, come quelli del poeta e drammaturgo di Norimberga Hans Sachs (1494-1576),²⁴ sono emerse alcune interessanti considerazioni.²⁵ Si è messo a fuoco la vastità del fenomeno dei *Flugblätter* e il loro carattere divulgativo, a prescindere dalle singole specificità, ma si è posto anche l'accento sul messaggio di rinnovamento morale e spirituale svolto.

Generalizzando, il linguaggio figurativo che contraddistingue i *Flugblätter* è caratterizzato dalla brevità e dall'incisività dell'immagine, con la tendenza a sopprimere ogni sfumatura d'introspezione psicologica, per puntare all'assolutizzazione dell'oggetto del discorso. Un'altra caratteristica di alcuni *Flugblätter*, anche se non saranno trattati in questa sede, è la concretezza della rappresentazione, un realismo non di rado grottesco, che si permette di violare ogni canone della decenza, soprattutto quando è espressione dell'anticlericalismo²⁶ che si muove dalla denigrazione personale alla più sconcia e imbarazzante volgarità, resa anche attraverso un riferimento indecoroso alle funzioni corporali fondamentali (nutrirsi, defecare, riprodursi), al carnascialesco, al demoniaco.

Un altro aspetto costante della propaganda religiosa figurativa consiste nell'enfasi plastica delle due parti in causa (nuovo-vecchio, morale-immorale, evangelico-cattolico, etc.) che spesso assume le forme di un'antitesi fra alto e basso, luce e tenebra. Lo sguardo del fedele era portato in questo modo a osservare immagini note o familiari in un contesto rovesciato, dove i simboli del Cattolicesimo assumevano una connotazione negativa, satirica o parodistica.

²¹ Peter Flötner fu incisore, orafo, architetto e plastificatore. Formatosi ad Augusta, si trasferisce e lavora dal 1522 a Norimberga. Sull'artista Dienst, 2002.

²² Pencz fu pittore, disegnatore e incisore principalmente a Norimberga, da cui è cacciato per blasfemia insieme ai fratelli Barthel e Hans Sebald Beham. Sull'artista Dyballa, 2014; in particolare sull'attività incisoria TIB, vol. 16, 1980, pp. 64-135.

²³ Schön è stato uno dei più prolifici artisti di Norimberga dopo Dürer (con oltre 1200 disegni per xilografie). Sull'artista Hollstein's German, voll. 47-48, 2000 e vol. 50, t. 1-2, 2001.

²⁴ Si tornerà sul poeta nel capitolo V.

²⁵ Questi manifesti si annoverano fra i documenti di critica sociale più arguti e pungenti della storia della Riforma. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, p. 87.

²⁶ L'anticlericalismo non aveva nulla a che fare con il presunto laicismo contemporaneo, era altresì espressione di un'accentuata religiosità e di una profonda devozione della popolazione laica. Cfr. Hamm, 1996, p. 73.

Infine, un altro strumento retorico ampiamente sfruttato in questi manifesti è l'exasperazione dei contenuti, tanto nell'espressione visiva, quanto in quella verbale, che assume i toni di una pungente caricatura, di un'arguzia che esalta un partito, atterrando l'avversario.²⁷ Il linguaggio, che senza circonlocuzioni si rivolge alla massa, ne assume spesso anche il lessico grossolano e diretto, trasformandosi così uno strumento persuasivo di indottrinamento.

Nel corso dello studio questi *Flugblätter* sono citati e mostrati solo quando affrontano una delle tematiche delle stampe di Hopfer. Il confronto rivela l'ampiezza del fenomeno e chiarisce anche che l'articolazione stessa delle attualissime immagini di Hopfer si discosta da quella di molta pubblicistica del tempo, per la citazione biblica come elemento dell'immagine e per il carattere narrativo, più che assertivo. Allo stesso tempo bisogna riconoscere che si tratta in entrambi i casi di documenti di natura morale e pedagogica, elaborati in un certo senso dalle élite culturali per trasmettere il proprio sapere e il proprio punto di vista al popolo incolto. Per utilizzare una frase dello storico Robert W. Scribner, questi manifesti sono "una morale per il popolo, piuttosto che una morale del popolo."²⁸

Non di rado si è ritenuto infatti in maniera eccessivamente semplicistica che i *Flugblätter* riflettessero il punto di vista dei destinatari. In realtà si ottengono più informazioni sui loro produttori che non sui riceventi, anche in virtù di una banale considerazione economica. Per quanto il costo delle stampe fosse contenuto, solo una certa fascia della popolazione poteva permettersi il loro acquisto: il contadino ingenuo e ignorante non era certo il potenziale acquirente dei *Flugblätter*, piuttosto ne è il protagonista.

Questo lavoro è stato fatto sulle fonti dirette, come stampe sciolte, frontespizi e illustrazioni in manoscritti, incunaboli e cinquecentine.

Di essenziale importanza sono stati i soggiorni all'estero per consultare una bibliografia specifica e aggiornata, monografie e cataloghi di mostre, repertori iconografici, studi sulla storia dell'editoria, oltre a pubblicazioni in materia d'incisione, illustrazione libraria, iconografia religiosa e teologia.

In particolare si segnalano, per l'inquadramento di un sistema così complesso e articolato quanto quello dell'arte nel periodo della Riforma, gli studi di Scribner,²⁹ Harms,³⁰ Oelke³¹ e il catalogo delle collezioni dello Schloss Museum di Gotha,³² per quanto concerne l'universo dei *Flugblätter* e la storia culturale e sociale. Importanti per la mia indagine, sono inoltre gli studi che hanno approfondito il rapporto fra Lutero e le arti³³ e, in particolare, i cataloghi delle mostre allestite nel 1983,³⁴ in occasione del cinquecentenario dalla nascita del riformatore, le cui conclusioni sono state solo arricchite dalle più recenti pubblicazioni.³⁵

²⁷ Mueche-Neumeister, 1976, 7-10. Per un lavoro completo e organico sui *Flugblätter* si veda Harms, 1980-2005.

²⁸ Questo discorso si estende ad altri testi di cultura popolare: fiabe, miti, leggende, ballate, poesie e proverbi. Cfr. Scribner, 2002, pp. 43-46.

²⁹ Scribner, 2002 e 2008.

³⁰ Harms, 1980-2005.

³¹ Oelke, 1992.

³² Mueche-Neumeister, 1976.

³³ Andersson, 1986; Stirm, 1977; Ullmann, 1983.

³⁴ Cat. Berlin, 1983; Cat. Hamburg.

³⁵ Cat. Nürnberg, 2005.

Di grande utilità, per l'inquadramento storico e teologico del fenomeno della Riforma nella città di Augusta e nella Germania Meridionale, sono state le ricerche di Moeller³⁶ e Gößner,³⁷ mentre per l'attività omiletica e letteraria di Rhegius si è fatto riferimento alle pubblicazioni di Zschoch³⁸ e Liebmann.³⁹ Infine, per una conoscenza ad ampio spettro del panorama artistico e di quello editoriale si segnalano rispettivamente i cataloghi *Welt in Umbruch*⁴⁰ e *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen*,⁴¹ che si affiancano alla capillare indagine sui tipografi presenti nei paesi di lingua tedesca di Benzing.⁴²

³⁶ Moeller, 1987² e 2002.

³⁷ Gößner, 1999.

³⁸ Zschoch, 1995.

³⁹ Liebmann, 1980.

⁴⁰ Cat. Augsburg, 1980.

⁴¹ Gier - Janota, 1997.

⁴² Benzing, 1982².

CAPITOLO I - IL CONTESTO STORICO-CULTURALE

1.1 La questione delle immagini: i presupposti teologici

Sebbene la bibliografia generale sulle arti figurative nel periodo della Riforma sia ricca di studi, si è ritenuto utile formulare un capitolo introduttivo, dedicato all'approfondimento del contesto storico e culturale che accompagna la nascita della Riforma protestante e che coinvolge le arti figurative. Questa premessa è importante per alcune ragioni. La prima riguarda un limite linguistico, dal momento che la maggioranza degli studi sull'argomento è in lingua tedesca, la bibliografia resta inaccessibile a una parte del pubblico italiano. La seconda è un limite culturale, poiché questo stesso pubblico, abituato alla ricchissima tradizione figurativa di un paese come l'Italia, per secoli profondamente influenzato dall'iconografia cattolica, non ha familiarità con molte delle tematiche che si sviluppano nei luoghi convertiti al protestantesimo.

La premessa punta a chiarire le posizioni teologiche, talvolta contraddittorie, dei maggiori esponenti del movimento riformatore in merito alla questione delle immagini o di specifiche iconografie, che sono accolte o respinte nella misura in cui si adattano alle nuove interpretazioni delle Sacre Scritture. Le diatribe dottrinali, che qui si cercheranno di riassumere e semplificare, sono un presupposto fondamentale al fine di comprendere non solo l'ingresso di nuovi soggetti nel *pantheon* figurativo della Riforma, ma anche le nuove finalità dell'arte.

Luogo comune che nasce da una superficiale conoscenza del fenomeno è quello che tende a omologare le confessioni riformate che nascono in aperta opposizione alla Chiesa di Roma, come sostanzialmente iconoclaste, in virtù della volontà di un ritorno a un confronto filologico con i testi sacri e della letterale applicazione del secondo comandamento divino⁴³, quindi in radicale contrapposizione all'uso propagandistico e pietistico che la Chiesa fa delle immagini, tanto nella devozione privata quanto nella liturgia.⁴⁴ Questa generalizzazione, che appare banalmente fuorviante, non è purtroppo molto lontana dalla realtà. Il preconcetto che le pareti degli edifici religiosi delle chiese evangeliche, senza distinzione fra le specifiche confessioni, siano bianche e prive di qualunque forma di decoro come quelle di un ospedale è ancora piuttosto diffuso.

Senza pretendere di riportare integralmente il dibattito che si sviluppa intorno alla questione delle immagini⁴⁵, si riassumono qui le eterogenee posizioni dei maggiori riformatori sulla rappresentabilità del divino e sulle funzioni che l'arte di soggetto sacro può o non può ricoprire.

⁴³ "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai. Perché io, il Signore, sono il tuo Dio, un Dio geloso, che punisce la colpa dei padri nei figli fino alla terza e alla quarta generazione, per coloro che mi odiano [...]". Es 20, 4-5.

⁴⁴ Reymond, 1999. Sull'arte nelle chiese luterane Fritz, 1997; Poscharsky, 1998.

⁴⁵ Per un approccio generale si segnala la seguente bibliografia Korner, 2004; Belting, 2001²; Cat. Berlin, 1983; Cat. Hamburg, 1983; Löcher, 1983; Starke, 1983; Ullmann, 1983; Wirth, 1981; Stirm, 1977; Osten, 1971; Christensen, 1970; Harbison, 1969; Campenhausen, 1957. In lingua italiana si segnala Menozzi, 1995; Scavizzi, 1981.

Mettendo da parte le teorie, presto soffocate nel sangue, dell'inglese John Wycliff (1324-1384) e del boemo Jan Hus (1371-1415),⁴⁶ Carlostadio (Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, ca. 1480-1514) esprime nell'opuscolo del 1522 *Sull'abolizione delle immagini*⁴⁷ le sue intransigenti posizioni: appellandosi al comandamento divino, egli promuove una politica iconoclasta al consiglio comunale di Wittenberg, scagliandosi con intransigenza contro il culto delle immagini che viene proibito, imponendo la rimozione dagli edifici sacri delle statue della Vergine e dei santi, che forniscono tentazioni idolatre, in quanto "dannose e demoniache"⁴⁸ per l'uomo, che è 'antropologicamente' portato al peccato.

Martin Lutero (1483-1546) invece, nonostante l'aperta condanna dell'idolatria e delle pratiche superstiziose che permeano la vita religiosa di molti cristiani, in special modo nelle aree rurali più periferiche, è ben lungi dal giustificare l'iconoclastia, che nella Germania di questi anni prende il nome di *Bildersturm* un termine coniato *ex novo* per affrancare il fenomeno dalla coloritura eretica che era connessa all'*Ikonoklasmus* dell'VIII secolo.⁴⁹

Lutero concede libertà al singolo di porsi con animo onesto di fronte alle immagini sacre e non con atteggiamenti feticisti. Il fedele deve agire come San Paolo ad Atene: predicare contro la venerazione delle immagini, ma non distruggerle materialmente.⁵⁰ Intuendo altresì le potenzialità comunicative e didattiche delle immagini, Lutero ritiene che esse non debbano sostituirsi alle Sacre Scritture, bensì illustrarle. La Bibbia tradotta da Lutero in tedesco non a caso prevedeva un ricco corredo illustrativo.⁵¹ La Riforma raccoglie l'eredità delle *Bibliae Pauperum*, che dai Paesi Bassi si erano diffuse in Europa dalla metà del XV secolo. Si trattava di stampe sciolte (solo in un secondo momento i fogli erano rilegati insieme) che, accostando xilografie di un episodio del Nuovo Testamento a due dell'Antico, miravano a richiamare visivamente il legame fra Cristo e il messia predetto dai profeti, anch'essi rappresentati entro quattro nicchie dell'architettura della pagina.⁵² L'aggiunta di passi biblici, spesso in latino, suggellava in queste stampe il legame fra la dimensione iconica e quella verbale, e presupponeva che i destinatari di queste pagine non fossero degli illetterati.⁵³ Facendo propria l'indicazione di Gregorio Magno "Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quit sit adorandum addiscere. [...] Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantibus vident quod sequi debeant, in ipsa legas qui litteras nesciunt [...]"⁵⁴ Lutero chiama gli artisti a partecipare alla trasmissione del messaggio evangelico, mediante la realizzazione di immagini dottrinalmente utili alla predicazione. Nel repertorio ci sono in primo luogo i soggetti narrati nelle Sacre Scritture, ai quali gli artisti sono invitati ad attenersi, proponendone al contempo una

⁴⁶ Le polemiche di Wycliff e Hus alla Chiesa non erano di carattere dottrinale, quanto più morale. In particolare le critiche erano rivolte alla sontuosità degli edifici sacri, per i quali erano investite ingenti somme di denaro, che sarebbero potute servire per cause "sociali". Cfr. Menozzi, 1995, p. 34.

⁴⁷ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, *Von Abtuhung der Bilder und das keyn Bedtler vnter den Christen seyn sollen*, Wittenberg, Nickel Schirlenz, 1522 (VD16 B 6214).

⁴⁸ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, 1522, c. 4.

⁴⁹ Per una sintesi sull'iconoclastia Moeller, 2002, pp. 391-396 e Schnitzler, 1996.

⁵⁰ L'argomento è trattato nella Terza predica di Lutero del martedì dopo la domenica dell'*Invocavit* (11 marzo 1522). Cfr. Menozzi, 1995, pp. 176-178.

⁵¹ Delle 17 Bibbie curate da Lutero, 15 erano illustrate. Cfr. ThR, vol. VI, 1980, p. 148.

⁵² Aranci, 2001, p. 186.

⁵³ Aranci, 2001, p. 187.

⁵⁴ Gregorio Magno, *Registrum epistularum*, XI, 10, *Ad Serenum Massiliensem Episcopum*, in PL 77, col. 1128.

ricontestualizzazione storica e geografica che renda più immediata l'immedesimazione del fedele negli eventi narrati, per cogliere a pieno l'attualità del messaggio di Cristo.⁵⁵

Oltre agli episodi biblici entrano nella rosa delle immagini dottrinalmente accettate le rappresentazioni del Decalogo, del Padre Nostro e del Simbolo Apostolico, ma anche dei Sacramenti accettati, il Battesimo, la Cena del Signore, compresa la Confessione⁵⁶ che, pur non avendo un diretto richiamo biblico, sono ugualmente fondate sulla Parola⁵⁷ e confluiranno nel corredo iconografico del *Catechismo Tedesco*.

Non molto distante da Lutero è il pensiero di Ulrich Zwingli (1484-1531).⁵⁸ Egli consente l'illustrazione della Bibbia, mentre critica l'eccessivo sfarzo con cui si ornano statue e altari, additandolo come uno spreco di denaro, potenzialmente impiegabile per scopi assistenziali.

Anche per Zwingli è l'atteggiamento del singolo nei confronti dei simulacri a destare dure critiche, non le immagini in sé. In un ideale indice di pericolosità delle immagini, oltre alle arti grafiche, anche le vetrate non costituirebbero una minaccia d'idolatria, poiché la loro collocazione sopraelevata e la minore *mimesis* della realtà smorzerebbero la tentazione alla loro venerazione, rispetto a statue e dipinti.⁵⁹

1.2 La questione delle immagini: una ricognizione storica

Prima del 1522, anno in cui a Wittenberg si verificano gli episodi più violenti del movimento iconoclasta sotto la guida di Carlstadt, Lutero non si focalizza tanto sulla rappresentabilità del divino, quanto sul vergognoso aumento delle rendite della Chiesa, in gran parte ottenuto grazie alla vendita delle indulgenze necessarie a finanziare la costruzione della basilica di San Pietro. In tre delle sue tesi del 1517, Lutero riprende l'argomento, fino ad affermare:

“Item. Cur Papa, eius opes hodie sunt opulentissimis Crassis crassiores, non de suis pecuniis magis quam pauperum fidelium struit unam tantummodo Basilicam sancti Petri?”⁶⁰

Le critiche di Lutero si muovono inizialmente non tanto sul piano dottrinario, quanto su quello politico-economico: l'urgenza è di combattere la speculazione sull'ingenuità dei fedeli, soprattutto verso quelli tedeschi, ai quali imbonitori “estorcono” denaro destinato alla costruzione di nuovi edifici di culto, dalla basilica di San Pietro alle piccole cappelle mete di pellegrinaggi. In *An der Christlichen Adel deutscher Nation von des Christlichen standes Besserung* (“Alla

⁵⁵ Cat. Berlin, 1983, pp. 18-19.

⁵⁶ Si vedranno in seguito le posizioni di Lutero sulla Confessione, che è accettata, seppure non considerata un sacramento al pari del Battesimo.

⁵⁷ Battesimo, Comunione e Confessione saranno rappresentati in una pala d'altare solo nel 1547, un anno dopo la morte di Lutero, da Lucas Cranach il Vecchio per la chiesa del castello di Torgau a Wittenberg. Cfr. Stirm, 1977, pp. 83, 86.

⁵⁸ Su Zwingli Egli, 1911-1935; Campenhausen, 1957; Hamm, 1988; Ferrario, 1992; Friess, 2007.

⁵⁹ Giordano, 2010, pp. 170-171.

⁶⁰ Tesi 86, cfr. WA 1, p. 237. D'ora in poi gli scritti di Lutero saranno citati facendo riferimento all'edizione critica in più volumi che raccoglie tutti gli scritti del Riformatore a cura di J. F. K. Naake et al., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, 1883-1929, detta Weimarer Ausgabe, abbreviata con la sigla WA.

nobiltà cristiana della nazione tedesca sul miglioramento dello stato cristiano”) Lutero arriva persino a proporre la demolizione di cappelle e chiese nei campi.⁶¹

Prima ancora che esploda il conflitto con Carlostadio, nella quarantunesima *Conclusio Resolutiones disputationum ad indulgentiarum virtute* del 1518, ovvero la spiegazione alle 95 tesi, Lutero è ancora incentrato sui risvolti sociali e sottolinea la priorità dell’assistenza costante ai poveri, piuttosto dell’abbellimento o della costruzione di edifici sacri, finalizzati all’autocompiacimento dinnanzi a Dio.⁶²

Anche Erasmo da Rotterdam (1466 o 1469-1536) non manca di rilevare lo stupore provato di fronte alla sontuosità degli apparati trionfali allestiti per l’ingresso di Giulio II a Bologna, l’11 novembre 1506, occasione nella quale, come narra la cronaca del segretario del pontefice, Sigismondo de’ Conti, erano state coniate monete d’oro e d’argento da lanciare fra la folla di spettatori.⁶³

Senza addentrarsi in profondità in un argomento eccessivamente vasto e già sufficientemente indagato,⁶⁴ ci soffermiamo brevemente sulle idee di Erasmo in merito alla questione delle immagini sacre, precorritrici rispetto a quelle formulate da Lutero, nonostante quest’ultimo non riconosca mai apertamente il suo debito intellettuale nei confronti dell’umanista e, al contrario, lo critichi in più occasioni. Come ricorda Panofsky, già nello *Stultitiæ Laus (Elogio della follia, 1509)* Erasmo aveva rimarcato la sostanziale differenza fra la venerazione dell’immagine e quella del concetto che essa rappresentava. Le opinioni di Erasmo sulle superstiziose forme di religiosità, come la venerazione dei santi, la credenza nei miracoli o le indulgenze, precorrono quelle che saranno sviluppate da Lutero. Riti di genuflessione e varie forme di feticismo che accompagnano la venerazione dei santi, come baci sulle mani e sui piedi delle statue, sono criticati con sarcasmo da Erasmo, per il quale la più grave forma di ignoranza sta nel ritenere che fra i santi ci sia una sorta di specializzazione nell’ottenere una grazia piuttosto di un’altra e che il loro potere di intercessione sia più efficace della stessa invocazione di Dio. Nella sottile ironia con cui Erasmo denuncia la credenza popolare che invoca Santa Barbara per una protezione che Santa Caterina non è in grado di offrire,⁶⁵ sono anticipate le parole di sdegno di Lutero riguardo all’invocazione di San Lorenzo contro gli incendi o di Sant’Apollonia contro il mal di denti, espresse nel *Catechismo Tedesco*.⁶⁶

Con intelligenza e consapevolezza storica Erasmo riconosce che la tolleranza e la diffusione del culto dei martiri erano state favorite dai Padri della Chiesa, per contrastare l’idolatria pagana. Di fronte al pretenzioso progetto di cambiare il costume degli uomini,

⁶¹ WA 6, p. 447. Intorno ai santuari circolavano folle di fedeli, basti pensare che il santuario della *Schöne Mariae* di Regensburg nel 1520 fosse riuscito ad attrarre ben 118.961 fedeli, mentre Aquisgrana già nel 1496 poteva vantare l’arrivo di oltre 140.000 devoti. Cfr. Bäumer-Ganoczy-Moeller, 1981, p 259.

⁶² WA 1, p. 598, 24-26.

⁶³ Sigismondo dei Conti da Foligno, ed. 1883, pp. 358-362.

⁶⁴ Su Erasmo e le arti, in particolare, Panofsky, 1969 e Firpo, 1967.

⁶⁵ Erasmo nella Lettera a Jacopo Sadoletto, 7 marzo 1531. Cfr. Allen, vol. IX, 1938, n. 2443, pp. 157 e seguenti. Anche Lutero si esprimerà nel 1531 in termini negativi sul culto di questa santa, una delle più invocate in area transalpina. Cfr. WA 34², p. 226.

⁶⁶ WA 30¹, p. 3. Nel corso della Riforma i santi andranno incontro a una graduale rivalutazione che verrà sancito nella *Confessio Augustana* del 1530: “De cultu sanctorum docent, quod memoriam sanctorum proponi potest, ut imitentur fide eorum, & bona opera iuxta vocationem.” Cfr. Philipp Melanchthon, *Confessio exhibita Caesari in comitijs Augustae, anno M.D.XXX*, Zürich, Christoph Froschauer d. Ä., 1530 (VD16 C 4708), c. B iij.

l'adattamento delle abitudini pubbliche era stato, in fondo, una mossa strategica ragionevole, che caricava le pratiche rituali del paganesimo di un significato cristiano. Senza scandalizzarsi Erasmo non approva che laddove s'invocavano Apollo o Esculapio ora ci si rivolga a San Rocco o a Sant'Antonio, ma non lo considera un motivo sufficiente per la capillare distruzione delle immagini all'interno dei luoghi di culto.⁶⁷

Certo è che in Erasmo convivono due aspetti solo apparentemente antitetici, l'intellettuale colto, amante delle arti, persino dilettante disegnatore, e l'umanista moralizzatore e riformatore, che con ragionevole intelligenza si oppone alla folle furia iconoclasta, in particolare alla "idolomachia" di Balisea del febbraio 1529, che nulla giovò alla pietà, ma molto alla sedizione.⁶⁸

La priorità data alla Parola, piuttosto che all'esteriorità dei riti, nel senso paolino di cerimonie pubbliche, pericolosa tanto più vi si ripone piacere,⁶⁹ sarà ripresa da Lutero, che inviterà a preferire l'immagine di Cristo quale si manifesta nella Scrittura, piuttosto che una dipinta o scolpita.

La distinzione fra uso e abuso delle immagini, fra la svalutazione del culto esteriore, per rafforzarne l'interiorizzazione, la lettura filologica dei testi sacri in contrapposizione alle inestricabili speculazioni dottrinali, sono concetti su cui Lutero riflette, non condannando *tout court* le pratiche rituali, ma ammettendone un uso funzionale alla devozione dei semplici, che nello scritto *Von den Guten Werke* ("Sulle buone opere", 1520) definisce "ancora sensuali e infantili nel loro modo di comprendere la fede e la vita spirituale, e che [...] devono essere condotti come fanciulli, attratti da cose esterne, con l'aiuto di cose materiali come ornamenti, con il leggere, il pregare, il cantare, con le chiese, le decorazioni, gli organi e tutte quelle cose prescritte e osservate in monasteri e chiese, fino al momento in cui anch'essi imparino a conoscere l'insegnamento della fede."⁷⁰

In uno dei suoi primi scritti in qualità di "lector in Biblia" presso l'università di Wittenberg, il commento alla *Lettera di San Paolo ai Romani* (1515-16),⁷¹ Lutero aveva rimarcato la differenza fra la legge di Mosè e la nuova, la quale non ha bisogno di "dare prescrizioni sul modo di decorarle [le chiese], o sui canti, o sugli organi, o sugli ornamenti degli altari, sui calici, sulle immagini, su tutto quanto ora si trova nelle chiese."⁷² Tutti questi elementi di esteriorità sono definiti "ombre e segni e cose puerili",⁷³ ma, concordemente a Erasmo, Lutero non giustifica la distruzione o l'abolizione delle immagini.⁷⁴ E' ammesso, quindi, un uso delle immagini e delle cerimonie che ne accompagnano il culto, per i "deboli nella fede, [quegli

⁶⁷ Panofsky, 1969, p. 208.

⁶⁸ Panofsky, 1969, p. 207.

⁶⁹ Desiderius Erasmus, *Enchiridion militis Christiani*, 1501, ed. cons. *Enchiridion Erasmi Roterodami Germani de milite Christiano in quo taxatis vulgi substitutionibus, ad priscae religionis puritatē: veteris aeloquetiae lituo nos prouocat, || [Hrsg.v.] Hieronymus Emser, Leipzig, Valentin Schumann, 1515 (VD16 E 2744), c. XXVII r.*

⁷⁰ WA 6, p. 214. Cfr. Scavizzi, 1981, p. 40, nota 114.

⁷¹ WA 56. Versione italiana e commento a cura di Buzzi, 1991.

⁷² WA 56, pp. 493-494.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ In questo testo c'è il primo riferimento di Lutero alle immagini ("Bilder"). Il termine è usato in un'estesa accezione che comprende dipinti, affreschi e sculture e ricorre circa 70 volte nei suoi scritti. Cfr. Starke, 1983, p. 531.

uomini che hanno] scrupoli o [sono] ancora un po' superstiziosi",⁷⁵ in sostanza chi presenta un approccio alla fede ancora immaturo.

S'intuisce sin da queste prime riflessioni una funzione strumentale delle immagini: il senso, pur fallace, della vista si rivela utile a comprendere la realtà trascendente e astratta. Richiamandosi alle dottrine agostiniane, Lutero parla di una realtà apparente, che ne nasconde una più autentica.

Alla condanna dell'iconoclastia, in quanto manifestazione di violenza incontrollata e barbara distruzione di opere d'arte, si contrappone una sempre maggiore apertura nei confronti delle immagini a soggetto religioso che non danneggiano il fedele, purché esercitino una funzione mnemonica e si trasformino da oggetto di superstizione ad ausilio alla comprensione della Bibbia.

Una maggiore considerazione del ruolo dell'arte in Lutero si palesa in seguito alla discesa in campo di Carlostadio, che radicalizzava le sue posizioni contrarie all'esteriorità del culto in tutte le sue forme, fino a decretare la soppressione dei sacramenti e dell'ufficio del sacerdote.⁷⁶ Nel *Verba Dei* (1520)⁷⁷ Carlostadio aveva già rimarcato il primato della Parola nella comunicazione della grazia: tutto ciò che concerne la devozione esterna, dalle architetture sontuose e gli arredi di lusso, al canto gregoriano, diventano impedimenti e minacce alla più pura preghiera dello spirito.⁷⁸

Le teorie intransigenti di Carlostadio erano già emerse l'anno precedente la pubblicazione dello scritto *Von Abtuhung der Bylder* ("Sull'abolizione delle immagini", 1522), nel *Von Gelübden Unterrichtung* ("Sui voti", 1521),⁷⁹ dove il culto dei santi è messo al bando e la rappresentazione del divino è da abolire tanto nei manufatti artistici, quanto nella mente del fedele, il quale, in ottemperanza al comandamento veterotestamentario, non deve crearsi un'immagine nemmeno nei suoi pensieri. In Carlostadio la presenza concreta è pertanto una tentazione, una minaccia costante all'ortodossia della fede, da cui difendersi con la rimozione fisica dell'oggetto.

Dalle parole ai fatti il passo è breve: il primo grave episodio iconoclasta ha luogo nel convento agostiniano di Wittenberg il 10 gennaio 1522.⁸⁰

Nel dibattito s'inserisce Filippo Melantone (1497-1560),⁸¹ teologo, umanista e professore di greco a Wittenberg, che adotta una linea moderata nei confronti delle immagini, in quanto "segni creati dagli uomini [che] ammoniscono solo" e, pur considerandole idoli o proprio in virtù di ciò, ne sminuisce il valore, richiamando il punto di vista paolino (1 Cor 8, 4). Da un lato il "tempo della grazia" invalida la legge veterotestamentaria e dall'altro la

⁷⁵ WA 56, p. 494.

⁷⁶ Scavizzi, 1981, p. 48.

⁷⁷ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, *Verba Dei Quanto candore & qu[am] sincere praedicari, quantaq[ue] solitudine vniversi debeant addiscere*, Wittenberg, Melchior Lotther d. J., 1520 (VD16 B 6210).

⁷⁸ Scavizzi, 1981, p. 50.

⁷⁹ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, *Von Gelübden Unterrichtung*, Wittenberg, Nickel Schirlentz, 1521 (VD16 B 6245), cc. C ii r-v. Cfr. Freys - Barge, 1904, p. 266.

⁸⁰ A queste date Lutero è nascosto nel castello della Wartburg a Eisenach, sotto protezione del principe elettore di Sassonia. Cfr. Scavizzi, 1981, p. 53. Un'accurata indagine sull'iconoclastia nei secoli XV e XVI è stata svolta da Schnitzler, 1996.

⁸¹ Su Melantone si veda la monografia di Scheible, 1997.

prudenza suggerisce di agire “con più discrezione”.⁸² Le proposte di Melantone vengono ignorate nelle Ordinanze del consiglio cittadino di Wittenberg del 24 gennaio 1522, presieduto da Carlostadio. Alcuni dei diciassette articoli contengono indicazioni specifiche sull'arte sacra, ad esempio la stima degli arredi dei monasteri, il divieto di raccogliere denaro per l'edificazione di nuove chiese o la decorazione di quelle esistenti o ancora la rimozione di pale e statue, ritenendo tre altari più che sufficienti.⁸³

La veemenza di Carlostadio è diretta contro il culto dei santi, i pellegrinaggi, i preziosi *ex-voto* deposti ai piedi delle statue, come le riproduzioni in cera delle parti del corpo malate, di cui s'invoca la guarigione.⁸⁴ Tuttavia, se queste affermazioni trovano concordanze negli scritti di Lutero, è completamente opposto il punto di vista dei due sull'utilità delle immagini. Criticando aspramente la teoria di Gregorio Magno, Carlostadio non ritiene le immagini strumenti esortativi e didattici a uso dei fedeli, bensì mezzi diabolici di cui si serve e si è servito il clero per indottrinare i laici, mantenendoli in una condizione di passività intellettuale e spirituale.⁸⁵ L'applicazione intransigente del comandamento divino, che in virtù della sua posizione nel decalogo assume primaria importanza, impedisce a Carlostadio di accettarne una contestualizzazione temporale e geografica, come fanno Lutero e Melantone.

La questione delle immagini e le premesse teologiche che ne stanno alla base è tutt'altro che un argomento marginale nella storia della Riforma. Come argomenta lo studio di Schnitzler, i fenomeni iconoclasti, con atti violenti contro altari, statue e oggetti liturgici, non avevano delimitazione né geografica,⁸⁶ né di genere.⁸⁷

In cosa consista l'idolatria, Lutero lo sintetizza nel suo commento al primo comandamento, all'interno del *Catechismo Tedesco*, la cui stesura definitiva è dell'aprile 1529.⁸⁸ Qui emerge chiaramente quanto poco rilevante sia il ruolo delle immagini nel determinare l'errore dei fedeli:

“l'idolatria, infatti, non consiste semplicemente nell'innalzare un'immagine e adorarla, ma anzitutto in un cuore che guarda smarrito altrove, cerca aiuto e consolazione presso creature, santi o diavoli, non si preoccupa di Dio e non si aspetta neanche che egli lo voglia aiutare, né crede che quanto di buono gli accade venga da Dio”.⁸⁹

Di fronte al degenerare degli eventi e a un secondo tumulto iconoclasta non programmato a Wittenberg interviene Federico il Saggio, su richiesta del governo imperiale. I consiglieri del principe elettore di Sassonia e i rappresentanti dell'Università e del Capitolo si siedono al tavolo delle trattative, al termine delle quali si raggiunge un compromesso che ridimensiona alcune delle misure avanzate nelle Ordinanze: la celebrazione liturgica

⁸² Queste ultime esternazioni di Melantone si trovavano su un promemoria allegato forse a una lettera al legato imperiale Einsiedel. Cfr. Müller, 1911, p. 436 e seguenti.

⁸³ Scavizzi, 1981, p. 56. Su Carlostadio e l'*Abtuhung* in particolare Preus, 1974; Stirm, 1977 e Ullmann, 1992.

⁸⁴ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, 1522, cc. 5-6.

⁸⁵ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, 1522, cc. 7-8.

⁸⁶ L'estensione europea del *Bildersturm* è scrupolosamente analizzata da Schnitzler, 1996, pp. 147-162.

⁸⁷ La partecipazione delle donne a tumulti iconoclasti, seppure in percentuale inferiore, è esposta da Schnitzler, 1996, pp. 188-194.

⁸⁸ La prima edizione è Martin Luther, *Deutsch Catechismus: Gemehret mit einer neuen vnterricht vnd vermanung zu der Beicht...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1529 (VD16 L 4339).

⁸⁹ WA 30¹, p. 135.

continuava a essere fatta in latino,⁹⁰ l'uso della musica era mantenuto, le messe private ridotte, ma non abolite, il sacramento poteva essere impartito sotto le due specie a discrezione del celebrante e del fedele e nessun'altra rimozione d'immagini doveva essere fatta.⁹¹

Nelle *Invocavitpredigten* ("Prediche dell'Invocavit")⁹² Lutero esprime il suo disaccordo non tanto verso le disposizioni legislative emanate a Wittenberg durante la sua assenza, quanto nel modo adottato per attuarle, nel mancato rispetto delle autorità e nell'imposizione coatta di norme che impediscono il graduale e consapevole processo di maturazione del fedele.⁹³

Sostanzialmente le immagini sono considerate da Lutero un'*adiaphora*, ossia innocue per se stesse e strettamente legate all'uso che il cristiano fa di esse.⁹⁴ Esse rappresentano un pericolo solo per chi ritiene che attraverso la loro venerazione si possa rendere omaggio a Dio e, per contro, un'indiscriminata distruzione di statue e dipinti non finirebbe che penalizzare anche quei cristiani che potrebbero trarre giovamento dalle immagini.⁹⁵ Di fatto in molte città gli organismi direttivi permettono, difatti, alle famiglie titolari di altari di mettere al sicuro i propri "santi".

Lo stesso Dürer nella prefazione a *Unterweisung der Messung* ("Istruzioni sulla misura", 1525) aveva ironicamente affermato:

"É insensato che qui da noi, ai nostri tempi, l'arte della pittura sia così disprezzata da parte di alcuni, tanto da affermare che conduca all'idolatria. Eppure un cristiano non è portato alla superstizione da un dipinto o da un'immagine, più di quanto un uomo pio non sia istigato a un omicidio dalla presenza di una spada al suo fianco. Sarebbe davvero stupido un uomo ad adorare un dipinto, un pezzo di legno o di pietra. In realtà la pittura reca più giovamento che danno, quando è edificante e ben fatta."⁹⁶

Gradualmente assistiamo a uno slittamento delle posizioni di Lutero su livelli di maggiore tolleranza. Le argomentazioni pro o contro le immagini sono affrontate in maniera sistematica nella prima parte dello scritto *Wieder die himmlischen Propheten von den Bildern und Sacrament*⁹⁷ ("Contro i profeti celesti, sulle immagini e il Sacramento") fra 1524 e 1525.

Dalla lettura si evince che la polemica di Lutero è in primo luogo rivolta al papato e all'uso scorretto che le autorità ecclesiastiche permettono delle immagini, ma è altrettanto pericoloso essere fanatici e combattere le immagini per autocompiacersi di un presunto merito verso Dio. Le parole di Lutero si rivolgono in seguito verso l'atteggiamento iconoclasta di Carlostadio e Thomas Müntzer (1490-1525)⁹⁸. Quest'ultimo, predicatore di Zwickau, si era posto a capo di un gruppo di tessitori della città, animato da ansie apocalittiche e utopie sociali che avrebbero presto dato luogo a tumulti, fra cui l'incendio di una cappella votiva

⁹⁰ Anche se la consacrazione poteva essere pronunciata in volgare.

⁹¹ Scavizzi, 1981, p. 64. Per una più completa narrazione delle vicende Luther, 1999, pp. 47-56.

⁹² WA 10, 3. Le *Invocavitpredigten* sono sermoni che Lutero tiene per otto giorni, a partire dal 9 marzo 1522, dopo il suo ritorno da Wittenberg.

⁹³ Luther, 1999, pp. 57-59.

⁹⁴ WA 10³, p. 35.

⁹⁵ Dalla Quarta predica del mercoledì dopo la domenica dell'*Invocavit* (12 marzo 1522).

⁹⁶ Citazione da Springer, 1892, pp. 142-143.

⁹⁷ WA 18, pp. 133-139.

⁹⁸ Su Müntzer Goertz, 2015.

presso Allstedt (Turingia) nel marzo del 1524, prima di sfociare nella rivolta dei contadini del 1525.

Si comprende che la critica all'iconoclastia di Lutero è anche un attacco all'estremismo politico dei suoi istigatori, seppure non costituisca una ritrattazione delle proprie affermazioni degli anni precedenti, che autorizzavano la rimozione delle immagini dalle chiese e dai santuari se disciplinate dall'autorità civile.⁹⁹ Di fronte alle accuse d'iconofilia mossegli da Carlostadio, Lutero si difende portando avanti la propria politica di "annientamento" del potere delle immagini: la creazione dell'oggetto non lo rende automaticamente un idolo e di per sé non è quindi condannabile,¹⁰⁰ in sintesi l'abuso della pratica non invalida necessariamente la pratica stessa.

Il primo punto sviluppato nell'argomentazione di Lutero si concentra sull'interpretazione del primo comandamento (Es 20, 3-4), che proibisce di possedere immagini di Dio o di altre divinità e di adorarle. Lutero arriva a citare il serpente di bronzo che Mosè innalzò su un'asta quando era alla guida del popolo ebraico in fuga dall'Egitto e che fu distrutto solo quando, sotto il regno di Ezechia, era divenuto un idolo che gli israeliti incensavano e chiamavano Necustan.¹⁰¹

Come accettato dalla Chiesa Romana, Lutero include la proscrizione delle immagini nel primo comandamento¹⁰² e perciò lo ridimensiona rispetto a Carlostadio o Giovanni Calvino (1509-1564),¹⁰³ che lo considerano sé stante.¹⁰⁴ Secondariamente Lutero cita tre casi veterotestamentari, in cui si erigono pietre o altari con funzione di testimonianza:¹⁰⁵ è il *nulla osta* scritturale all'uso delle immagini con fini didattici, tanto che rivolgendosi ai suoi ipotetici interlocutori, gli iconoclasti, egli arriva ad affermare che costoro "dovranno lasciar[gli] tenere un crocifisso o un'immagine di Maria, [...], da portare addosso o da ammirare, finché non ne faccia oggetto di adorazione, ma li tenga come memoria."¹⁰⁶ Nel puntualizzare la differenza fra la legge di Mosè e il Cristianesimo, Lutero dichiara il divieto di creare immagini "una cerimonia legata ai tempi, abrogata nel Nuovo Testamento".¹⁰⁷

A difesa delle immagini a soggetto religioso,¹⁰⁸ Lutero ricorda anche la presenza d'illustrazioni nelle edizioni della sua traduzione della Bibbia, in particolare nel Pentateuco e nell'Apocalisse, che possono rivelarsi funzionali alla conoscenza e alla comprensione della Parola:

"poiché dipinte alle pareti [quelle stesse immagini] provocano tanto poco danno quanto sulle pagine dei libri; anzi è meglio dipingere su una parete la creazione del mondo per opera di Dio, la costruzione dell'arca di Noè, e altre buone storie, visto che altrimenti vi verranno dipinte senza pudore altre storie profane; si volesse Dio che mi riuscisse di convincere i signori e i ricchi a far

⁹⁹ WA 18, pp. 74-75. Sull'argomento si era già espresso in *An der Christlichen Adel...* ("Alla nobiltà cristiana..."). Cfr. WA 6, p. 447.

¹⁰⁰ WA 18, p. 70.

¹⁰¹ 2 Re 18, 4. L'immagine del serpente di bronzo era stata già citata nel sermone del 11 marzo 1522.

¹⁰² Lutero tornerà sull'argomento nel *Grande Catechismo* del 1529. Cfr. WA 30¹, pp.132-139.

¹⁰³ Calvin, 1957.

¹⁰⁴ Christensen, 1970, p. 150.

¹⁰⁵ Gs 24, 26; 1 Sam 7, 12 e 22, 21-34.

¹⁰⁶ WA 18, p. 70.

¹⁰⁷ WA 18, p. 79.

¹⁰⁸ Si limita l'uso del termine "sacro", proprio poiché l'immagine è spogliata di quell'aura sacra che la rivestiva nella Chiesa romana e su cui si basava il culto. Cfr. Belting, 2001, p. 29.

dipingere l'intera Bibbia sulle pareti, all'interno e all'esterno delle case, alla vista di tutti: sarebbe un'opera veramente cristiana!".¹⁰⁹

Una successiva autorizzazione alle immagini sembra quasi dettata dal processo inevitabile, quasi fisiologico, che porta l'uomo, in quanto creatura dotata di cinque sensi, a farsi delle immagini mentali di Cristo, durante la lettura e la meditazione del Vangelo. Proprio poiché Dio si è abbassato alla natura umana, egli incontra la sua creatura nella dimensione sensibile e concreta.

“Quando ascolto la storia della Passione del Vangelo, è impossibile per me meditarlo senza che si formino nel mio cuore delle immagini mentali di ciò. Che lo voglia o no, sentendo il nome Cristo, si fa spazio nel mio cuore l'immagine di un uomo appeso alla croce, esattamente come quando il riflesso del mio volto appare sull'acqua quando guardo attraverso essa. Se non è un peccato, ma una buona cosa avere un'immagine di Cristo nel cuore, perché dovrebbe essere un peccato averla negli occhi?”¹¹⁰

Lo scritto *Contro i Profeti Celesti* sembra seguire un *excursus* argomentativo che si avvicina progressivamente alle posizioni tradizionaliste del principe elettore. Lo slittamento da un punto di vista più specificamente teologico a uno sociale, che si appoggia all'autorità secolare nella questione delle immagini, è in parte motivata da una crescente sfiducia nel popolo, incline al disordine e alla sedizione, che si lascia istigare facilmente alla rivolta, senza consapevolezza dei propri gesti.

Per Lutero si prospetta una sempre maggiore apertura verso le arti figurative e la musica, soprattutto quella canora. Nella prefazione al *Wittenberger Gesangbuch* (“Inni di Wittenberg”, 1524), Lutero afferma che non si dovrebbero respingere violentemente e vanificare tutte le arti, ma impiegarle a lode e gloria di Dio, che le ha create e donate agli uomini.¹¹¹ Persino il cerimoniale si spoglia delle connotazioni negative che lo contraddistinguevano nelle prime prediche per venire integrato quale elemento di unione fra i cristiani, un segno trasmesso dal più colto al più semplice, secondo un principio didattico che concede ai fedeli un ‘accesso visuale’¹¹² alla Sacra Scrittura ed è principio fondante dell'arte riformata, alla quale resta un ruolo di devozione, non di sacralità.

1.3 Arte e pedagogia

All'arte desacralizzata e priva di un valore istituzionale resta un compito formativo. Nella funzione portante che l'istruzione assume per Lutero, l'arte figurativa è tanto più apprezzabile, quanto più è chiara la sua funzione pedagogica, finalità che si manifesta al meglio nell'illustrazione dei testi sacri, dove l'immagine è il corrispettivo visibile della parola scritta.

Il carattere tangibile e quotidiano delle parabole del Vangelo autorizza per Lutero, in un certo qual modo, anche la loro rappresentazione, proprio perché lo stesso Cristo non ha

¹⁰⁹ WA 18, pp. 82-83.

¹¹⁰ WA 18, p. 83.

¹¹¹ WA 37, p. 63.

¹¹² Giordano, 2010, p. 162.

parlato solo in termini astratti, ma si è servito di un linguaggio figurato, “plastico”, efficace ad avvicinare il popolo alla dimensione astratta delle verità di fede.¹¹³

“Vulgus facilius capitur similitudinibus, exemplis quam arduis disputationibus. Ideo post similitudinem de pedagogo et mediatore iam crassam fingit, quia vulgus libentius videt ein gemald bild quam bene scriptum librum.”¹¹⁴

In questa frase, tratta dal *Commento alla Lettera di San Paolo ai Galati* (1531), la funzione didattica muta quasi in una ludica, che reca in sé una strategia comunicativa non trascurabile: il piacere tratto dalla vista può essere sfruttato per trasmettere un messaggio complesso o noioso.

L'idea che il senso della vista fosse più facilmente ed efficacemente stimolato rispetto all'udito era ampiamente diffusa sin dal Medioevo.¹¹⁵ Se si leggono le altre due ragioni, “ad instructionem rudium [...]” e ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent [...]”, ci si sorprende di quanto poco si discostino le affermazioni di Lutero dal pensiero ortodosso del XIII secolo.¹¹⁶

All'inizio del *Passional Christi und Antichristi* (1521)¹¹⁷ Lutero scrive di avere fatto illustrare alcuni episodi della Bibbia e di averli accostati a passi tratti dal testo, affinché entrambi fossero impressi meglio nella mente.

“Per tanto non ritengo dannoso che si dipingano tali storie persino in studioli e camere, affinché si abbiano sempre dinnanzi agli occhi le opere e la parola di Dio, così da esercitare timore e fede in Dio.”¹¹⁸

“Che male ci sarebbe a rappresentare le vicende dell'intera Bibbia su un libretto, che si potrebbe chiamare una Bibbia dei laici?” Prosegue Lutero facendosi promotore di un'arte che si ricongiunge con la lunga tradizione nordica di letteratura edificante illustrata, dalle *Bibliae Pauperum* allo *Speculum Humanae Salvationis*¹¹⁹, ma introducendo semplificazione e accessibilità del contenuto scritturale a un numero sempre più esteso di fedeli, attraverso la lingua volgare e un linguaggio figurativo che assuma le funzioni d'illustrazione, esemplificazione e drammatizzazione della Parola. Lo scopo è porre un rimedio alle lacune della memoria umana. L'immagine non deve pertanto sostituirsi alle Sacre Scritture, né convertire i miscredenti (qui c'è una grande distanza dalla Chiesa di Roma), quanto rafforzare la fede di chi è già credente.¹²⁰

¹¹³ Tutta la predicazione di Lutero si sviluppa intorno alla trasparenza del messaggio trasmesso, che ha nelle parabole di Cristo il suo più autorevole modello. Cfr. Stirm, 1977, p. 92.

¹¹⁴ WA 40¹, p. 548.

¹¹⁵ Ad esempio nel *Catholicon seu Summa prosodiae* il domenicano Giovanni Balbi, detto Giovanni da Genova, indicava fra le motivazioni dell'istituzione delle immagini nella Chiesa “ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur quam ex auditis”. Giovanni Balbi, *Catholicon seu Summa prosodiae*, 1286, citato in Baxandall, 2001, p. 52.

¹¹⁶ WA 30¹, p. 548.

¹¹⁷ Il libretto, noto anche come *Antithesis figuratae vitae Christi et Antichristi*, è illustrato da Lucas Cranach con episodi della vita di Cristo messi a confronto con immagini che rappresentano l'Anticristo nelle vesti del pontefice, parodia e contraltare di Cristo. Le postille esplicative corrispondono a brevi brani desunti dal diritto canonico scelti da Melantone. Cfr. Koeplin-Falk, vol. I, 1974, pp. 330-331, nn. 218-220.

¹¹⁸ WA 10², p. 458.

¹¹⁹ Lo *Speculum Humanae Salvationis* era un trattato didascalico corredato di immagini, opportunamente commentate, redatto fra il 1309 e il 1324, ma diffuso fino alla fine del XV secolo.

¹²⁰ Stirm, 1977, p. 87.

Sebbene l'immagine per Lutero si trovi in una dipendenza sostanziale dal testo, essa non è semplicemente una trasposizione letterale della Sacra Scrittura, bensì è un completamento che non esclude nessuna delle due componenti e ciò proprio in virtù del ruolo primario che il *verbum* in quanto parola dotata di una forza divina, acquista nella nascente confessione luterana.¹²¹

Il carattere didascalico dell'immagine per Lutero si manifesta quindi anche attraverso l'uso d'iscrizioni che riportano i passi delle scritture in caratteri ben leggibili e vincolano l'immagine alla funzione d'insegnamento e di memoria che le è affidata. Il cartiglio è funzionale, inoltre, anche a evitare la creazione di un rapporto soggettivo e mistico fra l'osservatore e la scena rappresentata, una sorta di *Verfremdungseffekt*, per prendere a prestito un vocabolo del teatro di Brecht.¹²²

Nel processo di ripristino della Parola depurata da un'impropria esegesi ecclesiastica, un ruolo importante è affidato quindi all'uso del tedesco quale lingua di riferimento per i testi sacri e per i cartigli che spesso completano le illustrazioni: le citazioni bibliche mantengono chiaro l'intento didascalico anche nelle stampe sciolte e garantiscono l'autenticità della fonte rendendo superflua la mediazione del clero nella fruizione dell'immagine e degli insegnamenti veicolati.¹²³

Sull'uso dei cartigli, oltre al passo sopra citato, Lutero si esprime in un commento al Salmo III (1530),¹²⁴ nel quale consiglia ai pastori che vogliano collocare delle pale d'altare, di far dipingere l'Ultima Cena accompagnata dai versi "Il Signore compassionevole e misericordioso ha stabilito in memoria dei suoi miracoli," in grandi caratteri dorati, così che il cuore sia portato a meditare su ciò che gli occhi leggono e a lodare e a ringraziare Dio.¹²⁵

Respinto ogni contatto emotivo e soggettivo con l'oggetto in sé e invalidata la pratica superstiziosa connessa a un suo abuso, l'immagine diventa portatrice di un messaggio annunciato con tutti i mezzi possibili: scrittura, predicazione, canto, pittura. Le arti figurative sono riabilitate poiché espressioni della molteplicità e totalità della Parola:¹²⁶ il linguaggio artistico appartiene fino in fondo alla condizione umana e corrisponde alle esigenze comunicative della teologia luterana, rivolta all'uomo e alla sua dimensione sensoriale.

Non in tutte le circostanze Lutero approva l'arte. In particolare vengono criticate le sculture meccanizzate della Vergine e dei santi, non solo per la maggiore capacità di simulare la realtà, ma anche per l'uso ingannevole e speculativo che se ne faceva. Lutero riporta nei

¹²¹ Belting, 2001, pp. 568-569. Questa caratteristica si ritrova inoltre anche in molti dipinti, fino ad arrivare alla paradossale e polemica pala senza immagini nella chiesa del Santo Spirito di Dinkelsbühl (1537), su cui erano dipinte solo parole. Cfr. Diederichs-Gottschalk, 2005, p. 23.

¹²² Berthold Brecht (1898-1956) faceva talvolta passare sul palcoscenico figure estranee alla narrazione con cartelli didascalici che potessero essere visti dagli spettatori. Questo interrompeva l'immedesimazione scenica del pubblico e favoriva una percezione della drammatizzazione in chiave didattica.

¹²³ Già la traduzione in una lingua volgare della Bibbia aveva messo in discussione tale mediazione. La prima edizione del Nuovo testamento (*Septembertestament*) è pubblicata a Wittenberg da Melchior Lotther già nel 1522, mentre la Bibbia integrale uscirà nel 1534 presso l'editore Hans Lufft, un lavoro che Lutero sottoporrà a continue revisioni.

¹²⁴ WA 31¹, p. 415.

¹²⁵ WA 31¹, p. 415. Lutero precisa che essendo l'altare maggiore destinato al sacramento dell'Eucaristia, è opportuno che altre rappresentazioni di Cristo, se presenti, siano collocate in altri luoghi della chiesa.

¹²⁶ Campenhausen, 1957, p. 164.

*Tischreden*¹²⁷ un caso specifico di cui fu testimone e che riguarda la scultura di una Madonna con Bambino. In questo caso non si tratta di una generica diffidenza verso la superstizione dei fedeli, ma di un attacco circostanziato alla premeditata truffa operata dai religiosi a danno dei più ingenui credenti. L'episodio si svolge nel modo seguente. Un uomo ricco andò a pregare di fronte alla scultura incriminata ma, "all'udire" le sue richieste, il bambino Gesù, manovrato a distanza da un congegno meccanico, si rivolgeva verso la madre come se fosse indignato dalle richieste del peccatore, che era per tanto spinto ad aumentare le elargizioni di denaro promesse al convento, prima che il Bambino aprisse le braccia, mostrando una croce al fedele e rassicurandolo sul futuro ottenimento della grazia.¹²⁸

Si può quindi estendere la considerazione che la disapprovazione delle icone mariane non si limitava alla capacità di indurre i fedeli all'idolatria, ma riguardava anche le speculazioni orchestrate dai religiosi per frodare i fedeli.

Un dubbio del riformatore concerne gli strumenti più efficaci per inculcare a bambini e ignoranti un concetto che il loro (limitato) intelletto non consente di comprendere.¹²⁹ Le arti figurative possono perciò dare una risposta a questo interrogativo: "Sed sic dicimus, quod *mussen so malen* (si deve dipingere) vulgo, ut possit intelligere."¹³⁰

In una predica tenuta il Sabato Santo del 1538¹³¹ - ormai in piena fase d'istituzionalizzazione della Riforma - Lutero scende nel dettaglio sulle corrette modalità di rappresentazione del sacro, autorizzando alcune raffigurazioni e respingendone altre, perché considerate blasfeme. Comprensibilmente la trasposizione visiva di concetti astratti o di episodi, di cui nella Bibbia sono presenti solo accenni evasivi, non era un compito semplice per gli artisti, portati a seguire le convenzioni iconografiche della tradizione con stretti margini di originalità, andando incontro alla necessità di rendere accessibile visivamente un contenuto teologico che non si sarebbe potuto "afferrare" altrimenti.¹³²

Solo per citare un esempio, in diverse prediche pasquali, Lutero considera l'immagine del *Cristo al Limbo* che, con il suo vessillo, abbatte le porte degli Inferi e sconfigge il demone, la celebrazione della vittoria sul male e sulla morte. Pertanto essa non deve essere oggetto di sterili disquisizioni sulle modalità con le quali l'episodio sia avvenuto, se il gonfalone fosse di stoffa o di carta, come abbia fatto a non bruciare o in che materiale fossero costruite le porte dell'oltretomba.¹³³ A queste apparentemente sciocche domande, che erano evidentemente argomento di diatribe teologiche, è impossibile trovare una risposta, proprio perché riguardano un episodio che travalica la comprensione umana, cui si deve credere e rappresentare attingendo alla realtà sensibile e concreta, l'unica che la mente umana può concepire.¹³⁴

L'azione riformatrice di Lutero si muove pertanto anche nell'individuazione di una corretta iconografia, formulando vere e proprie disposizioni su cosa è opportuno raffigurare e

¹²⁷ WA TR, 6, p. 232.

¹²⁸ Il rapporto denaro-beneficio era spesso matematicamente stabilito: anche secondo Tommaso d'Aquino l'efficacia delle messe votive dei laici era direttamente proporzionale all'entità della somma donata. Cfr. Angenendt, 2000, vol. I, p. 233.

¹²⁹ WA 36, p. 160.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ WA 46, pp. 305 e seguenti.

¹³² WA 46, p. 308.

¹³³ WA, 37, pp. 63-65.

¹³⁴ Stirm, 1977, p. 91.

in che modo, seppure queste direttive non siano universalmente applicate in tutti i centri che accolgono la Riforma. In generale si può affermare che le iconografie religiose sono rifiutate o accettate, secondo la loro conformità al messaggio evangelico, mentre in altri casi subiscono una riqualificazione semantica che le rende tollerabili.

Fallaci e blasfeme sono, in particolare, le iconografie mariane,¹³⁵ o più precisamente, quelle immagini che celebrano la divinità della Vergine al pari, o persino in maniera superiore, di Cristo.

Fra queste la *Madonna della Misericordia* suscita una forte disapprovazione, poiché l'immagine di Maria, sotto il cui mantello protettore¹³⁶ si rifugiano i fedeli in cerca di salvezza corrisponde all'atteggiamento del fedele che ripone maggiore fiducia nella Vergine, o nei Santi, piuttosto che in Cristo stesso.¹³⁷ È proprio il potere di Maria di intercedere direttamente presso il Figlio a essere tanto contrastata da Lutero, tanto da definirla "idolatra".¹³⁸ Enfatizzare la veste protettrice della Madonna, in particolare nel giorno del Giudizio Universale, in contrapposizione a un Cristo Giudice severo e irremovibile, era per Lutero un errore inaccettabile, che ne invertiva il carattere indulgente e misericordioso.¹³⁹

Se la *Madonna della Misericordia* è una delle iconografie più osteggiate, quella dello *Schutzmantelchristus*, ossia il 'Cristo dal mantello protettore', dove in sostanza la figura di Maria è sostituita quella di un *Ecce Homo*, è accolta e promossa.

Una delle rare testimonianze di questa tipologia figurativa è rappresentata da un altorilievo proveniente dalla Stiftskirche di Stoccarda (fig. 1)¹⁴⁰ datato all'inizio del 1500 e ascrivito alla cerchia dello scultore di Ulm Jörg Syrlin (1425 circa-1491). La rappresentazione, dove il mantello della Passione si allarga, accogliendo sotto di sé le anime dei fedeli, sarebbe stata definita dallo stesso Lutero "piacevole e consolatoria".¹⁴¹ La permanenza del rilievo anche in seguito allo strappo confessionale avvenuto a Stoccarda nel 1534, pare confermare che esso non fosse una minaccia per i fedeli, dottrinalmente parlando. L'iconografia infatti non va affatto scomparendo. Ne troviamo traccia in una miniatura del libro di preghiere della contessa Dorothea di Prussia,¹⁴² realizzato dalla bottega del miniatore di Norimberga Nikolaus Glockendon¹⁴³ fra il 1533 e il 1534.

¹³⁵ La divinità di Maria non viene in nessun modo messa in dubbio dal riformatore. Lutero si è anche espresso positivamente su Maria in una *Predica sulla preparazione alla morte* nel 1519 (WA 2, pp. 680-697) e nel *Commento al Magnificat* del 1521. Il riformatore pone l'umiltà di Maria al centro della sua riflessione e proprio in virtù della sua sottomissione alla volontà divina pone un interrogativo retorico al lettore: "Essa non vuole che tu venga a lei, ma per mezzo di lei a Dio." Cfr. WA 7, p. 569.

¹³⁶ Il termine tedesco *Schutzmantelmadonna* significa letteralmente "Madonna dal mantello protettore".

¹³⁷ Sul tema Delumeau, 1992.

¹³⁸ Inaccettabili sono soprattutto quelle raffigurazioni nelle quali Dio o Cristo sono rappresentati con tre frecce in mano, corrispondenti a pestilenza, guerra e carestia, con le quali punire gli uomini che cercano scampo presso la Vergine. In *Sermoni sul Vangelo di Matteo 18-24*, tenuti fra il 1537 e il 1540. Cfr. WA 47, p. 276.

¹³⁹ Lutero definisce molte rappresentazioni del Giudizio Universale letteralmente „terrificanti“. Cfr. WA 47, p. 277.

¹⁴⁰ Jörg Syrlin (cerchia), *Schutzmantelchristus*, Stoccarda, Evangelische Stiftskirche zum Heiligen Kreuz, bassorilievo, pietra, 1500 circa.

¹⁴¹ WA 46, p. 307.

¹⁴² *Gebetbuch der Herzogin Dorothea von Preußen*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 68.12 Aug. 8°, c. 116r. Cfr. Merkl, 1999, n. 122, pp. 472-476.

¹⁴³ Al miniatore di Norimberga Nikolaus Glockendon il Vecchio (1490 circa-1533/34) sono attribuiti 30 manoscritti e 23 fogli sciolti. Sulla sua vita e opera si veda Merkl, 1999, pp. 88-97.

Accanto a questi altri temi ottengono una posizione di maggiore rilievo nel *pantheon* luterano come *Cristo e la donna Adultera*¹⁴⁴ e *Cristo e la Samaritana* che enfatizzano due concetti chiave della dottrina luterana: la gratuità del perdono e la giustificazione per sola fede.

1.4 L'educazione luterana

Sull'importanza della formazione scolastica Lutero si sofferma in due testi, *Ai borgomastri e consiglieri di tutte le città tedesche*¹⁴⁵ e *Un sermone sul dovere di mandare i bambini a scuola*¹⁴⁶, nei quali emerge l'utilità di un sapere che non si limiti alla speculazione intellettuale, ma che faciliti la maturazione dell'uomo spirituale.

Nel primo scritto Lutero invitava le autorità civili a provvedere all'istruzione dei giovani, attraverso la costituzione di un sistema stabile e organico d'istruzione. Se la formazione umanistica aveva talvolta favorito una filosofia estetico-intellettualistica fine a se stessa, il sistema formativo che ha in mente il riformatore ha come obiettivo primo l'educazione completa del cristiano sin dalla più tenera età. Nel secondo testo Lutero si appella invece agli adulti, il cui compito principale è occuparsi dell'educazione delle ultime generazioni.¹⁴⁷

Nell'*Oeconomia christiana* di Justus Menius (1499-1558)¹⁴⁸, ad esempio, la famiglia è concepita come un microcosmo della società, nella quale è fondamentale che ognuno assolva i propri compiti secondo quanto gli spetta. Se i figli sono chiamati a ubbidire all'autorità genitoriale, è compito degli adulti impartire un'educazione cristiana ai figli, insegnando la diligenza, il rispetto dell'autorità e l'interesse della comunità.¹⁴⁹

Non stupisce quindi trovare rappresentati temi iconografici che ruotano intorno ai bambini e all'educazione che essi dovrebbero ricevere.

Talvolta si tratta di iconografie 'quasi' *ex novo* come il *Cristo che benedice i bambini* (fig. 2)¹⁵⁰, altre volte si assiste invece a una rilettura di vecchi temi, in cui modifiche impercettibili nascondono le logiche argomentative e persuasive della Riforma, come nel caso della *Sacra Parentela*.¹⁵¹ la famiglia allargata di Gesù diventa il modello formativo per antonomasia, il primo nucleo in cui i genitori forniscono ai figli le basi dell'educazione cristiana.

¹⁴⁴ Per una specifica bibliografia LCI, vol. I, 1972, p. 582. Il soggetto sarà dipinto molte volte da Lucas Cranach il Vecchio e dalla sua scuola. Cfr. Koepplin-Falk, vol. II, 1976, pp. 514-516.

¹⁴⁵ Martin Luther, *An die Radherrn aller stedte deutsches lands: das sie Christliche schulen auffrichten vnd hallten sollen*, Wittenberg, Lucas Cranach d. Ä. - Christian Döring, 1521 (VD16 L 3800).

¹⁴⁶ Martin Luther, *Eine Predigt Mart. Luther das man kinder zur Schulen halten solle*, Wittenberg, Nickel Schirlenz, 1530 (VD16 L 5689).

¹⁴⁷ Sull'educazione al tempo della Riforma, Cat. Nürnberg, 2005 e MacDonald - Twomey, 2004.

¹⁴⁸ Justus Menius - Martin Luther, *An die Hochgeborne Furstin fraw Sibilla Hertzogin zu Sachsen. Oeconomia Christiana das ist von Christlicher haushaltung...*, Wittenberg, Hans Lufft, 1529 (VD16 M 4541).

¹⁴⁹ Sull'educazione nel periodo della Riforma si vedano Ozment, 1983 e Cat. Nürnberg, 2005, in particolare pp. 21-50.

¹⁵⁰ Lucas Cranach il Vecchio, *Cristo benedice i bambini*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie, inv. Nr. 1924, cm 85,5x120, 1538.

¹⁵¹ Sull'iconografia della Sacra Parentela Ashley-Sheingorn, 1990; Dörfler-Dierken, 1992; Nixon, 2004.

Il *Cristo che benedice i bambini*¹⁵² rappresenta un momento della vita pubblica di Gesù, in precedenza trascurato dall'iconografia cristiana, non essendo né un miracolo, né un evento cruciale per la storia della Salvezza. Esso si rivela tuttavia il fondamento testuale per affermare il valore del Battesimo degli infanti e contrastare le teorie eretiche degli Anabattisti. Costoro, negando la validità del Battesimo, se impartito prima che il catecumeno avesse consapevolezza di quel gesto,¹⁵³ si facevano ribattezzare in età adulta. La concezione degli Anabattisti comportava una discriminazione non solo sul piano religioso, ma anche su quello sociale, poiché, di fatto, sottraeva alla Chiesa qualunque potere politico e giuridico sui cittadini non battezzati.

Lutero esprime il suo parere sul battesimo già dal 1523,¹⁵⁴ riprendendo il tema in prediche e postille negli anni seguenti fino al 1528, quando afferma le sue posizioni nello scritto *Sull'anabattismo, a due pastori*,¹⁵⁵ attaccando Balthasar Hubmaier (1480-1528), uno degli esponenti del movimento.¹⁵⁶

L'immagine di *Cristo che benedice i bambini* poteva, in realtà, sostenere anche altre battaglie, accanto a quella contro l'Anabattismo, prima fra tutte rafforzare il valore della vita coniugale e della procreazione, in aperta critica al celibato ecclesiastico.

Anche la *Sacra Parentela* si presta a una lettura elogiativa della vita familiare e celebrazione di quegli ideali di responsabilità, autodisciplina e impegno connessi al matrimonio, rivalorizzato dai riformatori rispetto alla castità, per la sua adesione al comandamento divino (Gn 9, 1) e alle necessità della natura.¹⁵⁷

La *Sacra Parentela*, conosciuta anche come la *Genealogia della Vergine*, è un'iconografia poco nota in Italia, ma che aveva avuto, per ragioni storiche e devozionali, una straordinaria diffusione a Nord delle Alpi. Basata sulla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e altri autori medievali,¹⁵⁸ l'iconografia consisteva nella rappresentazione della discendenza di Sant'Anna. La madre della Vergine è accompagnata dai tre mariti che i racconti agiografici citano, Gioacchino, Cleofa e Salome, dalle figlie nate da questi matrimoni, tutte di nome Maria, dai generi, rispettivamente Giuseppe, Alfeo e Zebedeo e, per completare il quadro, da Gesù e dai suoi presunti cugini, Giacomo Minore, Giuseppe il Giusto, Simone e Giuda Taddeo, figli di Maria di Cleofa e Alfeo, e Giacomo Maggiore e Giovanni l'Evangelista, figli di Maria di Salome e Zebedeo.¹⁵⁹

¹⁵² Mt 19, 13-15; Mc 10, 13-15; Lc 18, 15-17. Cranach e la sua scuola replicano il soggetto almeno ventitrè volte. Sul tema Andersson, 1981, pp. 53-55.

¹⁵³ Interpretando due passi dai Vangeli di Marco (Mc 16, 16) e di Matteo (Mt 28, 19-20), gli Anabattisti ritenevano la consapevolezza della fede e la conoscenza del Vangelo condizioni imprescindibili per il battesimo, che doveva essere la conseguenza di una scelta cosciente dell'adulto. Sull'Anabattismo Gastaldi, 1972.

¹⁵⁴ WA 12, pp. 42-48; WA 19, pp. 537-541; WA 11, p. 417.

¹⁵⁵ WA 26, pp. 144-174.

¹⁵⁶ Costui pubblica nel 1525 e nel 1526 alcuni trattati che spiegavano e legittimavano i primi riti anabattisti avvenuti a Zurigo nel 1525. Balthasar Hubmaier, *Von dem Christlichen Tauff der gläubigen...*, Straßburg, Matthias Schürer, 1525 (VD16 H 5651); Balthasar Hubmaier, *Grund vnd Vrsach. Das einn yedlicher mensch...*, Nikolsburg, Simprecht Froschauer, 1527 (VD16 H 5652); Balthasar Hubmaier, *Der Vralten vnnd gar neuen Leerern Vrtail...*, Nikolsburg, Simprecht Froschauer, 1526 (VD16 H 5649).

¹⁵⁷ Justus Menius - Martin Luther, *An die Hochgeborne Furstin fraw Sibilla Hertzogin zu Sachsen. Oeconomia Christiana das ist von Christlicher haushaltung...*, Wittenberg, Hans Lufft, 1529 (VD16 M 4541), cc. C ij v – C iij r.

¹⁵⁸ Fra costoro Vincenzo di Beauvais e Haymo von Halberstadt. Sul tema Schiller, vol. 4.2, 1980, p. 159.

¹⁵⁹ La *Legenda Trinubium*, cioè la trigamia di Sant'Anna, giustificava i riferimenti ai presunti "fratelli di Gesù" nominati nei Vangeli, interpretandoli come cugini di primo grado. Cfr. Mt 12, 46-47; Mt 13, 55-56; Mc 3, 31-35;

Quello della *Sacra Parentela* è un caso di ridefinizione semantica, poiché le coeve rappresentazioni coniugano la dimensione domestica e protettiva della famiglia allargata di Cristo con un accento dato alla pratica della lettura. Queste caratteristiche sono riscontrabili in una xilografia di Lucas Cranach il Vecchio (1472-1546) dove l'orizzonte didattico è enfatizzato (fig. 3).¹⁶⁰ Nella *Sacra Parentela* i piccoli Apostoli e cugini di Gesù sono già vestiti da adulti e anche Alfeo tiene un grande libro aperto sulle sue ginocchia mentre guida con un dito due figli alla lettura e con la verga nella mano destra minaccia i novelli scolari a prestare attenzione. L'immagine è stata stampata insieme ad alcuni versi in tedesco di Melantone, che ricordavano agli scolari, nel giorno di apertura dell'anno scolastico, il 12 marzo, l'importanza dell'alfabetizzazione, in quanto preconditione indispensabile a una vita cristiana. La xilografia era stata realizzata da Cranach intorno al 1509, ma la stampa dell'immagine con l'aggiunta dei versi di Melantone non può precedere il 1518, poiché a quell'anno risalgono i primi contatti fra Cranach e Melantone. Si potrebbe anzi spostarne la datazione al 1522, quando Melantone tiene un discorso inaugurale al ginnasio di Norimberga.¹⁶¹

Forse dopo un meditato calcolo Lutero e Melantone non si sono opposti a una devozione così familiare e cara al popolo e al principe elettore Federico di Sassonia (1505-1525),¹⁶² come quella di Sant'Anna e della sua discendenza, ma hanno cercato di incanalare lungo i solchi della propria predicazione, facendone un manifesto finalizzato al reclutamento scolastico.

Da alcuni testi pubblicati nei primi decenni del Cinquecento emerge non solo l'enfasi data all'educazione cristiana da estendere a una fascia sempre più ampia della popolazione, ma anche la grande considerazione in cui è tenuta l'istruzione *tout court*, che include anche le nozioni essenziali del buon comportamento.

Per fare un esempio concreto, citiamo un pastore di Norimberga, Veit Dietrich che, con il tono di un pedagogo contemporaneo, critica aspramente l'eccessiva permissività dei genitori che non badano all'abbigliamento dei figli, alla loro alimentazione, al loro atteggiamento indisponente nei luoghi pubblici, che non li portano in chiesa la domenica mattina e non li interrogano su cosa abbiano imparato dal sermone ascoltato. Indisciplinati e privi di un'adeguata maturità intellettuale e spirituale, i bambini di oggi saranno cattivi e disonesti governanti, indifferenti di fronte alle necessità dei propri concittadini o persino crudeli tiranni.¹⁶³

Questo testo, che è uno dei tanti compendi pedagogici della prima metà del XVI secolo, riassume in sé un'interessante questione, l'importanza della disciplina e del 'galateo', come doti della futura classe politica. La mera erudizione non è sufficiente alla formazione,

Mc 6, 3; Mc 15, 40; Lc 8, 19-21. Riferimenti compaiono anche in Gv 2, 12; Gv 7, 3; Gv 7, 10; Gv 19, 25; At 1, 14; Gal 1, 19; 1 Cor 9, 5.

¹⁶⁰ Lucas Cranach il Vecchio, *Sacra Parentela* (1509 circa), xilografia, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. B 5 & Hollstein 71, mm 225x335. Cfr. Hollstein's German, vol. 6, p. 46, n. 71.

¹⁶¹ Koepplin-Falk, vol. II., 1976, p. 530, n. 377; Dodgson, vol. II, 1911, pp. 301-302, n. 79.

¹⁶² Federico il Saggio era particolarmente devoto a Sant'Anna e poteva persino vantare un dito della santa nella sua personale raccolta di reliquie, proveniente da un viaggio in Terrasanta (1493). La personale devozione del principe è stata sicuramente un incentivo alla dedicazione di altari a Sant'Anna in Sassonia, dove si conservano almeno una ventina di pale che rappresentano la Sacra Parentela, anche in chiave autocelebrativa. Cfr. Andersson, 1981, pp. 46-47.

¹⁶³ Veit Dietrich, *Von der Kinder zucht Ausz dem Euangelio Luce 2. Lehr vnd Vermanung*, Nürnberg, Johann VomBerg - Illich Neuber, 1546 (VD16 D 1666), cc. 28-29.

pertanto alla conoscenza dei testi sacri va associato l'insegnamento delle norme comportamentali da tenere in svariate circostanze, un manuale che va dalla pulizia personale alle abitudini a tavola. A tal proposito si potrebbe menzionare, oltre a numerosi trattati, un'incisione di Georg Pencz dal titolo *Ein Tisch Zucht* ("disciplina a tavola") dove sono i più giovani a servire con cura e diligenza gli adulti seduti attorno al tavolo.¹⁶⁴

Questa breve digressione sull'importanza di una formazione umana e cristiana, ci introduce al paragrafo seguente, dedicata al Catechismo Tedesco, lo strumento d'indottrinamento religioso per eccellenza, apoteosi del tono didascalico, attributo indispensabile di ogni proselitismo.

1.5 Il *Catechismo Tedesco*

Ancor più che accusatorio e anticlericale, il linguaggio dei riformatori assume un tono didascalico. Esso ha forma innanzitutto orale, la predicazione, quindi scritta, la pubblicazione di omelie e trattati, infine visiva. I campi d'azione sconfinano, come si è visto, l'uno nell'altro, in quanto gli scritti hanno un tono catechetico e l'immagine, spesso accompagnata da didascalie, è anch'essa uno strumento di esposizione degli stessi contenuti, se vogliamo più accattivante.

Si è usato spesso l'aggettivo catechetico e, più volte, si è citato il *Catechismo Tedesco* di Lutero.¹⁶⁵ Ma a cosa ci si riferisce esattamente parlando di *Catechismo Tedesco* illustrato? Data la consistenza degli studi sull'argomento, dal punto di vista storico e teologico, non è necessario, in questa sede, dilungarsi sulle origini del catechismo, ma solo spiegare come nasce il progetto di formulare un manuale di dottrina cristiana, che combatta le false credenze radicate nella gente comune, in parte per la permanenza di retaggi pagani, in parte per l'ignoranza di un clero secolare, che non è stato capace di estirparle.

La ristrutturazione formale che i riformatori danno al catechismo segna una svolta nell'uso di questo strumento didattico, che assume un ruolo primario nella predicazione, tanto da diventare un modello persino per la controparte cattolica, che ne erediterà quasi integralmente il repertorio figurativo nelle sue edizioni del catechismo, elaborate come risposta a quello protestante.¹⁶⁶

Dopo una lunga gestazione, il *Catechismo Tedesco* di Lutero è pubblicato nel 1529¹⁶⁷ come accorpamento di riflessioni pubblicate singolarmente negli anni precedenti. A partire dal 1516 erano usciti scritti sui sette Vizi Capitali,¹⁶⁸ sul Primo Comandamento¹⁶⁹ e sui primi tre

¹⁶⁴ La xilografia accompagna le rime del poeta di Norimberga Hans Sachs. Gotha, Herzogliches Museum, xilografia, mm 373x279.

¹⁶⁵ Sul catechismo come strumento d'indottrinamento religioso e politico Strauss, 1978; Bast, 1997.

¹⁶⁶ Questo ad esempio è chiaro nelle illustrazioni di un catechismo del vescovo di Merseburg, Jacob Schöpffer, *Catechismvs, Das ist, Christliche Vnterweisung vnd gegründter Bericht, nach warer Euangelischer vnd Catholischer lehr, vber die Fürnembste stücke vnsers heiligen allgemeynen Christlichen glaubens...*, Köln, Johann Quentel (eredi), 1552 (VD16 S 3785).

¹⁶⁷ Martin Luther, *Deudsch Catechismus: Gemehret mit einer newen vnterricht vnd vermanung zu der Beicht...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1529 (VD16 L 4339).

¹⁶⁸ WA 1, pp. 11-16.

¹⁶⁹ WA 1, pp. 74-77. Lutero tiene altre prediche sui comandamenti nell'inverno del 1523 e nell'estate del 1528. Cfr. WA 11, pp. 30-47; WA 30¹, pp. 2-39.

versetti del Padre Nostro.¹⁷⁰ Seguono altri testi fino al 1520, quando è pubblicato un manuale che unisce la spiegazione del Decalogo, del Padre Nostro e del Credo, detto semplicemente *Kurze Form* (“Forma breve”), dalle prime due parole del titolo.¹⁷¹ Nel 1522 Lutero pubblica ancora un libretto (*Betbüchlein*) che raccoglie le tre preghiere con l’aggiunta dell’Ave Maria, che consegue un notevole successo editoriale.¹⁷²

Bisognerà attendere il 1529 per vedere pubblicato nella sua stesura definitiva il *Grande Catechismo Tedesco*¹⁷³ dal tipografo di Wittenberg Georg Rhau (attivo 1488-1548).¹⁷⁴ Lo scritto si compone di cinque parti, Decalogo, Credo, Padre Nostro, Eucaristia e Battesimo, i sacramenti riconosciuti dalla nuova confessione, esposti in forma di domanda e risposta, spiegati in maniera concisa e immediata. L’aggettivo ‘grande’ si riferisce alla lunghezza e alla complessità dello scritto, rivolto al clero, e serve a distinguerlo dal *Piccolo Catechismo per parroci e predicatori*,¹⁷⁵ stampato da Nickel Schirlenz (attivo 1521-1547)¹⁷⁶ nel gennaio dello stesso 1529, e indirizzato principalmente a scuole e famiglie, dove il *pater familiae* è incaricato di verificare la conoscenza dei precetti cristiani, non solo da parte dei propri figli, ma persino della servitù.

In realtà il progetto viene a delinarsi solo quando Lutero proseguirà il lavoro iniziato da Melantone. È suo il ruolo di promotore nell’elaborazione del *Catechismo Tedesco* e, in seconda battuta, di un catechismo illustrato, che fosse un supporto alla predicazione orale.

Melantone aveva elaborato già nel 1523 per gli alunni della sua *schola privata* un *Enchiridion*¹⁷⁷ in latino, presto tradotto anche in tedesco, e raccomandato ai religiosi durante le visite pastorali del 1527-1528, svolte in Sassonia.¹⁷⁸

Dev’essere stato lo sconcerto provato di fronte alla dilagante ignoranza che imperversava nei territori più periferici della regione, dove i laici non conoscevano spesso le basi della religione e i pastori si rivelavano inadeguati a svolgere i propri incarichi, a suggerire a Melantone l’idea di un catechismo arricchito di un corredo illustrativo a spiegazione del Decalogo, delle petizioni del Padre Nostro e degli articoli del Credo.

Prima di essere inserite nella pubblicazione del Catechismo, le illustrazioni del Padre Nostro sono stampate in formato di manifesto nel 1527 con xilografie di Lucas Cranach il Vecchio.¹⁷⁹ È stato ipotizzato che anche le xilografie del Decalogo, ideate dallo stesso artista,

¹⁷⁰ WA 1, pp. 89-94.

¹⁷¹ Martin Luther, *Eyn kurcz form der zehen gepott. D.M.L. Eyn kurcz form des Glaubens. Eyn kurcz form deß Vatter vnszers...*, Wittenberg, Rhau-Grünenberg, 1520 (VD16 L 5380). Cfr. WA 7, pp. 204-229.

¹⁷² Martin Luther, *Ain Betbüchlin Der zehen Gebot. Des Glaubens. Des Vater vnsers...*, Augsburg, Silvan Otmar, 1522 (VD16 ZV 9969). Cfr. WA 10², pp. 376-501.

¹⁷³ Martin Luther, *Deudsch Catechismus: Gemehret mit einer newen vnterricht vnd vermanung zu der Beicht...*, Wittenberg, Geor Rhau, 1529 (VD16 L 4339).

¹⁷⁴ WA 30¹, pp. 125-238. Rhau è un editore molto colto. Laureato in filosofia a Wittenberg, cantore presso la Thomasschule di Leipzig e professore a Eisleben, è noto soprattutto per la sua attività di tipografo di testi musicali, oltre che compositore egli stesso. Cfr. Benzing, 1982, p. 500.

¹⁷⁵ WA 30¹, pp. 239-425.

¹⁷⁶ Schirlenz dove stampa numerosi testi di Lutero e altri riformatori, in particolare Carlostadio, nella cui casa aveva le due presse. Cfr. Benzing, 1982, p. 498.

¹⁷⁷ Dal greco “che sta in mano”, *Enchiridion* era un termine che indicava un manuale di pratica consultazione, usato da molti teologi come sinonimo per indicare il *Piccolo Catechismo*, proprio in virtù del suo formato “tascabile”.

¹⁷⁸ WA 30¹, pp. 57-121.

¹⁷⁹ *Una breve spiegazione dei Dieci Comandamenti* è pubblicata nel 1528 allo stato frammentario, contenendo solo tre xilografie e di misura più ridotta a quelle del Padre Nostro. Cfr. Cohrs, 1968², n. V.

fossero state stampate nel 1527 su un foglio sciolto¹⁸⁰ da appendere alle pareti di scuole e edifici di culto.¹⁸¹

Le xilografie del Decalogo, come quelle del Padre Nostro, che vedremo nel capitolo III, si attengono al programma iconografico dettato da Melantone e consistono in episodi tratti dall'Antico Testamento, quali esempi di positiva condotta da imitare o di negativa da evitare.¹⁸² Compito dei predicatori, scrive Melantone nella sua *Istructio visitatorum*, non è solo elencare il comandamento, ma far conoscere agli uomini "come Dio punisce tali peccati e come ciò è avvenuto nel passato."¹⁸³ Pertanto Melantone sceglie di commentare la legge di Mosè attraverso puntuali esempi veterotestamentari e non, com'era consuetudine, riportando esempi di rispetto o infrazione del divieto, presi a prestito dalla vita quotidiana, come consueto nel tardogotico. Un'unica, parziale, eccezione, nelle xilografie di Cranach riguarda l'illustrazione del terzo comandamento, dove in primo piano si svolge una scena contemporanea, la predica da un pulpito di un pastore - nelle cui sembianze si potrebbe riconoscere Lutero.¹⁸⁴

Queste xilografie saranno successivamente inserite nella seconda edizione del *Grande Catechismo* di Lutero,¹⁸⁵ nonostante egli non riporti mai gli specifici riferimenti ai passi biblici citati dal collega.¹⁸⁶ Questa operazione è giustificata dal fatto che le immagini consistono sostanzialmente in episodi biblici, oggetto di pericopi domenicali e quindi facilmente memorizzabili, poiché ricorrenti.

Tuttavia, prima che nel 1580 il *Catechismo Tedesco* di Lutero sia adottato nei territori protestanti come l'unico catechismo autorizzato, negli anni Trenta e Quaranta del XVI secolo, quelli della massima espansione della nuova dottrina, alcuni dei più brillanti teologi riformati formulano un proprio catechismo, modellato su quello di Lutero.¹⁸⁷

In sintesi il Catechismo rappresenta il più chiaro tentativo di creare un testo organico e omogeneo in grado di fornire delle linee guida dal punto di vista teologico, ma dal carattere essenzialmente pratico, per i singoli pastori dei centri convertiti, contribuendo, attraverso il richiamo alla disciplina e all'obbedienza, all'istituzionalizzazione del movimento e alla sua trasformazione in una religione stabile. Il testo, nel giro di pochi anni, diviene parte del sistema d'istruzione obbligatorio, tanto da indurre all'estromissione dalla comunità dei Cristiani coloro che si rifiutano di impararlo.¹⁸⁸

¹⁸⁰ Koeppling-Falk, vol. I, 1974, p. 367.

¹⁸¹ Non è possibile fermarsi sul Decalogo di Cranach, per una contestualizzazione e un panorama completo dell'iconografia dei Dieci Comandamenti si veda Thum, 2006.

¹⁸² Questi sono l'adorazione del vitello d'oro e la consegna delle tavole della legge a Mosé (Es 20, 2; 31, 18 e 34, 28; Dt 4, 13 e 10, 3-4); la lapidazione del bestemmiatore (Lev 24, 10-16); l'uomo che raccoglie legna di sabato (Num 15, 32-36); ebrezza di Noè (Gn 9, 20-27); Davide e Betsabea (2 Sam 11, 2); il furto di Acan (Gn 7, 20-21); Susanna e i vecchioni (Dn 13, 49-51); Giuseppe e la moglie di Putifarre (Gn 39, 7-12); Giacobbe e Labano (Gn 30, 25-43).

¹⁸³ Corp. Ref. XXVI, p. 52.

¹⁸⁴ Per un'iconografia del decalogo, Thum, 2006.

¹⁸⁵ Martin Luther, *Deutsch Catechismus. Gemehret mit einer neuen vorrhede vnd vermanunge zu der Beicht Deutsch Catechismus*, Wittenberg, Georg Rhau, 1530 (VD16 L 4343). La prima edizione del 1529 non contiene immagini, eccetto il frontespizio.

¹⁸⁶ Schiller, vol. 4.1, 1988, p. 150.

¹⁸⁷ Cohrs, 1968.

¹⁸⁸ WA 30¹, pp. 270-273. Sul catechismo come forma d'indottrinamento si veda Ozment, 1975, pp. 151-175 e nota 154.

1.6 Dalla teoria alla pratica

Anche se le illustrazioni del *Catechismo Tedesco* sono un adattamento ai contenuti esposti da Lutero non esplicitamente da lui formulati, il riformatore di Wittenberg aveva già mostrato un particolare riguardo verso le xilografie che corredano la sua traduzione del Nuovo e dell'Antico Testamento e fornisce indicazioni agli artisti anche molto precise, arrivando ad apportare personalmente correzioni ai progetti o a disegnare piccoli schizzi come modelli.¹⁸⁹

Mentre nella ritrattistica Lutero concede volentieri agli artisti la licenza poetica di abbellire il soggetto,¹⁹⁰ nelle illustrazioni religiose richiede la massima correttezza dell'esecuzione, anche a discapito della qualità estetica. Nel 1563 Christoph Walther, correttore di bozze presso la tipografia di Hans Lufft a Wittenberg, riferendosi all'edizione della Bibbia integrale del 1534, ricorderà che Lutero aveva scelto in prima persona i soggetti e aveva dato consigli su come rappresentarli, invitando al contempo artisti e artigiani a rinunciare a tutti gli elementi arbitrari e superflui alla comprensione del contenuto del testo.¹⁹¹ L'esposizione doveva essere semplice, sia nelle frasi dei cartigli, che nell'impaginazione delle immagini, attraverso una riduzione del numero dei personaggi rappresentati, ma anche tramite una semplificazione nell'ambientazione, ad esempio con architetture più essenziali. Ciò nonostante non mancavano, in particolare nei frontespizi, cornici ornate con figure grottesche di folli, putti e satiri e altre mostruose creature, presenze che Walther giudica inopportune e che sarebbero state meglio nel Marcolfo, piuttosto che accanto alla parola di Dio.¹⁹²

Nei confronti della stampa Lutero non nasconde il proprio entusiasmo, a giudicare dalla sua definizione della calcografia quale "l'ultimo e il più alto dono di Dio",¹⁹³ mediante il quale "Dio stesso ha voluto che le cose riguardanti la vera religione fossero note in tutto il mondo e tradotte in ogni lingua"¹⁹⁴.

Esiste, inoltre, un secondo fattore che favorisce la diffusione della grafica di soggetto religioso rispetto alla pittura di analogo soggetto e consiste nella sua inferiore capacità illusoria. Una grande pala d'altare o una scultura, soprattutto se a grandezza naturale e policroma, mostrava certamente una maggiore aderenza al reale e favoriva, a differenza della grafica, la credenza nella sacralità dell'immagine.¹⁹⁵

È possibile che nel riferirsi alle "altre immagini, che si guardano da soli, al chiuso della propria stanza e che illustrano le storie del passato, come in uno specchio",¹⁹⁶ cioè a immagini che si meditano nell'individualità di uno spazio domestico, Lutero alluda a illustrazioni o a incisioni. Le immagini a stampa, affrancate dalla minaccia d'idolatria, sia per le dimensioni

¹⁸⁹ Preuß, 1931, p. 20.

¹⁹⁰ WA 46, p. 403.

¹⁹¹ Christoph Walter, *Von vnterscheid der Deudschern Biblien vnd anderer Büchern des Ehrnwirdigen vnd seligen Herrn Doct. Martini [...]*, Wittenberg, Hans Lufft, 1563 (VD16 ZV 18738), cc. B ii r-v.

¹⁹² Ivi, c. B ii v. Il *Dialogo di Salomone e Marcolfo* era un dialogo satirico medievale, che aveva come protagonista il rozzo e volgare contadino Marcolfo.

¹⁹³ WA TR 2, p. 649.

¹⁹⁴ WA TR 1, p. 523.

¹⁹⁵ Ullmann, 1983, p. 215.

¹⁹⁶ WA 28, p. 678.

ridotte, sia per la monocromia, ricoprono quindi una funzione di primo piano fra gli strumenti pedagogici della Riforma.

La funzione non annulla tuttavia il valore estetico delle opere. Essendo il Protestantismo una religione dell'ascolto e non del vedere, per molti anni la saggistica è stata molto negativa con l'arte "protestante", stimata per un'illustrazione di testi, senza pregio.¹⁹⁷ Con gli studi di Robert Scribner¹⁹⁸ si è inaugurato lo studio della cultura visuale negli anni della Riforma da una prospettiva storicistica e più neutrale, che infrangeva essenzialmente quella contrapposizione fra un'arte orientata al diletto dell'occhio, quella cattolica, e una che integrava l'udito, quella protestante.¹⁹⁹

Lo stesso *corpus* grafico di Lucas Cranach il Vecchio di ambito riformato è stato rivalutato da studi recenti,²⁰⁰ che non considerano l'artista subordinato al servizio di Lutero, ma quasi un riformatore anch'egli, dotato di una sua autonomia di linguaggio,²⁰¹ che si esprime con esiti non qualitativamente inferiori rispetto alla coeva produzione profana.²⁰²

E' vero che l'illustrazione ai tempi della Riforma rinuncia spesso volontariamente all'artisticità delle creazioni per ottemperare all'esigenza di una rappresentazione semplificata e pedagogicamente orientata. In molti casi il carattere asciutto ed essenziale delle composizioni non è necessariamente imputabile a una "caduta di stile", quanto piuttosto all'esigenza di inserirsi nelle tensioni sociali e spirituali della propaganda religiosa, puntando a una semplificazione e a un arcaismo formale che si adattino alle nuove finalità comunicative.

Cranach il Vecchio, come altri artisti citati, partecipa alla più accesa propaganda della nuova fede con frontespizi²⁰³ e illustrazioni di Bibbie e Catechismi e, ancor più, con dissacranti stampe anticlericali, come il citato *Passional Christi und Antichristi* o le più mordaci *Papstesel* (il papa-asino), *Mönchskalb* (il monaco-vitello) entrambe del 1523 e il *Papato e suoi membri* del 1526.²⁰⁴

La produzione grafica di ambito riformato di Cranach è un caso emblematico, dalla quale non si può prescindere parlando di arte della Riforma. Cranach è autore di soluzioni formali e iconografiche che costituiscono un modello non solo per la sua efficientissima bottega,²⁰⁵ ma anche per numerosi artisti e incisori tedeschi del secolo.

Parte della produzione grafica della Riforma è stata per lungo tempo poco indagata, a causa della scarsa qualità degli esemplari, non sempre autografi. Con relativa frequenza, nella tipografia la decorazione di frontespizi e illustrazioni è frutto della collaborazione di più mani e i progetti forniti dagli artisti migliori sono trasferiti sulle matrici da intagliatori, non sempre di pari talento.

¹⁹⁷ Slenczka, 2014, p. 135.

¹⁹⁸ Scribner, 2008. La prima edizione è del 1981.

¹⁹⁹ Slenczka, 2014, p. 136.

²⁰⁰ Ozment, 2011.

²⁰¹ Slenczka, 2014, p. 136. Dornik-Egger parlava di arte totalmente asservita alla predicazione luterana al punto da determinare un regresso formale dell'artista.

²⁰² Sull'artista soprattutto Koepplin-Falk, 1974-1976; Brinkmann, 2007; Krauss, 1973 sull'opera grafica.

²⁰³ Sui frontespizi illustrati di Cranach Koepplin-Falk, vol. I, 1974, pp. 309-329, nn. 207-217, e relativa bibliografia; più recente è il contributo di Reinhard, 2001.

²⁰⁴ Sull'anticlericalismo Dykema-Oberman, 1993, in particolare, pp. 147-166, 461-489, 492-498; Moeller, 1987².

²⁰⁵ L'officina, in cui Cranach arriva a impiegare dieci assistenti, sovrintende tutti i progetti artistici della corte: dai disegni di medaglie agli apparati effimeri per feste e cortei, dai mobili alle pale d'altare.

Gli stessi artisti erano probabilmente consci di non raggiungere nell'illustrazione libraria i vertici di creatività ed espressività della pittura o del disegno, anche a causa dei limiti imposti dalla tecnica xilografica e dalle dimensioni ridotte del formato richiesto dagli editori per contenere i costi di stampa. A questi condizionamenti si aggiungono altre pratiche che i tipografi adottavano per limitare la spesa, come la sostituzione delle matrici logore con altre meno precise, oppure più arcaiche, ma già disponibili nella tipografia.

La raccomandazione di Lutero e Melantone per un'accurata decorazione del testo non è sempre messa in pratica e molti tipografi tendono a dare priorità al numero delle tirature piuttosto che al pregio dell'esemplare stampato, con il risultato di una vasta produzione, spesso di scadente qualità. L'urgenza comunicativa obbligava spesso tipografi e intagliatori a lavorare a ritmi serrati, senza avere a disposizione il tempo e il denaro sufficiente per edizioni curate.

Per quanto riguarda la paternità dei manifesti, bisogna constatare che in molti casi manca un monogramma, non solo perché l'artista non intagliava personalmente le matrici, ma anche per una differente percezione di queste creazioni destinate a essere uno strumento di propaganda religiosa, in cui non contava rivendicare la paternità dell'opera. Gli artisti non avevano un particolare tornaconto a siglare questi lavori, poiché i tipografi, futuri proprietari delle matrici, le avrebbero potute impiegare a propria discrezione, senza chiederne autorizzazione agli inventori.

Stampe sciolte e manifesti polemici sono stati i primi canali attraverso i quali una nuova "iconografia riformata" entra in circolazione, in anticipo sulle imprese pittoriche, che fissano lo stato dei fatti, l'avvenuta conversione e codificano il nuovo programma iconografico riformato, come i dipinti su *Legge e Vangelo*, che Cranach creò su commissione, solo dopo che i principi avevano riconosciuto la confessione luterana, cioè dopo la protesta che seguì la dieta di Spira nel 1529.²⁰⁶

La particolare indole 'avanguardista' e propagandista della grafica al tempo della Riforma sarà ancora oggetto dei prossimi capitoli. In particolare l'attenzione sarà data ai temi rappresentati da Daniel Hopfer, anche mediante un confronto con frontespizi, illustrazioni o manifesti satirici di altri artisti a lui contemporanei. Nelle originali composizioni dell'artista tedesco, testimonianza della sua inclinazione evangelica e dell'anticlericalismo, si constaterà ora il rispetto della tradizione figurativa cristiana, ora il suo ribaltamento o superamento.

Nel corso dell'esame delle acqueforti di Hopfer si porteranno quindi alla luce le corrispondenze con il patrimonio figurativo comune della pubblicistica riformata, accanto ai motivi iconografici che trovano in fonti scritte la loro legittimazione teologica e politica.

²⁰⁶ Firmatari della protesta furono sei principi elettori (Giovanni di Sassonia, Giorgio di Brandeburg-Ansbach, Ernesto I e Francesco di Braunschweig-Lüneburg e Wolfgang di Anhalt) e quattordici libere città imperiali (Strasburgo, Augusta, Ulm, Costanza, Lindau, Memmingen, Kempten, Nördlingen, Heilbronn, Reutlingen, Isny im Allgäu, San Gallo, Weißenburg in Baviera e Bad Windsheim). Con essa rifiutavano l'applicazione dell'Editto di Worms contro Lutero e i suoi scritti e l'autorità dell'imperatore in materia di fede.

CAPITOLO II - L'ARTISTA DANIEL HOPFER

2.1 Daniel Hopfer, un artista da riscoprire

Originario di Kaufbeuren, città a sud di Augusta, Daniel Hopfer (1471 circa-1536), figlio del pittore Bartholomäus Hopfer,²⁰⁷ è un artista trascurato dalla critica e solo di recente rivalorizzato dal contributo monografico curato da Christof Metzger in occasione dell'esposizione di Monaco,²⁰⁸ che ha colmato una lacuna durata oltre un secolo. Escludendo il volume di Hollstein,²⁰⁹ che contiene solo il repertorio figurativo dell'artista e dei suoi due figli, Hieronymus e Lambrecht, l'unica monografia era quella di Eyssen del 1904.²¹⁰ Altri studi si sono concentrati invece solo su un particolare aspetto del *corpus grafico* di Hopfer, il repertorio a grottesche, nel caso di Claudia Baer,²¹¹ la produzione a soggetto religioso per Wolfgang Wegner²¹² e l'aspetto più tecnico per Fryda Spira²¹³.

Alla pubblicazione curata da Metzger va riconosciuto il merito di avere indagato a tutto tondo l'operato dell'artista e di averlo riscattato dalle accuse che gravavano su di lui: scarsa originalità e dipendenza creativa sul piano dei contenuti, pesantezza della linea e poca eleganza nelle forme sul piano dello stile. L'inevitabile confronto con Dürer pesava poi come una spada di Damocle sul capo di Hopfer, come su quello di altri incisori del Rinascimento tedesco che si scostavano con il loro segno deciso e robusto, ma anche con un fare narrativo più immediato e 'popolare', dall'irraggiungibile eleganza formale del maestro di Norimberga.²¹⁴

Il mio contributo, come menzionato nell'introduzione, si concentrerà sulla produzione a soggetto religioso dell'artista, condotta sotto l'evidente influsso delle idee riformate. L'interpretazione di queste acqueforti si focalizzerà sulla contestualizzazione storico-teologica delle immagini, ma non trascurerà quella artistica, attraverso la ricerca dei modelli di riferimento dell'artista tanto nella tradizione, quanto nella contemporaneità.

Prima tuttavia di entrare nello specifico del nostro tema, vale la pena di ripercorrere brevemente le vicende artistiche di Hopfer, in modo da fornire al lettore un quadro più completo del posto che gli spetta nel Rinascimento europeo.

Sulla vita e l'apprendistato di Daniel Hopfer le informazioni di archivio sono carenti. Un documento del 1493 attesta l'iscrizione dell'artista alla gilda dei fabbri di Augusta in qualità di "pittore, vetraio, orafo e intagliatore", ma non nel gruppo dei lavoratori del metallo, sebbene una spada²¹⁵ (figg. 4a-b) e uno scudo²¹⁶ rechino la sua firma e l'artista sia ricordato

²⁰⁷ Sull'albero genealogico di Hopfer vedi Metzger, 2009, pp. 12-13 e relativa bibliografia.

²⁰⁸ Cfr. Metzger, 2009.

²⁰⁹ Hollstein's German, vol. 15, 1986.

²¹⁰ Eyssen, 1904.

²¹¹ Baer, 1993, pp. 128-145.

²¹² Wegner, 1954 e 1957.

²¹³ La tesi di dottorato di Fryda Spira, *Originality as Repetition/ Repetition as Originality. Daniel Hopfer (ca. 1470-1536) and the Reinvention of the Medium of Etching*. PhD diss., University of Pennsylvania, 2006 (MS) non è mai stata pubblicata. È uscito invece un articolo della studiosa: Spira, 2010.

²¹⁴ Sull'opera incisoria di Dürer Schoch - Mende - Scherbaum, 2001-2004; sulle copie da Dürer, Fara, 2007 e Vogt, 2008.

²¹⁵ Daniel Hopfer, Spada di Ottheinrich von der Pfalz, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. W2833, ferro inciso per corrosione, misure complessive cm 99x3,6. Su quest'oggetto si tornerà più avanti.

come “decoratore di armature”. Considerata la qualità tecnica di questi manufatti, si può essere certi che la sua produzione dovesse essere molto più ampia.²¹⁷ Questa supposizione è convalidata dal fatto che nel 1493 il primo apprendista di Hopfer, Michael Maistetter,²¹⁸ provenisse proprio da una famiglia di decoratori di armature di Innsbruck, il che fa supporre che cercasse un maestro in questa tecnica presso il quale perfezionarsi.²¹⁹

Se Hopfer si sia applicato alla lavorazione del metallo, oppure abbia fornito soltanto i modelli, resta da chiarire. Ad ogni modo le sue competenze sono state messe al servizio delle arti grafiche e costituiscono le premesse per lo sviluppo e il perfezionamento dell'acquaforte su lastre di ferro. Questa sarà la tecnica che Hopfer utilizzerà in maniera quasi esclusiva per le sue stampe, anticipando persino Dürer.²²⁰ L'artista si può considerare un autentico pioniere in questa tecnica che perfeziona raggiungendo una precisione e una nitidezza del segno rare a queste date, pur senza cercare particolari effetti sfumati o tonalità pittoriche. Hopfer riesce anche a evitare i rischi più ricorrenti come l'ossidazione delle lastre, l'eccesso d'inchiostro in fase di stampa e l'infittirsi delle linee. Nel processo di lavorazione egli interveniva sulle lastre anche due o tre volte, secondo il procedimento in positivo o in negativo. In questo secondo caso, il fondale scuro era decorato con piccoli segni e una puntinatura che ricorda quella delle prime *Metallschnitte*, intagli su metallo del XV secolo.²²¹

Oltre ad acqueforti e armi, Hopfer ha lasciato disegni²²² e xilografie su testi a stampa. L'attività per la tipografia e la decorazione di armi aprono a Hopfer le porte del palazzo imperiale e lo stemma di famiglia conferitogli il 24 gennaio 1528 è prova della stima raggiunta.²²³

La versatilità è una qualità di Daniel Hopfer non solo nelle tecniche, ma anche nei soggetti. La sua bottega, con un discreto spirito imprenditoriale, si diversifica per soddisfare i gusti dei potenziali clienti, alternando Madonne con Bambino o santi del *pantheon* cattolico a rappresentazioni religiose eterodosse, scene di genere,²²⁴ eroi dell'antichità e imperatori romani. Non mancano poi ritratti di pontefici, d'imperatori e sovrani, di soldati, progetti per altari, ostensori e persino mobili,²²⁵ accanto alle numerose decorazioni a grottesche.

²¹⁶ Madrid, Real Armeria, inv. Nr. A 57, cm 43,2x43. Cfr. Metzger, 2009, p. 525, n. W1.

²¹⁷ Si contano trenta armi attribuite a Hopfer o decorate con la tecnica della corrosione acida su suoi modelli. Cfr. Metzger, 2009, pp. 526-529.

²¹⁸ Altri apprendisti saranno messi a bottega nel 1498 (Peter Bair), nel 1501 (Wolf Wanner) e nel 1503 (Hans Mayr). Cfr. Metzger, 2009, p. 13.

²¹⁹ Le classificazioni delle gilde non erano, infatti, così rigide e gli ambiti professionali sconfinavano spesso l'uno nell'altro. Cfr. Metzger, 2009, p. 11.

²²⁰ *La battaglia di Théroouanne*, la prima acquaforte firmata da Hopfer, è databile attorno al 1494 e si conserva presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. PN 8138). I primi lavori di Dürer si datano invece al 1515. Cfr. Metzger, 2009, pp. 19-21.

²²¹ La tecnica (*Metalcut*, *Metalschnitt*) -da non confondere con il bulino -, consisteva nell'intagliare lastre di rame o di un altro metallo morbido, secondo un procedimento simile a quello della xilografia, rimuovendo cioè le parti bianche e lasciando in rilievo le linee da inchiostrare. Questa tecnica, sviluppatasi nell'ultimo quarto del XV secolo nella regione Renana e perfezionata nei primi decenni del secolo successivo, è impiegata con esiti qualitativamente elevati soprattutto a Basilea in frontespizi, cornici o iniziali decorate. Cfr. Hind, vol. I, 1963², pp. 176-179.

²²² Metzger, 2009, pp. 505-515, nn. Z 1- Z 21.

²²³ Lo stemma era costituito da uno scudo dorato con un uomo selvaggio dalla barba grigia che recava sul capo, intorno alla vita e in mano rami di luppolo, in tedesco 'Hopfen' per assonanza con il cognome dell'artista.

²²⁴ Metzger, 2009, pp. 409-415 (nn. 86-89).

²²⁵ Metzger, 2009, pp. 470-472 (nn. 149-150).

2.2 Ispirazione, plagio, citazione: Hopfer e il Rinascimento

Nella produzione così vasta e diversificata di Hopfer non è difficile rintracciare l'influenza di famosi artisti contemporanei, se non persino il plagio. Da Albrecht Altdorfer (1480 circa-1538)²²⁶ a Heinrich Vogtherr il Vecchio (1490-1556),²²⁷ in un elenco riportato sul catalogo del 2009 si leggono oltre cinquanta nomi di artisti e incisori tedeschi, italiani e fiamminghi, ai quali Hopfer si richiama almeno una volta nelle sue composizioni. Questo non è un limite: l'imitazione o la citazione erano qualità apprezzate dal pubblico del tempo e l'originalità non era l'unico criterio di valutazione. Inoltre grazie ai suoi 'omaggi' e plagi, Hopfer ha contribuito a diffondere la conoscenza del Rinascimento italiano e in special modo delle decorazioni a grottesche in territorio tedesco, seppure anche in altri soggetti l'artista riveli la sua frequentazione delle novità che provenivano dall'Italia.²²⁸

Hopfer copia le *Battaglie di Tritoni*²²⁹ e un *Baccanale*²³⁰ di Andrea Mantegna e riprende il fondale della condanna di San Giacomo dalla Cappella Ovetari per il suo *Cristo davanti a Pilato*²³¹. Anche nella *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* l'artista colloca i personaggi in uno spazio architettonico che ricorda la sala capitolare in cui San Benedetto detta la regola dell'ordine ai suoi confratelli di un'incisione di Benedetto Montagna (circa 1480-1555/58).²³²

Altrove è riconoscibile la presenza raffaellesca, attraverso la traduzione di Marcantonio Raimondi (1480/85-1534),²³³ o la citazione dell'affresco di *San Filippo scaccia il dragone dal tempio di Hierapolis* di Filippino Lippi nella Cappella di Filippo Strozzi in Santa Maria Novella, che Hopfer riprende nella sua *Crocifissione in una nicchia*.²³⁴ Esplicito è inoltre il richiamo alle architetture veneziane, seppure Hopfer intervenga con nuovi arrangiamenti, oltre che con un ammorbidimento delle forme e dei volumi.²³⁵ L'episodio di *Cristo e l'Adultera* (fig. 5)²³⁶, ad esempio, si svolge all'interno di un tempio ebraico aggiornato sulla coeva architettura rinascimentale veneziana.²³⁷ L'arcone trionfale a tutto sesto, gli occhi nelle arcate della volta, la sfarzosa decorazione delle paraste e degli intradossi con trofei, medaglioni, figurine

²²⁶ Altdorfer è uno degli artisti più rappresentativi della cosiddetta Scuola del Danubio, noto per le sue dettagliate pitture religiose, storiche e mitologiche, dove il paesaggio è spesso il vero protagonista. Altdorfer fu anche incisore, miniaturista e architetto per l'imperatore Massimiliano I.

²²⁷ Vogtherr è stato una delle figure più versatili dell'umanesimo tedesco: chirurgo, autore di trattati medici, componimenti poetici e scritti polemici, pittore, disegnatore, incisore, intagliatore e tipografo.

²²⁸ Sulla circolazione delle stampe italiane a Nord delle Alpi: Oberhuber, 1999.

²²⁹ Metzger, 2009, pp. 382-383 (nn. 59-60).

²³⁰ Metzger, 2009, pp. 384-385 (n. 61).

²³¹ Metzger, 2009, pp. 335-337 (n. 17).

²³² Metzger, 2009, pp. 370-371 (n. 46).

²³³ Metzger, 2009, pp. 318-319 (n. 3), pp. 347-348 (n. 28), pp. 369-370 (n. 45), pp. 372-373 (n. 51), pp. 416-418 (n. 91).

²³⁴ Cfr. Metzger, 2009, pp. 340-341, 373-374 (nn. 22, 52).

²³⁵ Metzger, 2009, pp. 23-24.

²³⁶ Un esemplare si trova a Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24512, acquaforte, mm 312x222. Cfr. Metzger, 2009, pp. 333-334, n. 15. Hopfer non ambienta solo l'episodio in un edificio contemporaneo, ma lo attualizza socialmente, inserendo fra gli astanti, scribi e farisei, membri del clero cattolico. Egli allude così all'ipocrisia della classe sacerdotale del suo tempo e alle sue intransigenti regole, votate alla punizione più che al perdono.

²³⁷ Alla base del dilagare della moda lagunare ad Augusta stanno anche i frequenti rapporti economici fra le due città: i giovani imprenditori facevano esperienza al Fondaco dei Tedeschi, mentre il miglioramento delle vie di comunicazione attraverso i passi alpini accorciava le distanze delle rispettive piazze commerciali (Venezia, 1999 e relativa bibliografia). Per i rapporti fra l'artista e la decorazione italiana si veda il volume della Baer, 1993.

mitologiche e grottesche si richiamano, infatti, al coro della chiesa di Santa Maria dei Miracoli (fig. 6) progettata da Pietro Lombardo (1485-88), che Hopfer confessa di conoscere in un'altra acquaforte che ne riproduce il soffitto della volta.²³⁸ L'architettura fittizia disegnata da Hopfer in *Cristo e l'Adultera* - le paraste decorate da candelabre grottesche, i doppi capitelli con cornici sporgenti, il tamburo della volta con tondi nei pennacchi - ricorda pure il coro della chiesa di San Giobbe a Venezia. Nell'acquaforte di Hopfer, inoltre, persino la pala nell'edicola è inserita entro una cornice dalla cimasa curvilinea e dalle due volute floreali che richiama lo stile rinascimentale veneto,²³⁹ a conferma delle suggestioni che Hopfer sfrutta e reimpiega in numerose composizioni.²⁴⁰

Un altro straordinario prestito dall'architettura veneziana si ritrova nel progetto di un arco trionfale con la Trinità, santi, profeti e angeli (fig. 7)²⁴¹ che mutua la sua struttura integralmente dalla facciata della Scuola Grande di San Marco (fig. 8), costruita anch'essa negli ultimi decenni del XV secolo.²⁴²

Colonne dai capitelli classicheggianti, archi a tutto sesto, paraste e architravi decorate con fregi ornamentali, timpani e mensole decorano le ambientazioni delle scene o le strutture dei suoi elaborati progetti per altari, tabernacoli e ostensori. Le corrispondenze fra le invenzioni di Hopfer e i canoni architettonici e ornamentali del Rinascimento italiano sono molto più numerose di quelle menzionate in questa sede e sono state sottoposte a un'analisi minuziosa da Claudia Baer,²⁴³ al cui studio si rimanda per un approfondimento del tema.

L'influenza più rilevante, numericamente parlando, è quella del repertorio a grottesche: trofei, candelabre e ornamenti incisi da Agostino Veneziano (circa 1490-post 1536),²⁴⁴ Nicoletto da Modena (attivo 1500-1515)²⁴⁵ o Peregrino da Cesena (attivo 1490- circa 1520)²⁴⁶ entrano a far parte del lessico decorativo di Hopfer. Putti, pegasi, cornucopie, torce fiammeggianti, centauri, sirene e altre ibride creature si nascondono in grovigli di racemi, che crescono da cornucopie o da bocche di mascheroni foliacei. Di questo vocabolario ornamentale, dall'eccezionale bizzarria creativa, Hopfer si serve a piene mani anche nella realizzazione di cornici e alfabeti grotteschi per l'illustrazione di frontespizi.²⁴⁷ Le sue composizioni entrano anche nei repertori di artisti contemporanei, come in un codice della Bayerische Staatsbibliothek²⁴⁸ o nei libri di modelli.²⁴⁹ L'influsso di Hopfer non si esercita solo sui suoi connazionali, ma ritorna paradossalmente in Italia, da dove aveva tratto ispirazione.

²³⁸ Metzger, 2009, pp. 467-469 (n. 147).

²³⁹ Si confronti con quella della pala di San Zeno di Mantegna.

²⁴⁰ Bushart, 1999, pp. 160-169.

²⁴¹ Daniel Hopfer, *Arco trionfale con la Trinità, santi, profeti e angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegno e Stampe, inv. PN 24519, acquaforte, mm 522x265. Cfr. Metzger, 2009, pp. 351-352 (n. 32).

²⁴² La facciata fu realizzata da Mauro Codussi, 1491-95.

²⁴³ Baer, 1993, pp. 128-145.

²⁴⁴ Metzger, 2009, pp. 440-441 (n. 109), p. 438 (n. 112).

²⁴⁵ Metzger, 2009, pp. 417-418 (n.92), pp. 438-439 (n. 109), pp. 445-447(n. 120), p. 449 (n. 125), p. 453 (nn. 131-132), pp. 473-474 (n. 152).

²⁴⁶ Metzger, 2009, p. 442 (n. 114).

²⁴⁷ Sui frontespizi vedi Metzger, 2009, pp. 479-490 (nn. 155-161); su alfabeti pp. 462-467 (nn. 141-146) e pp. 490-494 (nn. 162-164).

²⁴⁸ Il prezioso codice apparteneva alla famiglia di miniatori Bertschi. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 308, c. 8v.

²⁴⁹ Un caso è quello di Johannes Schönsperger il Giovane, *Eyn ney Furm buechlein*, Augsburg, 1528 (VD16 N 1165). Cfr. Metzger, 2009, p. 45.

L'*Esemplario di lavoro* redatto da Nicolò d'Aristotile de Rossi, detto lo Zoppino (attivo 1503-1541), pubblicato a Venezia nel 1529 (fig. 10),²⁵⁰ riprende in quattro dei suoi modelli per il ricamo²⁵¹ soluzioni di Daniel Hopfer (fig. 9).²⁵²

La ricezione dell'incisore tedesco è documentata anche per un noto artista italiano, Jacopo Bassano. Nel suo dipinto *Cristo e l'adultera*²⁵³ del 1535-36 (fig. 11) l'artista veneto riprende l'omonima acquaforte di Hopfer (fig. 5)²⁵⁴ nei due protagonisti e nell'uomo da tergo che si allontana sulla sinistra.

Ciò che a noi preme sottolineare è quanto in Hopfer, a differenza di altri colleghi, l'elemento decorativo sia predominante e coprotagonista delle figure, come nel caso del *Matrimonio mistico di Santa Caterina*.²⁵⁵ Qui i personaggi sacri quasi scompaiono nello sfarzo decorativo del tabernacolo, nell'inestricabile groviglio di arabeschi abitati da putti che sormonta e sovrasta l'elegante cornice architettonica. Gli elementi decorativi non sono riempitivi ma costitutivi dell'immagine e spesso ne rappresentano anche la componente esteticamente più apprezzabile.

L'influenza del Rinascimento italiano per l'artista è così incisiva, che alcuni studiosi hanno cercato di spiegarla con un presunto viaggio di qua delle Alpi, del quale non si ha però traccia documentata. È attestata piuttosto la frequentazione di circoli umanistici e la familiarità con temi della mitologia e della classicità, di cui si ha prova nei profili numismatici²⁵⁶ d'imperatori romani²⁵⁷, di Carlo I²⁵⁸, di Leone X e Giuliano dei Medici²⁵⁹. Questa conoscenza era favorita sia dalla facilità di circolazione delle stampe provenienti dall'Italia, sia dalla curiosità intellettuale degli umanisti che gravitavano intorno alla corte imperiale.

Un nome da citare è senza dubbio quello di Konrad Peutinger (1465-1547). Membro del consiglio e colto letterato, Peutinger era anche collezionista e antiquario: lapidi, bronzetti e reperti classici, manoscritti, moderni testi a stampa e incisioni²⁶⁰ rendevano prestigiosa e appetibile la sua raccolta per gli artisti del Rinascimento tedesco.²⁶¹

²⁵⁰ *Esemplario di lauori, doue le tenere fanciulle & altre donne nobile...*, Venezia, Nicolò d'Aristotile de Rossi, detto lo Zoppino, Venezia, 1529, n. 12

²⁵¹ Le xilografie sono in totale 51.

²⁵² Daniel Hopfer, *Ornamenti a grottesche*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24161 e PN 24162, acquaforte, mm 85x66 e mm 84x66. Cfr. Metzger, 2009, pp. 434-435 (nn. 104-105), p. 444 (n. 117), pp. 467-469 (n. 147).

²⁵³ Jacopo Bassano, *Cristo e l'adultera*, Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. n. 9, olio su tela, cm 141x225. Cfr. Brown, 1992, n. 115.

²⁵⁴ Vedi nota 239.

²⁵⁵ Metzger, 2009, pp. 380-381 (n. 58).

²⁵⁶ Un'acquaforte ritrae quindici volti maschili, fra cui anche quella di un satiro. Cfr. Metzger, 2009, p. 419 (n. 93).

²⁵⁷ Giulio Cesare, Nerone e Galba (Metzger, 2009, pp. 415-418, nn. 90-92).

²⁵⁸ Metzger, 2009, pp. 419-420 (n. 94).

²⁵⁹ Metzger, 2009, pp. 423-424 (nn. 97-98).

²⁶⁰ Nell'inventario della famiglia Peutinger del 1597 si cita una raccolta miscellanea di ben 112 stampe, fra cui anche alcune di Hopfer e dei suoi figli. Cfr. Metzger, 2009, p. 34.

²⁶¹ L'interesse di Peutinger per gli imperatori romani, in particolare, è documentato dal *Kaiserbuch*, un libro mai concluso (1510) nel quale dovevano trovare posto ritratti numismatici disegnati da Hans Burgkmair il Vecchio. Sulle medaglie di Burgkmair, Hollstein's German, vol. 5, 1958, nn. 628-644.

2.3 I modelli autoctoni di Hopfer

A prescindere dalle contaminazioni del Rinascimento italiano, lo stile di Hopfer ha tratti inconfondibilmente nordici. Anche i dettagli classicheggianti che egli impiega nelle sue composizioni sono filtrati talvolta da opere di artisti tedeschi, alcuni dei quali attivi ad Augusta, come Hans Burgkmair il Vecchio (1473-1531), il primo ad avere introdotto nella città imperiale lo stile *Welsch*,²⁶² per usare un termine con cui in Germania era chiamato il Rinascimento italiano, e ad averlo assimilato nel proprio repertorio figurativo.

Dopo la prima formazione presso il padre Thoman e un perfezionamento presso Martin Schongauer a Colmar, Burgkmair entra ufficialmente nel 1489 nella gilda dei pittori di Augusta e avvia un'officina fra le più produttive della città. La ricezione del Rinascimento italiano si riscontra nell'artista a date relativamente precoci, esattamente dal 1501, quando dipinge una delle tavole del ciclo delle basiliche di Roma, su commissione del convento di Santa Caterina.²⁶³ Pur nell'aspetto alto-medievale, la Basilica di San Pietro (fig. 12)²⁶⁴ ha già dettagli rinascimentali, in particolare nella Porta Santa aperta da Alessandro VI si notano i pilastri decorati con candelabre a grottesche, i capitelli con volute classicheggianti e l'iscrizione sull'architrave in tondo maiuscolo. Penso che la solennità del primo pontefice, il dispiegarsi della sua veste a terra, il volto leggermente reclinato a sinistra e il suo sguardo benevolo, per nulla ieratico, si ritroverà nella *Predica di San Paolo sotto un baldacchino* Hopfer (tav. 14).²⁶⁵ L'intero ciclo delle basiliche romane è fonte d'ispirazione per Hopfer, il quale riprende anche il particolare decoro del nimbo di Cristo, dove la croce è formata da rami stilizzati di gigli, dai colleghi Holbein (fig. 58)²⁶⁶ e Burgkmair.²⁶⁷

Le citazioni di Burgkmair da artisti italiani sono così numerose, che la critica ha più volte ipotizzato un suo viaggio verso Sud, sebbene la mancanza di schizzi di un suo presunto viaggio in Italia e la documentata ininterrotta attività artistica ad Augusta lascino scettici molti studiosi in proposito. Lo stile pienamente rinascimentale di Burgkmair emerge anche nel suo *corpus* grafico, che comprende stampe sciolte di ritratti, soggetti sacri, rappresentazioni di vizi, virtù e pianeti,²⁶⁸ ma anche cornici, frontespizi e illustrazioni

²⁶² La parola *Welsch* contrassegnava originariamente i popoli delle regioni latine dell'Impero.

²⁶³ Le sei tavole previste riproducevano le sette basiliche romane (San Lorenzo e San Sebastiano, del Meister L.F. furono dipinte su un'unica tavola nel 1502) ed erano state commissionate da cinque facoltose monache domenicane, per iniziativa di Innocenzo VIII. Un privilegio pontificio del 1487 concedeva ai peccatori che pregavano davanti agli altari della chiesa domenicana di Santa Caterina, le stesse indulgenze che avrebbero ottenuto visitando le basiliche di Roma. Hans Holbein il Vecchio firma nel 1499 la prima tavola, Santa Maria Maggiore, e nel 1504 l'ultima, San Paolo fuori le mura. Cfr. Baer, 1993, p. 10.

²⁶⁴ Hans Burgkmair il Vecchio, *Basilica di San Pietro*, 1501, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, inv. Nr. 5341, olio su tavola, cm 258,1x377,2. Burgkmair firma nel 1502 la tavola di San Giovanni in Laterano e Santa Croce nel 1504.

²⁶⁵ Daniel Hopfer, *La predica di San Paolo sotto un baldacchino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8105, acquaforte, mm 230x161.

²⁶⁶ Hans Holbein il Vecchio, *Basilica di Santa Maria Maggiore*, 1499, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, Inv. Nr. 5335-5337, olio su tavola, cm 234,6 x 336,8.

²⁶⁷ Il particolare è ben visibile nella pala di Burgkmair di *San Giovanni in Laterano*, 1502, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, invv. Nr. 5346-5348, olio su tavola, cm 218,3x384,5.

²⁶⁸ Queste tre serie si datano al 1510. Cfr. Hollstein's German, vol. 5, 1958, nn. 284-304. Baer, 1993, p. 31.

librarie. Fra le commissioni di Massimiliano I si ricordano la *Genealogia dell'imperatore*, la *Theuerdank*²⁶⁹, il *Weißkunig*²⁷⁰ e i *Trionfi dell'imperatore* (1516-1519)²⁷¹.

Ad ogni modo una dichiarazione di adesione al nuovo stile non è da ricondurre solo ai dettagli ornamentali, ma anche alla resa naturalistica del paesaggio e delle figure umane, alla sicurezza e alla proporzione dei corpi, alla naturalezza degli incarnati, elementi che si perfezioneranno negli anni seguenti, e che vediamo concretizzati nell'altare di *Tutti i Santi* (*Allerheiligenaltar*)²⁷² del 1507 (fig. 13). Il trono su cui siedono Cristo e la Vergine ha l'aspetto di un edificio classico con pilastri dalla triplice modanatura e capitelli corinzi che collegano pannelli in cui si aprono arcate a pieno centro, coronate da un decoro a grottesche.

Hopfer guarda all'altare del collega nel suo *Giudizio Universale* (tav. 10),²⁷³ non solo nella disposizione dei defunti su tappeti di nuvole, ma anche nella fisionomia delle figure umane - in particolare quella di Cristo - e nella morbidezza dei drappaggi.

Se è vero che la lista dei "plagi" di Hopfer da artisti tedeschi è piuttosto lunga,²⁷⁴ ricordiamo Albrecht Dürer²⁷⁵, Hans Sebald Beham (1500 - 1550),²⁷⁶ Leonhard Beck (1480 circa-1542),²⁷⁷ Erhard Schön²⁷⁸ e Lucas Cranach il Vecchio²⁷⁹, è anche vero che non tutti esercitano pari influenza su Hopfer. Hans Burgkmair, uno dei migliori artisti della corte di Massimiliano

²⁶⁹ *Theuerdank* è il titolo di un poema, in parte autobiografico, in cui Massimiliano racconta la sua epopea per raggiungere la promessa sposa, Maria di Borgogna. L'opera fu stampata da Hans Schönsperger nel 1517. Cfr. Baer, 1993, pp. 41-42.

²⁷⁰ Il *Weißkunig* è una novella cavalleresca e autobiografica che comincia con il viaggio di Federico III, padre di Massimiliano, incontro a Eleonora di Portogallo, sua futura sposa, e prosegue con il racconto della vita del principe, sin da giovanissimo incline alle arti e alle lettere. Burgkmair realizza 117 delle 237 xilografie, realizzate anche da Beck, Hans Springinklee (circa 1490-1540) e Schäuuffelin fra il 1514 e il 1516. Cfr. Baer, 1993, p. 43.

²⁷¹ Le 210 xilografie, realizzate ad Augusta, Norimberga e Regensburg, vengono pubblicate solo nel 1526. Autori sono, oltre a Burgkmair e i già citati Springinklee, Beck e Schäuuffelin, Wolf Huber, Albrecht Altdorfer e altri incisori della bottega di Dürer. Cfr. Baer, 1993, pp. 45-46.

²⁷² Hans Burgkmair il Vecchio, *Allerheiligenaltar*, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, inv. Nr. 5325-5327, olio su tavola, tavola centrale cm 169,8x129,8 e tavole laterali cm 169,8x59.

²⁷³ Metzger, 2009, pp. 341-342 (n. 23).

²⁷⁴ Restano con punti interrogativi le copie da Jörg Breu il Vecchio (1475/76-1537). Cfr. Metzger, 2009, pp. 325-326 (n. 8), 334-335 (n. 16), 340-342 (nn. 22-23). Il baldacchino nell'acquaforte di San Paolo in Cattedra (Metzger, 2009, pp. 373-374, n. 52) riprende la struttura di quello della Vergine in un dipinto di Breu, conservato nella chiesa della Madonna della Neve ad Aufhausen, presso Regensburg. L'architettura del baldacchino come un arco di trionfo è tuttavia ricorrente nelle arti figurative della Germania meridionale.

²⁷⁵ Metzger, 2009, pp. 317-318 (n. 1), pp. 412-413 (n. 88).

²⁷⁶ Metzger, 2009, pp. 397-400 (nn.75-76), pp. 413-415 (n. 89), pp. 416-418 (nn. 91-92). Hans Sebald Beham è stato uno dei più prolifici e originali disegnatori e incisori tedeschi del secolo. Fino al 1525 vive e lavora a Norimberga, città dalla quale è espulso in seguito all'accusa di blasfemia insieme al fratello Barthel e Georg Pencz, entrambi colleghi. Dal 1532 si trasferisce a Francoforte, dove inizia la collaborazione con il tipografo Christian Egenolph. Le sue simpatie confessionali traspaiono tanto in stampe sciolte, quanto in illustrazioni di scritti di riformatori.

²⁷⁷ Metzger, 2009, pp. 377-379 (n. 56), pp. 409-411 (n. 86). Leonard Beck muove i primi passi come miniaturista presso il padre Georg ad Augusta. A cavallo del secolo lavora con Hans Holbein il Vecchio all'altare per la chiesa dei Domenicani di Francoforte e nel 1503 apre una sua officina. Beck entra in seguito al diretto servizio di Massimiliano I con le xilografie celebrative dell'imperatore, *Theuerdank*, *Weißkunig* e i *Trionfi*. Cfr. Bartrum, 1995, p. 147.

²⁷⁸ Metzger, 2009, pp. 397-400 (nn.74-76), pp. 401-403 (nn. 78-79), pp. 413-415 (n. 89), p. 422 (n. 96).

²⁷⁹ Metzger, 2009, pp. 369-370 (n. 45), pp. 427-428 (n. 102), pp. 454-455 (n. 135).

I, è certamente fra coloro che hanno rappresentato un modello di stile, oltre che una fonte diretta per alcune composizioni.²⁸⁰

Un altro artista che partecipa alla formazione stilistica e figurativa di Hopfer è Hans Holbein il Vecchio (1465 circa-1524).²⁸¹ La sua attività ad Augusta comincia nel 1493²⁸² circa e si protrae fino alla metà del secondo decennio del XVI secolo. Seppure nella monografia su Hopfer del 2009 il suo nome non sia citato, Holbein il Vecchio rappresenta, nel suo essere cerniera fra Gotico e Rinascimento, un maestro cui Hopfer, anche inconsapevolmente, guarda. I decori a grottesche che incorniciano il busto di Lucrezia²⁸³ inciso da Hopfer hanno una certa affinità con i racemi popolati da putti e creature ibride dell'altare di Santa Caterina di Holbein (1512), proveniente dall'omonimo convento (fig. 14)²⁸⁴. Il *Martirio di Santa Caterina* (fig. 14), pannello interno sinistro del citato altare è anche il riferimento per l'acquaforte di Hopfer con analogo soggetto (fig. 15).²⁸⁵ La forma delle fiamme che scendono dall'alto nel dipinto di Holbein ritornerà invece in un'altra invenzione di Hopfer che vedremo in seguito, la seconda stampa sui Proverbi di Salomone (tav. 16).

La disposizione della santa al centro, dell'aguzzino alle sue spalle e della ruota sulla destra sono le stesse, nonostante le figure di Hopfer siano meno rigide di quelle di Holbein. Simili sono anche il vestiario e l'acconciatura di Santa Caterina: stessa la scollatura trapezoidale della veste, le inserzioni di seta all'altezza delle spalle e dei gomiti, stesso è il dispiegarsi della stoffa a terra. Allontanando i personaggi secondari sulla campagna in secondo piano e creando un vuoto intorno ai protagonisti dell'azione, Hopfer conferisce all'evento narrato maggiore risalto e drammaticità.

Forse anche per tenere il passo con i colleghi più aggiornati e con le richieste della committenza, dal secondo decennio del XVI secolo, Holbein introduce elementi decorativi rinascimentali. Ciò nonostante nella struttura degli edifici e degli spazi interni l'artista predilige il linguaggio tardogotico della pittura fiamminga del XV secolo, l'osservazione minuziosa del secondo piano, i panneggi increspatisi e la resa dei tessuti.

Tracce nostalgiche del Gotico si rintracciano anche nell'opera grafica di Hopfer, nei volti rotondeggianti delle sue figure dalle proporzioni disarmoniche, nella descrizione curiosa e icastica degli episodi o nell'exasperazione della mimica e della gestualità. L'artista privilegia le linee sinuose e le rotondità dei corpi, in special modo di quelle femminili. Uno splendido esempio della tipologia femminile di Hopfer è fornito da un disegno dell'Albertina che rappresenta con alta probabilità una cortigiana (fig. 16).²⁸⁶ Nel volto dell'affascinante donna si

²⁸⁰ Metzger, 2009, p. 343 (n. 24), pp. 387-389 (nn. 64-66), pp. 408-409 (n. 85), pp. 415-416 (n. 90). Su Burgkmair si veda la monografia di Tilman Falk, 1968.

²⁸¹ Sull'artista Krause, 2002.

²⁸² Dopo la formazione a Ulm e trasferite a Colonia e forse nei Paesi Bassi.

²⁸³ Metzger, 2009, pp. 385-386 (n. 62).

²⁸⁴ Hans Holbein il Vecchio, *Martirio di Santa Caterina, Altare di Santa Caterina*, 1512, pannello sinistro, interno, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, inv. Nr. 5297, cm 106x78. Cfr. Krause, 2002, pp. 95-97, n. 155.

²⁸⁵ Daniel Hopfer, *Martirio di Santa Caterina*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24186, acquaforte, mm 230x159. Sulla stampa di Hopfer, Metzger, 2009, pp. 379-380 (n. 57).

²⁸⁶ Daniel Hopfer, *Disegno di fanciulla*, 1530 circa, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 17595, disegno a penna, acquerellature grigie e rialzi di biacca, mm 443x320. Cfr. Metzger, 2009, p. 514 (n. Z 20).

può cogliere un riflesso della fisionomia delle sante dell'*Hohenburger Altar* di Praga²⁸⁷ di Hans Holbein il Vecchio (fig. 17).²⁸⁸ In questo caso è possibile che l'affinità fra i tratti delle donne, il naso, il leggero rigonfiamento delle palpebre o l'arcata sopraccigliare, sia più evidente per la somiglianza delle tecniche, disegno a penna acquerellato e pittura a *grisaille*. Ora non si vuole ipotizzare un apprendistato di Hopfer presso Hans Holbein, ma fornire qualche dato che dia delle coordinate stilistiche e formali e suggerire le sollecitazioni che il suo occhio quotidianamente poteva ricevere.

2.4 Hopfer e la tipografia di Augusta

Per delineare un'immagine più completa di Daniel Hopfer non si può omettere un paragrafo sui suoi rapporti con la tipografia e l'illustrazione libraria, una fonte ricchissima di motivi ornamentali e di soggetti iconografici, in particolare ad Augusta, sin dal secolo XV un centro d'eccellenza per l'editoria.²⁸⁹ Come Norimberga, Strasburgo e Basilea, Augusta era una culla della cultura umanistica, letteraria e artistica, che aveva favorito lo sviluppo dell'industria tipografica e calcografica.²⁹⁰

La città è fra le più prolifiche nella produzione d'incunaboli prima e cinquecentesche poi, spesso corredati di preziosi frontespizi e illustrazioni, ingenue xilografie o raffinate composizioni per le quali si ingaggiano artisti come Burgkmair, Hans Weiditz (1500 circa-1536),²⁹¹ Hans Schüffelin (1483 circa-1539),²⁹² Jörg Breu il Vecchio (1475/76-1537)²⁹³ e Leonard Beck.

Anche Hopfer, al pari dei suoi colleghi, realizza frontespizi e alfabeti ornamentali per alcune tipografie ben avviate di Augusta: Johann Miller, Silvan Otmar e Sigmund Grimm.²⁹⁴

Johann Miller (1475-1528) è il primo tipografo con il quale Hopfer collabora. Dopo una formazione classica presso l'università di Ingolstadt, Miller frequenta i cenacoli intellettuali

²⁸⁷ Hans Holbein il Vecchio, *Hohenburger Altar*, 1509, Praga, Národní Galerie v Praze, inv. Nr. 0 40/ 0 41, tempera su tavola, due pannelli, ciascuno cm 135x79. L'altare era stato realizzato per il convento nel castello di Hohenburg. Cfr. Krause, 2002, p. 135, 366, nn. 98-99, X-XI; Cat. Stuttgart, 2010, pp. 29-31.

²⁸⁸ Nell'immagine qui riprodotta si vede il pannello interno destro, riprodotto un particolare della *Pregliera di Sant'Ottilia e i santi Barbara, Apollonia e Rocco*.

²⁸⁹ La produzione di carta è documentata almeno dal 1460. Schmidt, 1997, pp. 75-76.

²⁹⁰ Sulla tipografia di Augusta si veda il volume a cura di Gier e Janota del 1997.

²⁹¹ Nativo di Freiburg in Breisgau, dopo un breve apprendistato a Strasburgo, Weiditz si trasferisce ad Augusta intorno al 1518, dove entra nella bottega di Burgkmair. Dal 1523 circa Weiditz collabora con il tipografo di Strasburgo Johann Schott, per il quale decora ad acquerello l'*Herbarum vivae eicones* di Otto Brunfels (1530-36), proseguendo al contempo l'attività di 'illustratore'. Su Weiditz, Groß, 1997.

²⁹² Nato intorno al 1482, Schüffelin è uno dei più grandi artisti tedeschi del Rinascimento. Nel 1503 entra nella bottega di Dürer, dal quale apprende la disciplina del segno, il virtuosismo tagliente, i dettagli a punta di pennello. Dal 1509 al 1513 Schüffelin collabora ad Augusta con Hans Holbein il Vecchio e sviluppa un fare più 'classicizzante' - i panneggi si dilatano, le figure si fanno più monumentali e sicure, il colore più morbido e costruttivo. Fra il 1514 e il 1515 Schüffelin entra anche in contatto con la corte imperiale e partecipa con Hans Burgkmair e Leonard Beck alla serie del *Weißkunig*. Ad Augusta Schüffelin collabora con i tipografi Valentin Otmar, Johann Schönsperger e Johann Miller. Sull'artista si rimanda alla monografia di Metzger, 2002.

²⁹³ Ad Augusta, sotto la guida di Holbein il Vecchio e Burgkmair avviene la prima formazione di Breu, che arricchisce con due viaggi in Italia, nel 1508 e nel 1514. Fu attivo come pittore della Scuola del Danubio, frescante (già municipio di Augusta, 1516), ma anche disegnatore per xilografie e vetrate. Fra le sue illustrazioni ricordiamo quelle per il libro di preghiere di Massimiliano I (1515). Cfr. NDB, vol. 2, pp. 604-605.

²⁹⁴ Sulla tipografia di Augusta si veda il ricchissimo volume a cura di Gier e Janota del 1997.

dell'umanista Konrad Peutinger, che gli permettono di alimentare l'interesse per gli autori classici, che stampa impiegando anche caratteri greci. Oltre alla letteratura latina e greca e a testi di grammatica, al centro dell'attività editoriale di Miller si trovano i Padri della Chiesa, poemi e libri sulle nuove scoperte scientifiche.

Le accurate edizioni di Miller sono abbellite dalle illustrazioni e dai frontespizi di Burgkmair e Hopfer. Due eccellenti e precoci esempi, datati 1515, sono forniti dal frontespizio del *Chrysopassvs*²⁹⁵ di Johannes Eck o del *Chronicon Abbatis Urspergen*²⁹⁶ di Burcardo (fig. 18). Le figure bibliche o i personaggi storici sono incorniciati da un esuberante ornamento a grottesche che in un caso forma un arco a tutto sesto, nell'altro ha una struttura quadrangolare. In entrambi gli esemplari putti giocherelloni, teste di cherubini, di delfini e di animali mitologici spuntano da bracieri e vasi, volti umani, mascheroni e creature ibride perdono il loro carattere mostruoso per trasformarsi in pura decorazione in un groviglio di tralci vegetali, steli di fiori e trofei.²⁹⁷

L'officina di Miller resta in attivo appena sette anni, fino al 1520, quando, al subentrare di difficoltà economiche, interrompe la produzione. Una possibile ragione del fallimento di Miller²⁹⁸ sta nel fatto che alla fine del secondo decennio del Cinquecento le edizioni lussuose come le sue hanno un mercato sempre più ristretto, poiché, all'insorgere della polemica religiosa, libelli, corrispondenza, omelie e trattati occupano sempre più spazio all'interno della programmazione editoriale, lasciando un margine esiguo alle edizioni di pregio che richiedono lunghi tempi di realizzazione. Dai tipografi si esigeva la stampa nel minor tempo possibile, tanto da non lasciare, a volte, neppure il tempo per controllare gli errori ortografici o tipografici.²⁹⁹ In queste condizioni anche la qualità delle illustrazioni finiva con l'essere compromessa dalla fretta, che non concedeva agli artisti il tempo di fare maturare le proprie idee e di perfezionare le composizioni.

Si comprende che dietro la celerità di stampa richiesta ci sono motivazioni politiche. Le autorità tenevano tipografie, librerie e artisti sotto sorveglianza: in caso di controllo era opportuno che le stampe potenzialmente eversive si trovassero fuori dall'officina, meglio ancora se oltre le mura della stessa città. Alcuni editori preferivano tutelarsi economicamente e politicamente, non investendo tempo e denaro nella qualità formale delle immagini; era preferibile commissionare un bozzetto a un modesto disegnatore, che avrebbe rispettato i tempi previsti, anziché a un artista più esperto che li avrebbe probabilmente sforati e preteso un compenso più elevato che, nel caso di un sequestro dei testi, l'editore avrebbe fatto fatica a pagare.³⁰⁰

Hopfer lavora anche per Sylvan Otmar (attivo 1513-1539), cognome legato da generazioni alla tipografia. Dal 1514-15 Otmar è alla direzione dell'officina del padre Johann, dalla quale escono edizioni abbellite da un eccezionale corredo illustrativo, firmato da

²⁹⁵ Johannes Eck, *Crysopassvs*, Augsburg, Johann Miller, 1514 (VD16 E 305). Cfr. Metzger, 2009, pp. 479-480 (n. 155).

²⁹⁶ Burchardus Urspergensis - Foeniseca Johannes, *Chronicon abbatis Urspergen. a Nino rege Assyriorum magno usque ad Fridericum II. Romanorum imperatorem*, Augsburg, Johann Miller, 1515 (VD16 B 9800). Cfr. Metzger, 2009, pp. 481-483 (n. 156).

²⁹⁷ Breyll, 1997, pp. 261-264.

²⁹⁸ Miller va in bancarotta nel 1523. Cfr. Künast, 1997, pp. 1217-1218.

²⁹⁹ Cat. Augsburg, vol. I, 1980, pp. 89-90.

³⁰⁰ Piltz, 1983, p. 12.

Burgkmair il Vecchio, Hopfer e Schäubelin. Partito in sordina, con la stampa di letteratura popolare e didascalica, grazie alla mediazione di Peutinger, Otmar ottiene importanti commissioni per il Consiglio cittadino e la Lega Sveva, ma al contempo diviene un punto di riferimento per gli scrittori riformati di Augusta. Sylvan Otmar è nella storia dell'editoria uno dei principali tipografi del XVI secolo per quantità di pubblicazioni e per qualità estetica degli esemplari.³⁰¹ Hopfer contribuisce a questa fama con il frontespizio del *Sachsenspiegel* nel 1517.³⁰² Anche per Otmar Hopfer progetta cornici grottesche con putti, mascheroni e creature semi-mostuose, che in funzione di un'ottimizzazione delle risorse tipografiche potevano essere sfruttate indistintamente tanto in testi classici, quanto nella trattatistica teologica: la decorazione paganeggiante delle bordure ornamentali non entrava per nulla in conflitto con il carattere religioso delle pubblicazioni. Frontespizi di Hopfer impreziosiscono sia le pagine di un sermone di Lutero sul sacramento della penitenza (1520)³⁰³ sia un testo di Isocrate.³⁰⁴

Infine arriviamo a Sigmund Grimm (1480 circa-1530)³⁰⁵, il tipografo con il quale Hopfer è legato professionalmente e personalmente, avendone sposato la sorella Justina nel 1497.³⁰⁶

Grimm, originario di Zwickau, studia medicina³⁰⁷ a Basilea e Friburgo, dove entra in contatto con i cenacoli intellettuali delle città svizzere. Dal 1507 lavora ad Augusta come medico, aprendo nel 1511 una farmacia e nel 1517 una stamperia in società con un suo ex compagno di studi, Marx Wirkung. Alla morte del socio, il 21 dicembre 1521, la moglie Agata e il figlio pretendono però il capitale impiegato dal marito, costringendo Grimm a ridimensionare il programma editoriale limitando i costi di produzione fino al 1525, finché, oberato di debiti, due anni dopo si vede obbligato a liquidare il materiale della tipografia.³⁰⁸ Negli ultimi quattro anni di attività la produzione dell'officina, che aveva assunto prevalentemente un orientamento di propaganda religiosa, è pubblicata con il supporto di Simprecht Ruff, creditore e revisore della tipografia sin dall'apertura.³⁰⁹

La fama della Grimm & Wirkung,³¹⁰ questo il nome della società, deriva dalla qualità degli esemplari stampati e, in particolare, dalla collaborazione con il Petrarca-Meister fra il 1518 e il 1522. Con questo nome si ricorda un eccellente artista, autore delle bellissime illustrazioni del *Von der Arznei beider Glück*,³¹¹ edizione tedesca curata da Sebastian Brandt del *De remediis utriusque fortunae* (1360-66) di Petrarca.³¹² Le matrici del Petrarca-Meister, in seguito

³⁰¹ Künast, 1997, p. 1217.

³⁰² Il libro è stampato per Johann Rynmann. *Sachsenspiegel. mit vil neuen Addicion[n]. sampt Lantrechts vnd Lehenrechts richtsteige...*, Augsburg, Sylvan Otmar - Johann Rynmann, 1517 (VD16 D 758). Cfr. Breyll, 1997, p. 262.

³⁰³ Martin Luther, *Ain Sermon von dem Sacrament der püss*, Augsburg, Sylvan Otmar, 1520 (VD16 L 6426).

³⁰⁴ Isokrates, *Von dem Reich*, Augsburg, Sylvan Otmar, 1517 (VD16 I 545). Breyll, 1997, pp. 262-263. Per la decorazione dei frontespizi si veda il saggio della studiosa: Breyll, 1997, in particolare pp. 259-272.

³⁰⁵ Per Grimm Hopfer realizza tre alfabeti grotteschi nel 1518. Cfr. Metzger, 2009, pp. 490-494 (nn. 162-164).

³⁰⁶ Cat. Augsburg, vol. I, 1980, p. 75.

³⁰⁷ Nel 1496 si immatricola a Basilea e nel 1500 riceve il titolo di dottore a Friburgo.

³⁰⁸ Parte di questo materiale liquidato da Grimm sarà acquistato da Heinrich Steiner. Cfr. Augsburg, 1980, p. 90.

³⁰⁹ Künast, 1997, p. 1218.

³¹⁰ La Grimm&Wirkung aveva pubblicato testi umanistici e classici in pregevoli esemplari, anche con illustrazioni di Hans Weiditz. Cfr. Künast, 1997, p. 1218.

³¹¹ Francesco Petrarca, *Von der Arzney bayder Glück...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1532 (VD16 P 1725).

³¹² Il programma iconografico era stato elaborato su indicazione di Sebastian Brandt intorno al 1522. Cfr. Ott, 1997, p. 235.

al fallimento di Grimm, sono acquistate e pubblicate per la prima volta nel 1532 da Heinrich Steiner (attivo 1522-1547), anch'egli tipografo attento all'estetica dei suoi testi.³¹³

Riguardo a Grimm, editore e cognato di Daniel Hopfer, è importante solo ricordare la sua parentela, attraverso la moglie,³¹⁴ con la consorte dell'umanista Konrad Peutinger,³¹⁵ Margarethe Welser (1481-1552),³¹⁶ anch'essa donna di lettere e collezionista. Questa informazione è meno superflua di quanto sembri a prima vista: sarà Margarethe a suggerire una traduzione tedesca della *Precatio Dominica in septem portiones distribuita* di Erasmo,³¹⁷ il libretto che contiene illustrazioni di Hans Holbein il Giovane, incise su metallo dal Monogrammista CV, che saranno il modello per la stampa di Hopfer sul Padre Nostro.³¹⁸ Vedremo più avanti nel dettaglio questo testo e la sua fortuna.

2.5 Augusta, una città pluriconfessionale

Prima di entrare nel dettaglio delle acqueforti di Hopfer è forse utile una breve parentesi sulla situazione storico-sociale di Augusta all'inizio del secolo, in modo da comprendere più chiaramente l'ambiente culturale e religioso nel quale vive l'artista. In particolare si porrà l'attenzione sull'ingresso delle dottrine evangeliche in città e sulle circostanze che hanno reso Augusta, almeno per un decennio, multiconfessionale, per poi concentrarsi sugli scritti che si trovano dietro il programma iconografico non ortodosso delle acqueforti di Hopfer. Le sue composizioni sono uno specchio delle controversie religiose che stavano sconvolgendo la cristianità: corruzione e dissoluzione del clero, celibato ecclesiastico, monacazione forzata, digiuni, confessione pubblica e abusi del potere temporale della Chiesa. Non mancano in Hopfer puntuali riferimenti a trattati, omelie e manifesti polemici. Oltre alle fonti testuali, si cercheranno in questo lavoro rimandi a frontespizi, illustrazioni, stampe di artisti contemporanei che condividono lo stesso orientamento religioso e che hanno lasciato testimonianze figurative non sempre di elevato valore artistico, ma d'indubbia rilevanza storica.

Quando sia avvenuta la conversione religiosa di Hopfer, non si sa con certezza. Poiché, secondo documenti di archivio, l'ultimo anno in cui l'artista fa celebrare una messa per sé e il cognato nella chiesa dei Carmelitani è il 1521³¹⁹ e nel 1523 egli copia il profilo di Lutero di Lucas Cranach il Vecchio,³²⁰ si è soliti collocare dopo questa data le acqueforti "polemiche".

Le stampe di Hopfer sono elaborate perciò in anni delicatissimi per la storia di Augusta, anni nei quali le dispute teologiche erano all'ordine del giorno, sia in forma verbale, che in

³¹³ Il suo programma editoriale comprendeva letteratura popolare, classici greci e latini e opere di umanisti del primo Rinascimento italiano. Cfr. Cat. Augsburg, vol. I, 1980, p. 90.

³¹⁴ Margarethe, moglie di Grimm, era figlia di Peter Welser, fondatore del ramo di Zwickau della nota famiglia di banchieri.

³¹⁵ Peutinger stesso, riferendosi a un libro di mottetti a quattro voci di Ludwig Senfl stampato dalla Grimm&Wirksung, loda la "accurata eorum solertia, studio exactissimo, labore summo [...] exquisitissimorum elegantioribus ab experto...". La lettera è datata 28 ottobre 1520. Cfr. König, 1923, p. 322.

³¹⁶ Figlia di Anton Welser, noto mercante e uno degli uomini più ricchi e potenti di Augusta.

³¹⁷ Desiderius Erasmus, *Precatio Dominica in septem portiones distribuita*, Basel, Johann Froben (VD16 E 3450).

³¹⁸ La traduzione in tedesco del testo di Erasmo è stampata da Sylvan Otmar nel 1524, meno di un anno dopo la pubblicazione dell'originale. Sulle edizioni di Erasmo, Bezzel, 1979.

³¹⁹ Wegner, 1957, p. 252.

³²⁰ Rispetto al modello di Cranach, Hopfer accentua il carisma del riformatore, ponendo dietro il suo capo raggi di luce e le parole "Il suo spirito cristiano non morirà mai". Cfr. Cat. Augsburg, vol. I, 1980, pp. 148-149.

forma scritta. Il terzo decennio del XVI secolo è, infatti, quello di maggiore fermento intellettuale e religioso, poiché per la città imperiale, dichiaratamente cattolica, transitano predicatori di differente orientamento confessionale, luterano e zwingliano in primo luogo, ma non bisogna dimenticare che Augusta era anche la roccaforte del movimento anabattista nella Germania meridionale.

Gli studi storiografici più recenti, che si sono occupati dello sviluppo della Riforma ad Augusta, hanno diviso questo processo cronologicamente e contenutisticamente in due fasi.³²¹ La prima fase va dall'inizio degli anni Venti alla Dieta imperiale del 1530, anche se è possibile estenderla fino agli eventi politici del 1534, la seconda, che si potrebbe definire d'*istituzionalizzazione*, va dal 1534 al 1537, quando il 17 gennaio il Consiglio decreta l'ufficiale approvazione della Riforma.

Le idee evangeliche fanno il loro ingresso in città intorno al 1521-1522, grazie all'attività di predicatori teologicamente preparati e spiritualmente motivati e determinati a diffondere pubblicamente i contenuti della nuova dottrina.³²² Tuttavia, a mettere in discussione l'equilibrio già precario della quiete urbana non sono solo i nuovi insegnamenti, spesso in contraddizione fra loro, ma anche l'insoddisfazione sociale ed economica di una parte della popolazione, le cui attese di libertà cristiana si mescolavano ad antichi risentimenti anticlericali e alle richieste di un rinnovamento sociale e giuridico.

Il Consiglio di Augusta³²³, in qualità di rappresentante terreno del *corpus christianum*, interveniva in ambiti amministrativi e pratici della Chiesa già nel Medioevo, ma aumenta nel XVI secolo la sua ingerenza con la condanna di provocazioni verbali e scritte, dell'elemosina non regolamentata, di raduni pubblici o segreti, ma anche di atti violenti contro persone o cose.

Per quanto riguarda la censura di scritti o prediche sovversive, dell'una e dell'altra parte, raramente sono presi provvedimenti punitivi di massa, per lo più il Consiglio si limita a sanzioni individuali, nonostante che membri ricchi e potenti, come Jakob Fugger - personalmente implicato nel finanziamento del commercio delle prebende - spingano per limitare la propagazione degli scritti luterani.³²⁴

La politica del Consiglio in materia religiosa è ambigua come in nessun'altra città tedesca. Pur cercando di evitare uno scontro diretto con l'imperatore e la Chiesa, le autorità cercano di ritardare le manovre attuative dell'Editto di Worms del 1521,³²⁵ per non inimicarsi la popolazione favorevole alla Riforma. Per non essere schiacciato fra le pretese dell'Impero e le necessità di una sempre più ampia fetta della popolazione, il Consiglio si muove con la massima discrezione nel 1523, quando decreta di non potere più imporre la censura dei manifesti polemici ma, affinché i malfattori non restino del tutto impuniti, vieta la stampa

³²¹ Sull'argomento Gößner, 1999, per una sintesi in particolare le pp. 213-217.

³²² Gößner, 1999, p. 213.

³²³ Nel Grande Consiglio (233 membri) sedevano i capi delle corporazioni, più dodici patrizi scelti fra i rappresentanti delle gilde del Piccolo Consiglio (che contava in totale 42 membri). Il Gran Consiglio inizialmente era convocato una o due volte l'anno, in occasione di festività particolari, per decisioni importanti o per appoggiare il Piccolo Consiglio. Cfr. Gößner, 1999, p. 38.

³²⁴ Gößner, 1999, p. 36.

³²⁵ L'editto scomunicava Lutero e metteva al bando i suoi scritti.

anonima: s'introducono sia l'obbligo di indicare sui libri i nomi degli autori e dei tipografi, sia quello di informare il borgomastro della prossima pubblicazione.³²⁶

Questi sono solo alcuni esempi dell'atteggiamento indeciso del Consiglio cittadino riguardo al riconoscimento giuridico dell'ordinamento evangelico, una linea politica che aggrava la latente inquietudine e la sfiducia della popolazione verso il potere politico, manovrato da poche facoltose famiglie, nonostante le opinioni favorevoli alla Riforma delle Gilde e delle corporazioni.

Fino alla metà degli anni Venti, con lo scopo di garantire l'unità della Chiesa, le autorità politiche cercano di mantenere il controllo temporale e spirituale sulla popolazione agendo su due fronti. Il Consiglio garantisce da un lato la prosperità economica, legittimando i più spregiudicati commerci, e dall'altro assume l'incarico della stessa autorità ecclesiastica nei confronti delle dottrine luterane, formalmente eretiche e perciò legalmente perseguibili. Tuttavia la linea di governo seguita dalle autorità, e sostenuta in prima linea da Konrad Peutinger, è quella di esenzioni e concessioni *ad hoc*. Di fatto nessun serio provvedimento amministrativo è mai attuato.

Pur non riconoscendo lo stato giuridico dei convertiti, il Consiglio tollera le prediche luterane e zwingliane accanto alla dottrina e alla devozione tradizionali. Ad Augusta la contrapposizione fra la fede cattolica e quella evangelica anima la discussione pubblica, mentre i conventi iniziano a svuotarsi. Se da un lato le autorità vorrebbero aprirsi alle riforme religiose che sostengano la causa umanistica e contrastino gli abusi ecclesiastici, dall'altro esse non sono disposte a fare concessioni ufficiali, per mantenere la lealtà all'Impero Asburgico. La politica di temporeggiamento del Consiglio cerca, infatti, di evitare una definitiva frattura con l'imperatore, che avrebbe avuto un impatto negativo sul piano politico ed economico.³²⁷ Come in politica interna, anche in quella estera l'atteggiamento del Consiglio resta caratterizzato dalla neutralità e temperanza, sebbene lo scoppio della Guerra dei Contadini e il fanatismo del movimento anabattista (a metà del terzo decennio) abbiano surriscaldato la scena politica, religiosa e sociale, suscitando interrogativi non più procrastinabili. Persino di fronte all'insurrezione dei contadini, nel marzo 1525, il Consiglio assume un atteggiamento imparziale.³²⁸

Allo scadere del decennio la via del compromesso non è più percorribile, poiché Carlo V, convocando nel 1530 la Dieta Imperiale ad Augusta nel tentativo di riaffermare la perduta unità di fede, impone alle autorità cittadine un *ultimatum*, incurante del pericolo di un'insurrezione delle frange evangeliche. Per dimostrare fedeltà a Carlo V, le autorità congedano i soldati arruolati per il mantenimento dell'ordine pubblico e accettano le misure coercitive imposte dall'imperatore che vieta in generale le prediche evangeliche, costringendo molti seguaci della Riforma a una fuga coatta.³²⁹

Dopo una prima fase di sostanziale accettazione delle sedute imperiali, il governo di Augusta, sotto la pressione della borghesia evangelica, il 25 ottobre oppone il suo rifiuto definitivo delle delibere imperiali, a favore della stabilità politica interna. Se l'imposizione

³²⁶ Gößner, 1999, pp. 36-37.

³²⁷ Ciò soprattutto in vista del consolidamento dello sviluppo economico della città, poiché Augusta non voleva rinunciare ai suoi monopoli.

³²⁸ Gößner, 1999, p. 50.

³²⁹ Carlo V ripristina il culto cattolico nel convento francescano, pone quello domenicano di Santa Caterina sotto protezione e fa arrestare i riformatori refrattari. Cfr. Gößner, 1999, pp. 55-56.

della confessione evangelica favorisce la concordia civica, parallelamente espone la città alla perdita della sicurezza politica ed economica, rischio che il Consiglio più conservatore aveva evitato con la politica del compromesso.³³⁰

La città entra così nella fase d'*istituzionalizzazione* della Riforma: si richiamano i predicatori 'esiliati' o nuovi, che conquistano il consenso dell'opinione pubblica arrivando, talvolta, a sedere nel Consiglio.³³¹ Fra i rimpatriati nel 1531 si leggono i nomi di Johann Frosch (1485-1533) e Stephan Agricola (1491-1547)³³², predicatori nel convento di Sant'Anna, e di Michel Keller (1490-1548) in quello dei Francescani Scalzi. Nella chiesa della Santa Croce giungono invece da Costanza Ambrosius Blarer (1492-1564) e da Strasburgo Wolfgang Musculus (1497-1563) e Bonifaz Wolfarth, seguaci del pensiero evangelico di Martin Bucer (1491-1555)³³³ che, cavalcando il malcontento popolare, fanno pressione per l'attuazione delle riforme nell'ordinamento ecclesiastico³³⁴. La loro linea teologica, con l'appoggio del Consiglio, prevarrà infine su quella di Frosch e Agricola. I predicatori luterani saranno di conseguenza emarginati o invitati a depurare le proprie omelie dalle allusioni al sacramento eucaristico palesemente orientate a Wittenberg.³³⁵

In questo delicato frangente, nel 1533 è convocato un comitato speciale di consulenti, che fornisca resoconti sulla situazione politica ed esprima pareri giuridici sulla questione religiosa.³³⁶ Nonostante il comitato dichiari che il Consiglio non abbia l'autorità per legiferare in materia di culto, nel 1534 si decreta l'introduzione ufficiale della dottrina evangelica, con le conseguenti misure attuative: abolizione della messa cattolica, eccezion fatta per gli otto conventi giuridicamente dipendenti dall'episcopato di Augusta,³³⁷ espulsione del clero e appropriazione delle donazioni a favore dei bisognosi.

Intanto cresce il numero dei laici evangelici nel Consiglio, fra i quali si legge persino il nome di Daniel Hopfer che, secondo quanto riportato dal cronista Clemens Sender³³⁸, siede dal 1532 fra i 'Tredici'³³⁹ nel Grande Consiglio, in qualità di rappresentante della gilda dei fabbri e dal 1534 è membro del 'Comitato per l'introduzione della Riforma nella città imperiale', accanto ai borgomastri della città.³⁴⁰

³³⁰ Mancando di contado, Augusta dipendeva infatti dai territori vicini, sia per l'ingresso di derrate alimentari, che per il controllo militare delle strade che diventano pertanto meno sicure e quindi meno vantaggiose per i traffici commerciali. Cfr. Gößner, 1999, p. 56.

³³¹ Gößner, 1999, pp. 216-217.

³³² Ad Augusta dal 1523.

³³³ Dopo la conversione nel 1521, Bucer si stabilisce a Strasburgo nel 1523. Qui diventa una delle personalità più significative della Riforma nella Germania meridionale, grazie alla sua posizione diplomatica e conciliatrice fra le posizioni divergenti di Zwingli e di Lutero sull'Eucaristia. Su Bucer Greschat, 2009.

³³⁴ Bucer soggiornò in città dal 18 maggio al 9 luglio 1537 per elaborare a stretto contatto con i predicatori locali e i promotori della Riforma il primo ordinamento evangelico di Augusta, firmato ufficialmente il 12 luglio. Cfr. Gößner, 1999, pp. 85-87.

³³⁵ Solo nel 1536, dopo che con la 'Concordia di Wittenberg' si era giunti a un accordo fra le due linee teologiche anche nel Württemberg, Bucer porta le città evangeliche della Germania meridionale ad accettare un compromesso con il luteranesimo moderato riguardo all'interpretazione della Cena del Signore. Cfr. Hamm, 1996, p. 138.

³³⁶ I consulenti legali dichiarano tuttavia che il Consiglio non ha la competenza e l'autorità per legiferare in materia di culto.

³³⁷ Nel 1537 verranno poi abolite tutte le messe cattoliche e saranno allontanate le immagini di santi e oggetti liturgici del rito cattolico.

³³⁸ *Chroniken Augsburg*, 4, pp. 384, 391.

³³⁹ Costoro erano eletti dalle singole corporazioni.

³⁴⁰ Fra costoro Ulrich Rehlinger, Mang Seitz e Simprecht Hoser.

2.6 L'indipendenza teologica di Rhegius

Fra i predicatori evangelici che sono attivi ad Augusta all'inizio del terzo decennio del XVI secolo, uno merita un'attenzione particolare, Urbanus Rhegius (1489-1541).³⁴¹

Le più forti coincidenze fra le interpretazioni dogmatiche di Rhegius e le iconografie di Daniel Hopfer si rintracciano nella rappresentazione del Simbolo Apostolico (tav. 2), ma anche in altre acqueforti dell'artista si riflettono, seppure in maniera più vaga, le interpretazioni del teologo evangelico. Pur non volendo sminuire la creatività dell'incisore e la sua autonomia di pensiero, è improbabile che i soggetti delle sue acqueforti siano frutto del suo solo estro.

L'attività omiletica di Rhegius, apostrofato da Massimiliano I "poeta et orator laureatus",³⁴² inizia ad Augusta nel 1520, quando è scelto come predicatore nel Duomo, dove intraprende una riforma in senso umanistico. Licenziato nel 1521, per essersi rifiutato di annunciare la bolla di scomunica di Lutero, si dimette dall'incarico. Dopo un soggiorno a Hall in Tirolo, torna ad Augusta nel 1524 e vi prosegue la sua attività fino al 1530.³⁴³

Riguardo ai contenuti del suo pensiero, Rhegius si contraddistingue per la sua moderazione e la posizione intermedia fra Lutero e Zwingli in merito alle più delicate dispute teologiche che stavano sconvolgendo la cristianità:³⁴⁴ le buone opere, la predestinazione, il libero arbitrio, la legge, la confessione³⁴⁵, il celibato³⁴⁶ e la venerazione dei santi.

Attraverso quali canali Hopfer sia entrato in relazione con Rhegius è difficile stabilirlo. Forse Hopfer ha avuto occasione di ascoltare le omelie di Rhegius, oppure è stato il cognato Grimm a fornirgli gli scritti o a fare da tramite fra i due. Sigmund Grimm, infatti, è il tipografo 'di fiducia' del teologo, con ventuno prime edizioni pubblicate fra il 1521 e il 1525.³⁴⁷ Grimm potrebbe avere favorito la conversione di Hopfer, o almeno la sua conoscenza delle idee riformate, dal momento che intratteneva rapporti di natura professionale e personale anche con altri teologi evangelici. Fra questi Ulrich Zwingli, a quanto si evince dalla corrispondenza dello stesso riformatore svizzero,³⁴⁸ e Kaspar Adler (italianizzato Caspar Aquila), che dedica un suo scritto omiletico sul capitolo V di Matteo (1523) "al generoso ed erudito dottor Grimm, suo signore e patrono"³⁴⁹. Grazie anche alla sua professione di medico, Grimm gode inoltre di una buona reputazione e della stima di umanisti e teologi di Augusta.

³⁴¹ Zschoch, 1995, pp. 122-134.

³⁴² Zschoch, 1995, p. 122.

³⁴³ Dopo l'espulsione degli evangelici ad Augusta, Rhegius accetta l'invito di Ernest von Braunschweig-Lüneburg e si trasferisce a Celle, dove coopera con le autorità incaricate di introdurre e consolidare la Riforma.

³⁴⁴ Sulla posizione intermedia fra Lutero e Zwingli si veda Liebmann, 1980, pp. 174-189.

³⁴⁵ Urbanus Rhegius, *Von Rew. Beicht. Büsz. Beschluß. Uon ReüW Beicht. Büsz...*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 R 2004). Su questo testo si ritornerà in merito ad una delle scene del Simbolo Apostolico illustrato da Hopfer.

³⁴⁶ Nel 1525 Rhegius pubblica un sermone contro il celibato ecclesiastico. Cfr. Urbanus Rhegius, *Ain Sermon vom eelichen stand wie nutz not güt vnd frey er jederman sey. Durch D. Vrbanü regium...*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1525 (VD16 R 1967).

³⁴⁷ Cioè anche durante il soggiorno in Tirolo, molte di più rispetto alle sette stampate complessivamente da altri editori come Sylvan Otmar o Heinrich Steiner. L'elenco delle pubblicazioni di Rhegius è fornito da Liebmann, 1980, pp. 358-416.

³⁴⁸ Lettere a Pietro Gynoraues e Michael Keller (Cellarius) nel 1526. Una missiva di Grimm a Zwingli è datata 1 gennaio 1528. Cfr. Egli, vol. 1, 1914, nn. 690, 700, 706, 716; vol. 3, 1925, nn. 344-345.

³⁴⁹ Kaspar Adler, *Ein Sermon von Schül Christi...*, Straßburg, Matthias Schürer, 1523 (VD16 A 273), c. aaii.

Tornando a Rhegius, la sua attività omiletica si intensifica nell'agosto del 1524. In quest'anno egli è nominato predicatore *a tempore* nella chiesa dei Francescani Scalzi per sostituire Johann Schilling, lettore e predicatore espulso a causa della sua azione eversiva e populista, ma anche per gli atteggiamenti poco consoni al suo stato (intrattenersi con le donne, indossare abiti laici, lasciare crescere la tonsura). L'incarico di Rhegius sarebbe durato fino alla nomina di un definitivo successore, poiché il Consiglio, intenzionato a non inimicarsi gli strati più bassi della popolazione affezionati a Schilling e per non fare di lui un capro espiatorio, lascia capire che si tratta di un provvedimento disciplinare contro l'individuo e non rivolto alla predicazione evangelica *tout court*, promettendo così il suo rientro a data da destinarsi.³⁵⁰

I contatti di Rhegius con la borghesia altolocata della città³⁵¹ e una predicazione verbalmente moderata e biblicamente fondata, concentrata sul messaggio teologico della giustificazione per Fede e priva di aspirazioni sociali rivoluzionarie, non possono tuttavia fare di lui il punto di riferimento dei seguaci di Schilling. Per quanto accentui la sua polemica verso la falsa dottrina, raramente Rhegius riesce ad attirare l'attenzione dei ceti sociali più bassi.³⁵² Difatti egli non inizierà mai il suo mandato e vedrà l'incarico affidato allo zwingliano Michael Keller, che rappresenta l'ala più fanatica e anticlericale della Riforma.³⁵³

Il pubblico che stima Rhegius è piuttosto la classe media, tanto da fargli valere l'appellativo di 'predicatore dei commercianti' e il suo matrimonio avvenuto il 16 giugno 1525 con Anna Weißbrucker, donna colta (aveva persino studiato l'ebraico) e proveniente da una famiglia di buona nomea, accresce il prestigio che il teologo gode presso la media borghesia di Augusta.³⁵⁴

Mettendo da parte la cronaca, ci si concentrerà volta per volta sui contenuti della teologia di Rhegius, individuandone le interpretazioni che emergono in maniera più o meno esplicita nel *corpus* grafico di Daniel Hopfer, tanto da lasciare ipotizzare una diretta collaborazione del teologo nel programma iconografico di alcune acqueforti dell'artista.

Questo discorso sembrerebbe venire contraddetto dal prossimo capitolo, poiché la prima stampa a soggetto religioso di Hopfer "eterodossa", il Padre Nostro, non è strettamente vincolata al pensiero di Rhegius, ma ha il suo modello nelle illustrazioni di Holbein per un libricino di Erasmo da Rotterdam.³⁵⁵ La scelta dell'artista è già di per sé indice della sua disposizione a una interpretazione della fede non convenzionale.

³⁵⁰ Zschoch, 1995, pp. 95-96.

³⁵¹ Quegli stessi contatti che gli erano valsi la nomina.

³⁵² Zschoch, 1995, p. 97.

³⁵³ Zschoch, 1995, p. 132.

³⁵⁴ L'attività predicatrice di Rhegius, che si svolge prevalentemente nella chiesa carmelitana di Sant'Anna, è paragonata dal cronista Clemen Sender a lezioni universitarie, alle quali partecipavano con interesse persino le donne. Cfr. *Chroniken Augsburg* 4, p. 177.

³⁵⁵ Desiderius Erasmus, *Precatio Dominica in septem portiones distribuita*, Basel, Johann Froben, 1523 (VD16 E 3450).

CAPITOLO III - L'ILLUSTRAZIONE DEL PADRE NOSTRO

3.1 L'*Oratio Dominica* e la sua rappresentazione nei secoli: un breve *excursus*

L'illustrazione del Padre Nostro (tav. 1)³⁵⁶ può essere ritenuta il primo manifesto di Hopfer a soggetto religioso e il modello di altre stampe di Hopfer, che adottano un analogo formato quadrangolare e la ripartizione in riquadri, in questo caso otto.

L'acquaforte del Padre Nostro è tuttavia molto particolare, poiché è quella dove l'originalità dell'artista è più limitata. L'artista si attiene sia nella struttura compositiva generale, che nell'iconografia delle singole scene alle illustrazioni realizzate da Hans Holbein il Giovane per la spiegazione di Erasmo da Rotterdam della preghiera, la *Precatio Dominica in septem portiones distribuita*, che abbiamo già citato. Prima di esaminare questo testo e le invenzioni di Holbein, che hanno rappresentato il modello, è utile esaminare l'evoluzione dell'iconografia del Padre Nostro. Immagini e informazioni non vogliono avere un carattere di mera erudizione, ma enfatizzare l'eccezionale novità delle soluzioni di Holbein, che hanno avuto una straordinaria fortuna e repliche in tecniche diverse, per oltre quarant'anni.

Le testimonianze figurative del Padre Nostro, o *Oratio Dominica*,³⁵⁷ precedenti l'Umanesimo sono piuttosto scarse e difficili da rintracciare. Mentre i repertori iconografici spesso si limitano a un'elencazione delle più rilevanti,³⁵⁸ studi recenti indagano alcune tipologie specifiche della rappresentazione: la dissertazione di Ulrich Rehm³⁵⁹ si concentra sulle illustrazioni nei commentari medievali e il contributo di Roberto Mastacchi fa una ricognizione a largo raggio delle stampe sciolte dal XV al XIX secolo.³⁶⁰

La primissima e isolata rappresentazione del Padre Nostro è il *Salterio di Utrecht* (fig. 19),³⁶¹ un codice manoscritto di scuola renana datato all'anno 820, un capolavoro assoluto per il carattere realistico delle immagini.³⁶² L'illustrazione del passo del Vangelo secondo Matteo (6, 9-13) mostra Cristo che allarga le braccia verso il cielo nell'atto di insegnare la preghiera ai suoi discepoli e coincide fondamentalmente con la messa in scena dell'atto stesso del pregare, come nella raffigurazione del *Discorso della Montagna* (Mt 6, 5-9).³⁶³ Questa stessa iconografia è quella che si ritrova nel *Calendrier des bergiers*, edito a Ginevra da Jean Belot verso la fine del XV secolo (fig. 20).³⁶⁴ La terza parte del libro, che univa conoscenze astronomiche, mediche e di

³⁵⁶ Wegner, 1957, pp. 242-243; Lerstin Ehlert in *Unverfehrt*, 2001, pp. 46-47; la stampa di Hopfer è appena menzionata nei lessici d'iconografia (Schiller, vol. 4.1, 1988, p. 149), mentre altrove è liquidata con poche frasi (Nitz, 2005, p. 106; Mastacchi, 2012, p. 79).

³⁵⁷ Il Padre Nostro è da sempre considerata la preghiera prediletta del Cristianesimo e il centro della predicazione e della catechesi cristiana, secondo la definizione di Tertulliano del II secolo "breviarium totius evangelii". Tertulliano, *De Oratione Domini* (1, 6).

³⁵⁸ Schiller, vol. 4.1, 1988, pp. 147-154; LCI, vol. IV, 1968, pp. 411-415; Künstele, vol. I, 1928, p. 199.

³⁵⁹ Rehm, 1994 e 2004.

³⁶⁰ Mastacchi, 2012.

³⁶¹ Utrecht, Bibliotheek der Universiteit, Ms. 32, c. 90r.

³⁶² Schiller, 1988, vol. 4.1, p. 117, 147. Sul Salterio di Utrecht in particolare cat. Utrecht, 1996.

³⁶³ Mt 6, 5-9. Le testimonianze sono innumerevoli e impossibili qui da esemplificare. Si veda Elbern, 1990; la voce "Preghiera" in Hall, 1993, pp. 337-338.

³⁶⁴ La prima edizione è del 1491 (Paris, Guy Marchant). L'esemplare cui si fa riferimento è *Calendrier des bergiers*, Genève, Jean Belot, 1500 (GW 5913), c. F iii v.

scienze naturali degli almanacchi alle ricorrenze liturgiche proprie di un calendario,³⁶⁵ conteneva una sorta di catechismo, una spiegazione del Padre Nostro, dell'Ave Maria³⁶⁶, del Credo, dei Dieci Comandamenti, ciascuna delle quali accompagnate da un'immagine introduttiva nella parte superiore del foglio.

Il carattere popolare del *Calendrier des bergiers* contraddistingue anche la più antica pittura murale del Padre Nostro nota agli studiosi, che risale alla fine del secolo XIV, un affresco nel coro della chiesa di San Martino a Billigheim (Palatinato Renano), purtroppo pesantemente restaurato nel 1894 (fig. 21).³⁶⁷ Qui alle figure di Cristo e degli Apostoli si aggiungono numerosi cartigli contenenti le invocazioni del Padre Nostro e altre frasi del Vangelo, che richiamano la finalità mnemonica dell'affresco.

Durante tutto il Medioevo, la tipologia di rappresentazione più diffusa del Padre Nostro consisteva tuttavia nella visualizzazione delle petizioni della preghiera in relazione ad altri concetti biblici o teologici, anch'essi articolati in sette parti e per questo chiamati *Settenari*.³⁶⁸ Il primo ad avere stabilito le corrispondenze fra le petizioni del Padre Nostro, i doni dello Spirito Santo e le Beatitudini, ponendo l'accento sul valore simbolico dei numeri,³⁶⁹ era stato Agostino³⁷⁰.

Come spiega l'approfondito studio di Ulrich Rehm, i settenari corredevano differenti tipologie di scritti, opere omiletiche, commentari evangelici, catechismi, libri di preghiere o spiegazioni dei sacramenti ed erano tradotti visivamente in diagrammi complessi di varia forma, detti *figurae*. Più precisamente essi prendevano il nome di *Rotae* se circolari, *Arbores* se a forma di albero³⁷¹ o *Scalae*, se a gradini.³⁷²

La più antica *figura* rappresentata³⁷³ mostra una ruota piuttosto semplice, i cui raggi collegano le petizioni della preghiera, scritte nel cerchio più esterno, con i sette doni dello Spirito Santo,³⁷⁴ i sette *bona*, cioè le manifestazioni divine di Cristo³⁷⁵ e le sette Beatitudini.³⁷⁶ Lentamente si moltiplicano nel Medioevo le corrispondenze di settenari:³⁷⁷ Ugo di San Vittore († 1141) aggiunge alle menzionate serie le virtù e vizi capitali, creando un'immagine di così

³⁶⁵ Sul *Calendrier des Bergiers* Engammare, 2008, con facsimile.

³⁶⁶ Particolare è l'iconografia dell'Ave Maria, divisa in tre scene: la prima corrispondente all'Annunciazione, la seconda alla Visitazione, la terza all'invocazione da parte dei religiosi, guidati dal pontefice, alla Vergine con il Bambino in braccio.

³⁶⁷ LCI, vol. IV, 1968, pp. 412-413.

³⁶⁸ Il sette è il numero che designa la Creazione e la Conoscenza di Dio, per Agostino anche la bellezza, che è misura o un preciso equilibrio delle parti. Cfr. Rehm, 1994, p. 23.

³⁶⁹ Su tali premesse la patristica occidentale ha esteso il numero di corrispondenze. Gagliardi, 2010, p. 82.

³⁷⁰ *De sermone domini in monte* 2, 10-11, 36-38.

³⁷¹ Sui diagrammi ad albero sempre Rehm, pp. 121-147, con relativa bibliografia.

³⁷² Rehm, 2004, p. 92.

³⁷³ Il manoscritto illustrato è un commentario al Vangelo di Luca del secolo XI, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 70 Weissenburger, c. 131v.

³⁷⁴ Gs 11, 2-3.

³⁷⁵ Incarnazione, Battesimo, Passione, Discesa agli Inferi, Risurrezione, Ascensione e Giudizio Universale.

³⁷⁶ Mt 5, 3-9.

³⁷⁷ In area tedesca, dove la devozione popolare era particolarmente incline alla meditazione sulla Passione di Cristo, i settenari comprendevano anche i dolori di Cristo o i suoi spargimenti di sangue (circoncisione, monte degli Ulivi, flagellazione, incoronazione di spine, spogliazione, crocifissione, ferita nel costato). Cfr. Rehm, 1994, p. 20.

complessa lettura (fig. 22),³⁷⁸ da lasciare dedurre facilmente, che lo scopo di questi schemi fosse la formazione teologica del clero e solo in misura minore un ausilio alla pratica omiletica.

Solo all'inizio dell'età moderna iniziano a diffondersi stampe sciolte nelle quali la semplicità delle xilografie e le didascalie esplicative chiarificano la complessa spiegazione dei manoscritti medievali, segnando l'inizio di una pratica didattica di questi schemi. Dal XV secolo tali stampe sono impiegate in lezioni o sermoni per agevolare attraverso un'associazione figurativa e cromatica la memorizzazione del Padre Nostro e dei concetti catechetici a esso collegati. Uno dei rari esemplari pervenuti è una stampa sciolta conservata alla Bayerische Staatsbibliothek *Daz ist daz pater noster*,³⁷⁹ stampata a Basilea da Lienhart Ysenhut all'inizio del Cinquecento (fig. 23). Cristo e gli Apostoli sono relegati in un angolo del foglio, il cui spazio è saturato da un reticolo di frecce, che collega i versetti della preghiera con una combinazione di settenari e ternari.³⁸⁰

Un'altra tipologia di rappresentazione del Padre Nostro è chiamata "collana di perle".³⁸¹ In questa categoria si inserisce una xilografia colorata (fig. 24)³⁸² firmata da Hanns Paur o Bauer (1455-80) e incollata su una Bibbia stampata da Anton Koberger a Norimberga nel 1478, accompagnata da un augurio per il nuovo anno e perciò datata 1479.³⁸³ Cristo con il piviale, la corona e la mano benedicente, elementi che permettono di interpretarlo come Padre Eterno, regge una corda alla quale sono attaccate sette sfere contraddistinte da un colore diverso per ciascuna invocazione e indicativo di una specifica virtù. L'associazione cromatica è spiegata sulla sinistra: bianco per la purezza della fede, il blu per la speranza, il rosso per la carità, il grigio per l'umiltà (temperanza), il giallo per la misericordia (giustizia), il verde per la sapienza (prudenza) e infine il nero per la pazienza (fortezza).³⁸⁴ Da ogni sfera si dipartono inoltre tre raggi diretti a brevi commenti che spiegano come interpretare le petizioni e accrescono la complessa simbologia della preghiera.³⁸⁵

Dopo gli esempi citati, solo una piccola parte dello sterminato repertorio di diagrammi e tabelle, si comprenderà meglio quanto radicale sia la riformulazione iconografica della preghiera che avviene all'inizio del XVI secolo. La funzione didattica si unirà a un differente approccio nell'insegnamento della fede: dalla pratica mnemonica di concetti teologici a una comprensione più profonda del contenuto storico del testo.

³⁷⁸ Il diagramma proviene dalla *Expositio missae per figuras secundum Innocentium III. Papam* della prima metà del XIII secolo. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 28609. Cfr. Rehm, 2004, pp. 94-95.

³⁷⁹ *Pater noster cum expositione summaria*, Basel, Lienhart Ysenhut, circa 1500. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, inv. P-39, mm 267x368.

³⁸⁰ Rehm, 1994, pp. 162-164, 296-300.

³⁸¹ Sono citate persino in una predica sul Padre Nostro di un manoscritto del 1481. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 690, cc. 253 r-255 r.

³⁸² Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. Nr. 118309 D, mm 400x273. Cfr. Cat. Mettingen, 2010, pp. 100-101; Rehm, 1994, pp. 165-170.

³⁸³ Molto simile è un'altra conservata a Freiburg (Svizzera), Bibliothek des Barfüßerklosters. Cfr. Rehm, 1994, pp. 170-171.

³⁸⁴ Mastacchi, 2012, p. 39-41.

³⁸⁵ Per le trascrizioni e le traduzioni vedi: Knapieński, in Mastacchi, 2012, pp. 17-18.

Una via di transizione fra l'iconografia schematica e quella scenica è rappresentata dalle xilografie dell'*Exercitium super Pater Noster*,³⁸⁶ dove i concetti dottrinali si mescolano al carattere visionario e mistico dell'illustrazione. L'*Exercitium super Pater Noster* è un *Blockbuch* realizzato intorno al 1450 in un'edizione xilo-chirografica.³⁸⁷ *Blockbuch* (plurale *Blockbücher*) è chiamato il libro che precede l'avvento della stampa a caratteri mobili, costituito da fogli rilegati, dove sia immagini che testo erano stampati con la tecnica xilografica. Diffusi soprattutto in area fiamminga e renana, questi manuali erano una trasposizione figurata delle conoscenze essenziali e indispensabili del buon cristiano, dal contenuto religioso, dogmatico o morale-didattico.³⁸⁸

Argomento dell'*Exercitium super Pater Noster* è la *Figuralis Expositio*, un commentario sul Padre Nostro (1440 circa) redatto da Hendrik van der Bogaerde (1382-1469), latinizzato Enrico Pomerius, allora rettore delle scuole di teologia di Bruxelles e Lovanio.³⁸⁹ Nel *Blockbuch* sono presenti nove rappresentazioni allegoriche che accompagnano il commento della preghiera in fiammingo, mentre cartigli didascalici in latino riportano citazioni bibliche che rimandano alla liturgia e rilevano il valore sacramentale del Padre Nostro, fornendo una chiave di lettura al complicato programma iconografico.³⁹⁰

Nella xilografia introduttiva (fig. 25) un angelo guida un monaco verso la comprensione della preghiera.³⁹¹ Seguono motivi iconografici di matrice mistica (Matrimonio celeste, Cristo come Fonte della vita) allora molto diffusi oppure personificazioni allegoriche,³⁹² che invitano l'osservatore a leggere ogni immagine in sé e in relazione con le altre, come parte di un racconto coerente sulle conseguenze di una buona o cattiva condotta di vita.³⁹³

Al rinnovarsi dell'attenzione riservata alla pratica della preghiera, si moltiplica in tutta Europa la trattatistica dedicata esplicitamente al Padre Nostro. Un esempio di questa fiorente letteratura è rappresentato dagli scritti di Girolamo Savonarola pubblicati nell'ultimo decennio del XV secolo. Intorno al 1492 escono il *Sermone dell'Orazione*³⁹⁴ e il *Trattato in defensione et commendatione dell'orazione mentale*³⁹⁵, mentre fra 1495 e 1496 è stampata a Firenze

³⁸⁶ L'edizione più antica, incompleta (manca la prima e l'immagine corrispondente alla settima invocazione), è conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Réserve xylo 31. Un'altra edizione, più recente, si conserva in due esemplari, uno completo a Parigi (Bibliothèque Nationale xylo 32) e uno privo degli ultimi due fogli a Mons (Bibliothèque de l'Université de l'Etat, Fonds Ancien, 1797-B). Cfr. Kristeller, 1908; Rehm, 1994, pp. 181-185.

³⁸⁷ Ovvero nei quali il testo era manoscritto e solo l'immagine impressa a stampa. Questi antichi libri sono realizzati nel decennio 1450-60 circa.

³⁸⁸ I *Blockbücher* comprendevano le *Bibliae Pauperum*, le danze macabre, l'*Ars Moriendi*, un manuale per prepararsi all'aldilà, il Decalogo, le vite dei Santi o l'Apocalisse e non di rado erano rilegati insieme a creare un'antologia catechetica per immagini, come accade nel Cod. Pal. Germ. 438 di Heidelberg.

³⁸⁹ Dal 1431 Pomerius è priore dell'abbazia di Groendaal. Cfr. Schepers, 1999, pp. 79-95. Per approfondimenti stilistici dell'opera Kristeller, 1908, pp. 5-7.

³⁹⁰ Rehm, 1994, p. 210.

³⁹¹ La xilografia si conserva solo nell'edizione di Mons.

³⁹² Mastacchi, 2012, pp. 34-37.

³⁹³ La dimensione escatologica accompagna il commento alla preghiera sin dal frontespizio, dove le sette petizioni del Padre Nostro sono paragonate ai sette sigilli dell'Apocalisse.

³⁹⁴ Girolamo Savonarola, *Sermone dell'orazione. Savonarola, Girolamo: Regola del vostro vivere*, Firenze, Antonio Miscomini, 1492.

³⁹⁵ Girolamo Savonarola, *Trattato in defensione et commendatione dell'orazione mentale*, Firenze, Antonio Miscomini, 1492 circa.

l'*Expositione sul Pater Noster*,³⁹⁶ dedicata a fra Girolamo da Ferrara, un commento alla preghiera articolato attraverso quattro livelli di esegesi del testo: lettura, meditazione, orazione e contemplazione.³⁹⁷

L'*Exposiziono sul Pater Noster* non reca traccia del programma morale-allegorico del *Blockbuch*, ma si apriva con l'immagine di Cristo nell'Orto del Getsemani (fig. 26)³⁹⁸ l'esempio più illustre della vera preghiera, mentre in altre più rare edizioni il testo era arricchito da diciotto xilografie fra le quali il Crocefisso, San Giacomo intento alla scrittura, San Paolo a mezzo busto, Geremia ed Ezechiele con i cartigli, Re Davide inginocchiato in un paesaggio, Osea, ancora San Paolo con la spada. Chiudeva il testo una scena di predicazione dello stesso frate di fronte a una platea di monache.³⁹⁹

A confronto con le tipologie di rappresentazione citate, l'unicità e la particolarità dell'iconografia che nasce con l'umanesimo e la Riforma appare ancora più radicale. Se il fine didattico delle immagini resta immutato, sono i contenuti a variare. L'iconografia che accompagna l'esegesi del Padre Nostro del XVI secolo abbandona le associazioni cromatiche e allegoriche o i rimandi alla mistica della trattatistica medievale e propone immagini che traducono visivamente le parole delle singole invocazioni o che richiamano esempi biblici, favorendo l'immediata ricezione del linguaggio simbolico dei testi sacri.

3.2 Le illustrazioni di Holbein per la *Precatio Dominica* di Erasmo da Rotterdam

Usare l'aggettivo "protestante" per definire la nuova iconografia del Padre Nostro è in realtà improprio e limitante. La rappresentazione scenica della preghiera del Signore non nasce, infatti, per iniziativa di Lutero o di un altro teologo della Riforma, ma di uno degli umanisti più colti e intelligenti del XVI secolo, Erasmo da Rotterdam, e corrisponde a un approccio alla preghiera con molteplici sfumature, che non si lascia facilmente incasellare nelle restrittive categorie cattolico-riformato.

Erasmo è un acuto intellettuale, conoscitore di lingue e lettere classiche, cosmopolita, ma anche una figura religiosa controversa, che non abbandona la Chiesa di Roma, pur auspicandone un profondo rinnovamento. Per Erasmo erudizione e preghiera, *scientia e precatio*, non sono percepite in lotta fra loro, bensì considerate entrambe armi indispensabili nella lotta contro il peccato.

È per un commento di Erasmo al Padre Nostro, la *Precatio Dominica in septem portiones distribuita*,⁴⁰⁰ che sono create le illustrazioni di Hans Holbein il Giovane (figg. 27a-h) ed è perciò necessario analizzare da vicino il libretto erasmiano per la comprensione della nuova iconografia.

³⁹⁶ Girolamo Savonarola, *Expositio orationis dominicae*, Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1495-96. Sull'opera Schepers, 1999.

³⁹⁷ Gagliardi, 2010, pp. 90-91.

³⁹⁸ Girolamo Savonarola, *Expositio orationis dominicae...*, c. 58 r. Questo nell'edizione visionata, dove la xilografia è acquerellata. Monaco, Staatliche Bayerische Staatsbibliothek, inv. 4 Inc. s. a. 1617 za.

³⁹⁹ Girolamo Savonarola, *Expositio orationis dominicae*, Firenze, Lorenzo Morgiani - Johann Petri, 1495-96. Cfr. Kristeller, 1897, p. 155.

⁴⁰⁰ L'esemplare al quale fanno riferimento le pagine fra parentesi nel testo è custodito presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, inv. Res/Exeg. 309 b.

Il libretto reca la data 24 ottobre 1523⁴⁰¹ nella dedica al segretario del sovrano polacco Sigismondo I Jost Ludwig Deitz (o Justus Jodocus Decius, 1485 circa-1545),⁴⁰² che aveva esplicitamente chiesto a Erasmo un compendio alla preghiera, con sette brevi riflessioni, una per ogni giorno della settimana.⁴⁰³ L'umanista, figlio della *devotio moderna*,⁴⁰⁴ coglie immediatamente l'invito di Deitz,⁴⁰⁵ perché gli dava la possibilità di accostarsi al Padre Nostro con un approccio basato essenzialmente sulla meditazione, differente dall'esegesi teologica, che aveva affrontato sin dal 1516 in occasione della traduzione del Nuovo Testamento.⁴⁰⁶ La sua è un'esposizione semplice e diretta incentrata sul rinnovamento della pietà.

Il primo tipografo a stampare l'opuscolo in ottavo di Erasmo dapprima senza e subito dopo con illustrazioni è stato Johann Froben (1460 circa-1527),⁴⁰⁷ seguito a distanza di poche settimane da Johann Bebel (documentato 1517-1538).⁴⁰⁸ Entrambe queste edizioni recano impressa la data *Basileæ, nono Calend. Nouemb. An. M.D.XXIII.* anche se una lettera di Erasmo dell'11 novembre 1523 confermava già la disponibilità dell'esemplare a stampa.

Il successo della *Precatio Dominica* è istantaneo; a breve distanza di tempo è pubblicata anche in altre città d'Europa: nel 1524 è impressa a Colonia,⁴⁰⁹ a Strasburgo,⁴¹⁰ ad Augusta⁴¹¹ e ad Anversa.⁴¹² Il testo raggiunge inoltre un pubblico ancora più vasto grazie alle edizioni in volgare, fra cui la traduzione di Johannes Pinicianus (1478-1542), dietro la sollecitazione della moglie di Peutinger.

⁴⁰¹ La lettera di Deitz è dell'estate del 1523. Cfr. Allen, vol. V, 1924, n. 1393 e 1397.

⁴⁰² Deitz, originario di Weissenbourg (Alsazia), grazie a buone conoscenze nell'ambito del commercio e della finanza, entra al servizio dei banchieri Fugger di Augusta, quindi intraprende la carriera diplomatica, fino a diventare nel 1520 segretario del re Sigismondo I. A Basilea nel 1522 conosce Erasmo, con il quale manterrà contatti per tutta la vita. Cfr. Bietenholz, vol. I, 1985, pp. 380-382.

⁴⁰³ Dellsperger, 1999, pp. 213-214.

⁴⁰⁴ Con questa espressione si intende il movimento spirituale che nasce già dal XIV secolo da figure mistiche come Meister Eckart (†1324) e Giovanni Taulero (†1361), che poneva al centro della vita cristiana il raccoglimento e la contemplazione soggettiva.

⁴⁰⁵ La *Precatio Dominica* è anche un modo per sdebitarsi di una coppa d'argento ricevuta in regalo da Deitz.

⁴⁰⁶ La meticolosa revisione del testo porta Erasmo a pubblicare il *Novum Testamentum* altre quattro volte (1519, 1522, 1527 e 1535).

⁴⁰⁷ Che Froben abbia stampato due edizioni differenti non è un'eccezione per il tipografo che stampa spesso manuali in ottavo anche senza decorazioni, ma sempre contraddistinti da sobrietà, da una carta pregiata, da un carattere chiaro e da un'elegante impaginazione del testo. Per un quadro generale e bibliografia relativa si veda Bietenholz, vol. II, 1986, pp. 60-63.

⁴⁰⁸ Desiderius Erasmus, *Precatio dominica in septem portiones distribuita...*, Basel, Johann Bebel è (VD16 E 3448). Nato a Strasburgo, Bebel si trasferisce a Basilea nel 1517, dove inizia il suo apprendistato presso la tipografia di Froben, per poi aprire una propria officina nel 1523. Cfr. Bietenholz, vol. I, 1985, pp. 112-113.

⁴⁰⁹ Desiderius Erasmus, *Precatio dominica digesta in septem parteis...*, Köln, Krufftes Servas, 1524 (VD16 ZV 5287).

⁴¹⁰ Desiderius Erasmus (trad. Johann Pinicianus), *Das Uater Unser außgelegt vnd geteylt in syeben teyl, noch syeben tage*, Straßburg, Martin Flach, 1523 (VD16 E 3462).

⁴¹¹ Desiderius Erasmus (trad. Johann Pinicianus), *Das Vatter unser, getailt in siben tail*, Augsburg, Sylvan Otmar, 1524 (VD16 E 3463). Una seconda ristampa di questa traduzione esce a Landshut nel 1530, Desiderius Erasmus (trad. Johann Pinicianus), *Das Vatter vnnser. Getailt in Siben tail nach den Siben tagen der wochen...*, Landshut, Johann Weißenburger, 1530 (VD16 E 3464).

⁴¹² Desiderius Erasmus, *Precatio Dominica Digesta In Septem Parteis, Ivxta Septem Die*, Antverpia, Hillenius (Michaël Hillen), 1524.

Il testo raggiunge persino l'Inghilterra. A Londra è la figlia maggiore di Ludovico il Moro, Margaret Roper, a tradurre l'opuscolo nel 1524.⁴¹³ Inoltre, fra il 1523 e il 1556, alle tredici edizioni in latino e a quelle tedesche⁴¹⁴ si aggiungono anche quelle in francese e spagnolo.⁴¹⁵ Queste informazioni suggeriscono l'ampia diffusione del trattato in tutta Europa.⁴¹⁶

Seppure elaborato in stretta aderenza al commento di Erasmo, il corredo illustrativo di Hans Holbein il Giovane ha avuto una fortuna parallela allo scritto, dimostrato dalla presenza di stampe sciolte con le sole immagini e i versetti della preghiera.⁴¹⁷ Purtroppo queste stampe sono state ritagliate, ma l'assenza di testo al *recto* delle singole illustrazioni fa escludere la possibilità che esse fossero state stampate su un volume, piuttosto su un unico foglio a mo' di manifesto a scopo catechetico o devozionale,⁴¹⁸ come sembrerebbe confermato dalle didascalie sopra ogni riquadro in tedesco o in francese.⁴¹⁹

3.2.1 Immagini e testo: una stretta interdipendenza

Il corredo iconografico di Hans Holbein per la *precatio dominica* abbandona l'articolato sistema di riferimenti teologici medievali per disegnare scene che, partendo dal commento di Erasmo, rimandano a episodi biblici o interpretano il Vangelo nella quotidianità, con la sensibilità della *devotio moderna*.

L'immagine introduttiva (c. a 3r),⁴²⁰ mostra Cristo che parla ai discepoli da una posizione leggermente sopraelevata (fig. 27a) che ricorda il Discorso della Montagna, così com'era rappresentata già negli incunaboli del XV secolo. L'*incipit* metaforico e testuale delle stampe sciolte si rifà invece ai versetti di Matteo,⁴²¹ nei quali Cristo invita i discepoli a

⁴¹³ Il testo riporta la data 1 ottobre 1524, mentre la stampa è successiva di un paio di anni. Desiderius Erasmus, *A devout treatise upon the pater noster; Precatio dominica*, London, Thomas Berthelet, 1526. Cfr. Gee, 1937, p. 257.

⁴¹⁴ Ricordiamo anche Desiderius Erasmus, *Auslegung über das heilig göttlich Gebet des Vaterunsers...*, Erfurt, Wolfgang Stürmer, 1526 (VD16 ZV 27232).

⁴¹⁵ Desiderius Erasmus, *Declaration del Pater noster: diuidida en siete peticiones...*, Logroño, Miguel d'Eguia, 1528.

⁴¹⁶ Come di tutti gli scritti erasmiani del resto: fra Svizzera e Germania meridionale all'inizio del XVI secolo i centri tipografici dove si pubblicano i testi di Erasmo sono oltre venti e solamente ad Augusta undici editori stampano almeno una volta un suo scritto in lingua tedesca. Cfr. Cat. München, 1980, p. 10.

⁴¹⁷ Basilea, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, inv. X. 2184. 1-8, misura di ogni incisione mm 86x65. Cfr. Müller, 1997, pp. 275-277. È stato fatto il nome di Bebel con la collaborazione di Andreas Cratander, un tipografo di Strasburgo, istruito e attento all'estetica delle sue edizioni. Il sodalizio fra Bebel e Cratander (soprattutto per grandi formati) è documentato però solo dal 1527 al 1538. Cfr. Cat. Basel, 2006, p. 76.

⁴¹⁸ Nel 1525 Valentin Hertel, cantore di Zwickau, ordina ad esempio un Padre Nostro "cum figuris teutonicis", insieme a altri testi erasmiani, al tipografo Stephan Roth, di Wittenberg per un prete di Waldenburg. Cfr. Hieronymus 2, 1984, p. 490.

⁴¹⁹ Una stampa è a Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. EA 25c in fol., c. 57; cfr. Hébert, 1982, vol. I, pp. 324-325; l'altra è a Londra, British Museum, inv. 1904.0206.64,1-8.

⁴²⁰ La xilografia si ritrova anche in un'edizione miscelanea stampata a Basilea da Thomas Wolff nel 1524, che contiene vari commenti al Padre Nostro in latino, fra cui Martin Luther, *Insignia Aliqvot Et Vere Pia opuscula, digna...*, Basel, Thomas Wolff, 1524 (VD16 L 4069).

⁴²¹ Le citazioni nel testo erano invece tratte dal Vangelo secondo Luca (11, 1-4).

rivolgersi al Padre con poche ed efficaci parole, richiamando così l'importanza della mediazione di Cristo nell'invocazione a Dio.⁴²²

La prima petizione dedicata alla domenica, "Sia santificato il tuo nome", è illustrata da una folla in abiti contemporanei inginocchiata in atteggiamento di adorazione e timore di fronte alla gloria di Dio: il monogramma cristologico IHS appare fra le nuvole sotto la colomba dello Spirito Santo e Dio Padre con il globo (fig. 27b).

Alla seconda petizione (fig. 27c), "Venga il tuo regno", è associata la Pentecoste, secondo una interpretazione dei Padri della Chiesa, in particolare di Cipriano da Cartagine (205 circa-258), autore di una *De Oratione Dominica*. Anche la dimensione trinitaria di Dio che emerge nella prima petizione è in fondo debitrice del commento di Cipriano, per il quale "Il sacrificio più grande e gradito a Dio è la pace fra noi e la fraterna concordia di un popolo adunato secondo l'unità del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo".⁴²³ Citare Cipriano non è erudizione fine a se stessa, perché la sua opera era stata al centro degli interessi esegetici di Erasmo, che ne cura l'*opera omnia* in un'edizione pubblicata a Basilea nel 1520.⁴²⁴ Ritornare alla patristica appartiene, al pari della riscoperta umanistica dei classici pagani, a quel processo filologico e intellettuale che punta a integrare sapere cristiano e cultura profana, a recuperare un patrimonio linguistico e culturale del passato e, in tal modo, rispondere a un'esigenza di profondo rinnovamento della Chiesa e delle sue istituzioni, che faccia appello alla ragione e alla conoscenza delle fonti cristiane, contro l'ignoranza e l'intransigenza religiosa.⁴²⁵

Sperando di non incorrere in un'interpretazione azzardata, è come se le immagini di Holbein espongano visivamente quei rimandi ai Padri della Chiesa, che Erasmo aveva omesso nel suo commento agevole e meditativo.⁴²⁶

Per la terza petizione (fig. 27d) Holbein rappresenta una scena di grande impatto drammatico: la salita al Calvario. Tutto il popolo oppresso da fatica fisica e infermità segue Cristo verso il Golgota trascinando ognuno la propria croce di varia forma e dimensione, immagine che rimanda immediatamente al passo di Matteo: "Se qualcuno vuole venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua."⁴²⁷ Il Calvario, da sempre modello di obbedienza e sacrificio per eccellenza per il cristiano, incarna la nuova sensibilità mistica che ricerca la dolcezza e la pace di un contatto più intimo e personale con Dio attraverso l'*Imitatio Christi*, che considera la *Via Crucis* l'inizio della salvezza. Scrive Thomas K empis (1380-1471), massimo esponente della *devotio moderna*:⁴²⁸

"Prendi dunque la croce e segui Ges , e giungerai alla vita eterna. Egli ti ha preceduto con la croce sulle spalle ed   morto in croce per te, affin  anche tu

⁴²² Mastacchi, 2012, p. 66.

⁴²³ PL 4, 553.

⁴²⁴ Desiderius Erasmus, *Opera Divi Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginiensis: ab innumeris mendis repurgata...*, Basel, Johann Froben, 1520 (VD16 C 6508).

⁴²⁵ Su Erasmo e i Padri della Chiesa si veda Cortesi, 2008, pp. 121-147.

⁴²⁶ Il programma iconografico delle pubblicazioni di Erasmo, d'altra parte, era sempre studiato a tavolino fra autore, editore e illustratore.

⁴²⁷ Mt 16, 24; lo stesso concetto torna in Mt 10, 38; Mc 8, 34; Lc 9, 23; 14, 27. Nel commento Erasmo cita anche la richiesta che Cristo volge a Dio nel giardino degli Ulivi, quella di allontanare da lui l'amaro calice (cc. b3r-b4v), passo che verr  scelto da altri artisti per l'illustrazione della terza petizione.

⁴²⁸ La sua *Imitatio Christi* (1418-27), vero best-seller del secolo, seconda solo alla Bibbia, era una summa degli scritti contemplativi dei mistici renani dei secoli precedenti, che con il suo invito a compatire le sofferenze di Cristo ha influenzato non marginalmente la mistica e l'arte del tempo. Cfr. Ghisalberti, 2002, pp. 574-575; Milchner, 2004.

portassi la tua col desiderio di morirvi sopra, poiché, se morirai sulla croce con Lui, con Lui anche ugualmente vivrai.”⁴²⁹

L'illustrazione di Holbein rimanda alle rappresentazioni tardomedievali della *Sequela Christi* che, come il *Cristo Portacroce*, si svincola dall'*Andata al Calvario* e diventa un soggetto autonomo, in uso in particolare nell'ambito degli ordini conventuali mendicanti, francescani *in primis*, ma anche nei conventi di canonici regolari.⁴³⁰

Anche se non mancano testimonianze tardomedievali della *Sequela Christi*, la maggior parte di esse ha una sfumatura diversa da quella dell'illustrazione di Holbein. L'iscrizione sul cartiglio del Cristo portacroce di una tavola del senese Giovanni di Paolo (circa 1400-1482),⁴³¹ ad esempio: “Qui non baiulat crucem suam et sequitur me non est me dignus”, è già una dichiarazione di salvezza per i santi cruciferi del corteo, raffigurati nel momento della gloria (fig. 28) e non piagati dalla miseria e dalla sofferenza fisica e morale come la massa di uomini e donne che Holbein rappresenta.

Altri documenti figurativi di santi crociferi provengono dalle confraternite che nascono nel XV secolo⁴³² o dall'ambito francescano, come le illustrazioni del manoscritto di Giacomo Oddi, *La Franceschina*, dedicato a San Francesco e ai suoi confratelli, dove nel più antico esemplare, 1474 circa, Cristo è seguito da frati preceduti da Fra' Paoluccio da Foligno (c. 38v).⁴³³

In area transalpina nei primi decenni del secolo XV, s'ispirano alla *Sequela Christi* le miniature che corredevano dialoghi in versi noti come *Christus und die Minnende Seele* (“Cristo e l'anima cortese”),⁴³⁴ dove il Cristo Portacroce è seguito da una sola donna, solitamente una monaca francescana.⁴³⁵ Un seguito più numeroso e laico contraddistingue invece la miniatura di un codice della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (1527),⁴³⁶ nel quale fra la folla di aristocratici che segue Cristo si riconoscono i sovrani di Navarra Henri d'Albret e Margherita d'Angoulême (fig. 29).

In tutti questi esempi della *Sequela Christi* la presenza di monache, di frati, di membri di confraternite processionali⁴³⁷ e della nobiltà francese conferisce alle immagini una connotazione di elezione per una specifica categoria sociale, consacrati o aristocratici. Al

⁴²⁹ Kempis, libro II, capitolo 12, 2. Edizione consultata Thomas a Kempis, *De Imitatione Christi*, Köln, Retro Minores, 1503 (VD16 ZV 14944), c. 26r.

⁴³⁰ Sulla *Sequela Christi* nella pittura italiana si veda Cobianchi, 2013, pp. 83-93; nel Nord d'Europa si vedano i contributi di Büttner, 1983, pp. 56-62 e Ulbert-Schede, 1968, pp. 23-25, 149-151.

⁴³¹ Giovanni di Paolo, *Cristo e Santi porta croce*, anni sessanta del XV secolo, Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 423, tempera e oro su tavola, cm 28x200.

⁴³² In Italia è fondata nel 1433 da Stefano Agazzari, frate agostiniano e fondatore della Congregazione dei Canonici Regolari di San Salvatore di Bologna.

⁴³³ Giacomo Oddi, *Libro dell'ordine francescano*, 1474, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1238. Cfr. Scarpellini, 1985, pp. 701-718.

⁴³⁴ Un esempio dove è una nobildonna laica a portare la croce è inserito nella prima parte di un codice con la vita e le opere di Heinrich Seuse redatto intorno al 1490. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 710 (322), c. 1r. Cfr. Ulbert-Schede, 1968, pp. 136-139, n. 106.

⁴³⁵ Ulbert-Schede, 1968, n. 79, pp. 120-122 e n. 82, pp. 125-127.

⁴³⁶ *Initiatoire instruction en la religion chrestienne pour les efffans. Interlocuteurs: Theophile et Theodidacte, dont le premier signiffie amateur ou aymé de Dieu, et l'autre enseigné ou disciple de Dieu*, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, cod. 5096 reserve, c. 1v. Cfr. Büttner, 1983, p. 58.

⁴³⁷ Ad esempio in una piccola tela di Colonia, datata 1543 e conservata a Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 0703.

contrario il messaggio spirituale dell'incisione di Holbein consiste in un'estensione dell'appello all'*Imitatio Christi* all'universalità dei cristiani e, in special modo, ai più emarginati, oppressi e sofferenti, senza privilegi o concessioni particolari.⁴³⁸

La quarta petizione (Mt 6, 11) è figurativamente una delle più innovative (fig. 27e). Il pane quotidiano è contemporaneamente rappresentato sotto tre specie diverse: l'Eucaristia, cioè il pane sacramentale, la parola di Dio, cioè il pane spirituale e il pane materiale, il concreto nutrimento dell'uomo. La scena si ambienta nello spazio di una chiesa piena di fedeli, che ricorda la cattedrale di Basilea, dove sulla destra un sacerdote sta tenendo un'omelia, mentre sulla sinistra un ministro impartisce la comunione; in lontananza s'intravedono uno scorcio della città e una mensa profana.

Nonostante la presenza del pane in forma materiale e spirituale, nella disposizione della scena è implicita la priorità che Erasmo dà alla seconda, come spiega nel suo commento.⁴³⁹ Il "pane" s'identifica con lo stesso Regno di Dio e la sua Giustizia:⁴⁴⁰ è il pane della vita, al pari del Vangelo e dell'Eucaristia.

Giungendo alla quinta petizione Erasmo, memore della tradizione patristica,⁴⁴¹ spiega la remissione dei peccati attraverso il riferimento alla parabola del servo ingrato (Mt 18, 23-35). È probabile che Holbein si rifaccia all'iconografia di questa parabola, di cui un esempio recente era fornito da una xilografia di Hans Schäufelin inserita in un *Plenarium* pubblicato a Basilea da Adam Petri nel 1514.⁴⁴² L'angusta cella del carcere (fig. 30), sulla cui parete si apre una piccola finestra, e il carcerato ammanettato che sta per essere liberato si ritrovano anche nell'incisione di Holbein (fig. 27f), con la differenza che qui il protagonista è Cristo stesso che entra benedicendo: sono gli stessi carcerieri mettono in pratica il precetto evangelico del perdono, slegando i carcerati.

La tentazione della sesta petizione (fig. 27g) assume le forme delle piaghe di Giobbe:⁴⁴³ il profeta è seduto sul letame, coperto di ulcere e deriso persino da sua moglie. Tutti i suoi averi stanno andando in fiamme e il diavolo dall'aspetto mostruoso lo invita a maledire il Signore che, indifferente, lo guarda dall'alto.⁴⁴⁴ L'illustrazione mostra l'innocente, tormentato senza motivo da Satana, al quale Dio ha concesso tale potere, per dimostrare che non c'è amore più grande di quello per lui.⁴⁴⁵ Del riferimento di Erasmo al diavolo che "come leone

⁴³⁸ Fra i documenti citati da Büttner, l'opera che più si avvicina alla concezione di Holbein è la miniatura di un libro d'ore dell'inizio del XVI secolo della scuola di Rouen, dove un indistinto gruppo di devoti, poveri, pellegrini, malati e storpi regge la Croce di Cristo. Collezione privata. Asta Sotheby's 9/12/1974, lot. 63, cc. 205v-206r.

⁴³⁹ "[...] spiritualem illum ac coelestem panem flagitamus [...] veritas est filius tuus, & veritas Evangelica panis est, quem nobis reliquit in alimoniam spiritualem." Cfr. Erasmus, 1523, c. b 6r.

⁴⁴⁰ « [...] quæ pertinent ad regnū tuū, ejusq' ; justiciā ». Cfr. Erasmus, 1523, c. b 5v.

⁴⁴¹ Tertulliano, *De Oratione* VII, 1; Cipriano, *De Dominica Oratione*, 22; sulla lettura del Padre Nostro in Tertulliano e Cipriano vedi Krykowski, 1999, pp. 91-108.

⁴⁴² *Das Plenarium oder Evangelibuch: Sommer und Vinterteil durch das ganze Jahr in einen jeden Sonntag von der Zeit und von den Heiligen*, Basel, Adam Petri, 1514 (VD16 E 4458), c. 237v.

⁴⁴³ Gb 1, 7-10.

⁴⁴⁴ Erasmo menziona anche il rinnegamento di Pietro o altri episodi in cui il Signore ritira la propria benedizione dagli eletti, come Saul (1 Sam 15, 26), Davide (2 Sam 12, 11-12) e Salomone (1 Re 11, 11-12). Cfr. Erasmus, 1523, p. 37.

⁴⁴⁵ Questa era la spiegazione alla persecuzione dell'innocente per Cipriano e Tertulliano che, come Erasmo, cita anche Abramo fra coloro che il Signore ha messo alla prova. Cfr. Krykowski, 1999, pp. 104-105.

ruggente va in giro cercando chi divorare”,⁴⁴⁶ si ricorderà invece Cranach nelle sue xilografie sul Padre Nostro (fig. 36g).

Infine, l'ultima immagine della serie (fig. 27h) rappresenta il male nella sua esperienza più concreta, la malattia fisica e 'spirituale'. Storpi, infermi e un moribondo in primo piano sono accalcati, mentre Cristo si fa spazio circondato da raggi di luce per portare guarigione e salvezza: “[...] morbidam sanas, extincta ad vitam revocas”⁴⁴⁷ scrive Erasmo.

L'iconografia delle singole petizioni rimanda in tre casi (prima, terza e sesta richiesta) a episodi biblici neo o veterotestamentari e in uno a un evento contemporaneo (quarta richiesta). Le restanti quattro petizioni sono in un certo senso “epifaniche”, poiché nella dimensione spazio-temporale del presente vi si manifesta concretamente Cristo. Le illustrazioni di Holbein traducono il commento di Erasmo e laddove siano presenti sottili discrepanze, queste possono essere conseguenza di una decisione presa a tavolino fra autore, illustratore ed editore, secondo la prassi adottata per i testi di Erasmo nell'officina di Froben, probabilmente il più famoso e prolifico stampatore di Basilea.⁴⁴⁸

3.2.2 Erasmo, Holbein, Froben e la tipografia di Basilea

Il sodalizio tra Froben ed Erasmo risale al 1513 e termina solo nel 1527 con la morte del tipografo,⁴⁴⁹ che resta sempre la prima scelta per l'umanista, anche nei suoi periodi di assenza dalla città.⁴⁵⁰ Per molte delle sue edizioni Froben si avvale della competenza dei più talentuosi artisti della città, Hans Holbein il Giovane (1497 circa-1543) e Urs Graf (1485 circa-1529?), che hanno una grande responsabilità nell'evoluzione del linguaggio decorativo rinascimentale, fatto di cornici architettoniche e iniziali figurate o istoriate, che si impone nei testi prodotti nelle officine di Basilea dal secondo decennio del XVI secolo.

Si contano circa una cinquantina di frontespizi⁴⁵¹ e ventisei serie di iniziali disegnati da Holbein con motivi classici, elementi vegetali, putti, scheletri, e ancora iniziali istoriate con soggetti mitologici o biblici, profili di imperatori e di pontefici, riprodotte e copiate in tutte le tipografie di Svizzera, Germania e Francia anche ad anni di distanza.⁴⁵²

La collaborazione fra Hans Holbein e Johann Froben comincia all'inizio del 1516, poco dopo l'arrivo dell'artista a Basilea con il fratello Ambrosius (1494-1520?) verso la fine del

⁴⁴⁶ “Nunquam dormit, nunqua cessat, seb semper obambulat, veluti leo fame rugiens, captas, quaeritas, ac venans quem devoret.” La citazione non è letterale. Cfr. Erasmus, 1523, c. 3r.

⁴⁴⁷ Erasmus, 1523, p. 41.

⁴⁴⁸ La sua officina, da sola, pubblica la metà di tutti i testi in latino stampati a Basilea. Nativo di Hammelburg in Franconia, Froben segue un apprendistato presso Anton Koberger a Norimberga, nel 1490 Froben ottiene la cittadinanza di Basilea, dove inizia la sua carriera in associazione commerciale con Johann Petri e Johann Amerbach. Cfr. Schmid, 1899, p. 235.

⁴⁴⁹ Cat. Basel, 2006, p. 76. Su Erasmo e Froben, Benzing, 1982.

⁴⁵⁰ Froben pubblica 145 *editio princeps* di Erasmo, cinquanta edizioni dell'*Enchiridion Milites Christiani*, arrivando a stampare fino a 6.000 copie delle *Parafrasi agli Atti degli Apostoli* in un solo anno. Questi dati sono stati forniti dalla professoressa Valentina Sebastiani nel corso di una sua lezione dal titolo “Rinascimento Bestsellers. Erasmus of Rotterdam and the Froben Press”, tenuta alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera il 22 maggio 2014. Ringrazio la dottoressa Sebastiani per i suoi preziosi suggerimenti bibliografici.

⁴⁵¹ Müller, 1997, pp. 240-261, nn. 11-61.

⁴⁵² Müller, 1997, pp. 314-327, nn. 133-159.

1515.⁴⁵³ Il rapporto di Holbein con l'editore non sarà tuttavia esclusivo; il poliedrico artista lavora contemporaneamente per le officine più importanti della città: Johann Bebel (dal 1523), Adam Petri (attivo 1507-1527),⁴⁵⁴ Thomas Wolff (nel attivo 1518-1535),⁴⁵⁵ Andreas Cratander (attivo dal 1518 al 1536)⁴⁵⁶ e Valentin Schaffner, detto Curio (attivo dal 1521-1532/33)⁴⁵⁷.

Rimandando alla letteratura specifica per un'esautiva bibliografia su Holbein,⁴⁵⁸ si sono sintetizzate qui alcune tappe della sua carriera di illustratore.

Nel *curriculum* di Holbein i progetti legati all'illustrazione di testi sono principalmente svolti per le tipografie di Basilea e non si sviluppano con continuità, ma si concentrano essenzialmente in tre periodi: intorno al 1516, fra la fine del 1519 e il 1526⁴⁵⁹ e fra il 1529 e il 1531, al ritorno dal primo soggiorno londinese al servizio di Tommaso Moro.

Fra i viaggi dell'artista è stata proposta da alcuni studiosi una tappa in Italia, durante la quale Holbein avrebbe approfondito la conoscenza dell'architettura rinascimentale lombarda e veneta, di cui fornisce prova nelle cornici dei frontespizi che si articolano secondo il gusto ornamentale italiano: nicchie, archi di trionfo, colonne scanalate dai capitelli classici, clipei con profili d'imperatori, volte a botte cassettonate, candelabre e ancora putti, festoni, armature. In realtà nella bottega paterna, ad Augusta, Holbein aveva a disposizione diversi esempi di stile *Welsch*, in gran parte provenienti dalla grafica, senza avere bisogno di varcare le Alpi.⁴⁶⁰ Motivi decorativi classicheggianti erano onnipresenti nelle tipografie di Basilea,⁴⁶¹ dove si utilizzava il carattere *antiqua* sin dagli anni Ottanta del secolo precedente.⁴⁶²

A prescindere da un ipotetico viaggio in Italia, del Rinascimento Holbein assimila anche motivi desunti dalla storia e dalla mitologia classica e soprattutto l'attenzione alla stabilità delle architetture, la plasticità delle figure e la loro disposizione nello spazio, la chiarezza della prospettiva e l'armonia delle composizioni. Le sue eccezionali doti lo rendono a soli

⁴⁵³ Poco dopo il loro arrivo, avviene l'incontro con Oswald Geisshüsler (1488-1552), detto Myconius, un umanista amico di Erasmo, per il quale i due fratelli realizzano dei disegni a penna sul primo esemplare stampato dell'Elogio della Follia, probabilmente già nel dicembre del 1515.

⁴⁵⁴ Adam Petri è il primo tipografo di Basilea a stampare nel 1522 il Nuovo Testamento tradotto da Martin Lutero e l'Antico Testamento nel 1523-24, ma la sua attività di editore di testi riformati inizia nel 1519, quando stampa prediche e commentari di Lutero, Melantone, Johannes Bugenhagen e Spalantino sia in latino che in tedesco. Cfr. Benzing, 1982, p. 33.

⁴⁵⁵ Thomas Wolff rileva l'officina del padre Jakob von Pforzheim. Come Petri, Wolff è tipografo di riformatori: Lutero, Melantone, Ecolampadio e Bugenhagen. Presso la sua tipografia lavoravano oltre a Holbein, altri incisori come Han Hermann (attivo 1516-1522) e Hans Lützelburger, detto Hans Frank (attivo 1522-1526), che intaglia le xilografie del *Nuovo Testamento* di Lutero, stampato nel 1523. Cfr. Schmid, 1899, p. 237.

⁴⁵⁶ Andreas Cratander pubblica i Padri della Chiesa, ma anche poemi classici e scritti riformati, grazie anche all'amicizia che lo legava a Bonifacius Amerbach e Wolfgang Capito e ai buoni rapporti con Vadian, Hedio e Zwingli. Cfr. Schmid, 1899, p. 238.

⁴⁵⁷ Curio stampa testi classici latini e greci, testi di dialettica e retorica, autori antichi, umanisti e riformatori. Cfr. Benzing, 1982, p. 35.

⁴⁵⁸ Sull'opera grafica vedi Müller, 1997; sulla famiglia Holbein Cat. Basel, 1960; sull'attività dell'artista a Basilea, Cat. Basel, 2006 e Rümelin, 2006 con bibliografie precedenti.

⁴⁵⁹ In seguito a un soggiorno a Lucerna, durato meno di due anni, durante il quale l'artista realizza ritratti, un altare per la chiesa degli Agostiniani (perduto) e le pitture per la facciata di una casa. Cfr. Müller, 1997, p. 10.

⁴⁶⁰ Müller, 1997, p. 10.

⁴⁶¹ Urs Graf aveva già preceduto Holbein disegnando nel 1513 alcuni frontespizi con motivi decorativi italianeggianti. Cfr. Müller, 1997, p. 12.

⁴⁶² A fare da catalizzatore per la diffusione del Rinascimento italiano a Basilea era stato, fra gli altri, Johannes Amerbach († 1513), editore padre del famoso collezionista Basilius Amerbach, che era vissuto a Venezia per un certo tempo. Cfr. Cat. Basel, 2006, p. 76, p. 15 nota 12.

ventiquattro anni uno dei più richiesti artisti di Basilea per affreschi, altari e progetti per vetrate.⁴⁶³

Bisogna tuttavia precisare che il compito di Holbein consisteva nel fornire i disegni agli intagliatori che procedevano con la traduzione del modello sulla tavoletta di legno o sulla lastra di metallo. Lo stesso avviene per le illustrazioni alla *Precatio Dominica*, che non hanno attirato mai un'attenzione particolare da parte degli studiosi. Secondo Rümelin, Holbein nell'assetto spaziale della serie del Padre Nostro non esprime tutte le sue potenzialità, ma organizza le scene secondo un modello che aveva già sviluppato nella serie *Hortulus animae*⁴⁶⁴ del 1521 e del 1523, forse per economia di tempo e per andare incontro alle richieste dell'autore e del tipografo.⁴⁶⁵ Il debito verso la serie dell'*Hortulus animae* è particolarmente evidente nelle prime tre petizioni della serie, che separano l'ambito del divino e quello del terreno mediante nubi compatte sopra le quali si manifestano il Padre Eterno, lo Spirito Santo o teste di cherubini.

Nel risultato finale delle illustrazioni della *Precatio Dominica*, la mano dell'intagliatore ha orientato la critica verso un giudizio stilistico negativo, sebbene la tecnica con la quale sono state realizzate, l'intaglio su metallo, riesca a dare un tratteggio più sottile e tagliente rispetto alla xilografia.

La tecnica è stata impiegata nell'illustrazione libraria basiliense con esiti qualitativamente elevati, soprattutto da Jakob Faber, attivo presso l'officina di Froben dal febbraio 1516 al 1524 circa,⁴⁶⁶ dove entra in diretto contatto con Hans Holbein il Giovane, divenendo il principale e il più fedele traduttore dei suoi disegni,⁴⁶⁷ restituendo la plasticità dei corpi e gli elementi del paesaggio con morbidezza e ombre graduali.⁴⁶⁸

Faber non è il solo ad adottare l'intaglio su metallo. Le illustrazioni della *Precatio Dominica* sono opera del Monogrammista CV, incisore, attivo anche per Adam Petri e Johann Bebel, la cui personalità resta ancora nell'ombra. Un dato certo è che i lavori da lui siglati, eseguiti su disegni di Holbein, sono circoscritti al periodo che va dal marzo 1523 alla metà dell'anno successivo.⁴⁶⁹

Lo stile del Monogrammista CV consiste in un fitto tratteggio di linee parallele che non riescono tuttavia a rendere al meglio il volume degli oggetti e le rotondità dei corpi.⁴⁷⁰ Il contrasto fra le zone in ombra e quelle in luce è compromesso dall'infittito e monotono tratteggio che si estende spesso al secondo piano, rendendolo molto cupo.⁴⁷¹

⁴⁶³ Müller, 1997, p. 10.

⁴⁶⁴ Un foglio con otto immagini si trova a Basilea, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, inv. X. 2170, intaglio su metallo, ogni immagine misura mm 58x43, il foglio intero mm 153x274. I soggetti erano santi, scene della Passione, della vita di Gesù o della Madonna, ma anche rappresentazioni dei sacramenti. Cfr. Müller, 1997, pp. 268-269, n. 81; Kogler, 1940, pp. 94-97, 102-117.

⁴⁶⁵ Rümelin, 2006, p. 468.

⁴⁶⁶ Nel 1526 lascia probabilmente Basilea e per alcuni anni si perdono le sue tracce, per essere poi ritrovate dal 1534 al 1550 a Parigi e Lione. Cfr. Müller, 1997, p. 13.

⁴⁶⁷ Dodgson, 1943, pp. 282-285. Il disegno poteva essere eseguito direttamente sulla tavola, oppure essere trasferito da un foglio di carta. Non conosciamo tuttavia il modo di procedere di Holbein.

⁴⁶⁸ Schmid, 1899, p. 244.

⁴⁶⁹ Ibidem.

⁴⁷⁰ Rümelin, 2006, p. 468.

⁴⁷¹ Schmid pensava che questo effetto fosse dovuto all'utilizzo di una lastra di piombo. Cfr. Schmid, 1899, p. 245.

Un groviglio di linee maschera la plasticità dei corpi, impedendo loro di emergere con sufficiente decisione dal fondale. Si perdono così negli intagli del Monogrammista CV molte di quelle caratteristiche che rendono uniche e originali le composizioni di Holbein: la capacità di sintesi con la quale isola le figure dallo sfondo, modellando plasticamente i corpi, l'incisività nei tratti del volto con segni essenziali, la varietà delle pose e della mimica, ma anche l'attenzione alla solidità delle architetture.

Dall'osservazione diretta, l'intaglio sul metallo del Maestro CV ha giocato a sfavore del disegno di Holbein e le cornici dei riquadri presentano talvolta sbavature. A prescindere da ciò, l'impressione risultante è quella di una disomogeneità della serie. Nelle prime tre illustrazioni e nell'ultima, il disegno è più sottile, i dettagli naturalistici, come il tronco del grande albero nell'*incipit* (c. a 3r, fig. 27a), sono resi con cura, i panneggi ricercano una certa naturalezza e la resa stereometrica dei corpi è variata e precisa. Non sempre pieni e vuoti sono equilibrati e il tratto s'infittisce rendendo a volte quasi impossibile scorgere i volti di tutti i personaggi, come nella seconda (c. a 3v, fig. 27b) e terza petizione (c. a 8r, fig. 27c), dove man mano che ci allontana, le figure tendono a uniformarsi con lo sfondo. Questi elementi assumono al contempo una loro valenza pittorica, forse un involontario effetto collaterale dell'inchiostro e della lastra di metallo, dovuto alla stampa delle due immagini al recto e al verso dello stesso foglio.

Le stesse osservazioni si potrebbero ripetere per l'ultima immagine (c. c 2v, fig. 27h), dove tuttavia i volti in forte scorcio, il *pathos* della composizione e la varietà nelle pose corrispondono alle ricerche formali di Holbein. L'omogeneità della serie non è invece compromessa nell'edizione di Bebel, dalle immagini più nitide e leggibili.

3.2.3 Oltre confine: il modello di Holbein in Francia

Estendendo una considerazione che vale un po' per tutta la produzione grafica di Holbein, le illustrazioni del Padre Nostro hanno riscosso una discreta fortuna nel panorama europeo del XVI secolo, in particolare in area francese. Alla base di ciò si trovano gli scambi economici, culturali e artistici nel mercato editoriale di Basilea, grazie a una fitta rete di agenti commerciali attivi fra la città svizzera e la Francia, come Konrad Resch († 1552) e Chrétien Wechel († 1554). Il primo inizia i suoi affari a Parigi nel 1515 e poi a Lione,⁴⁷² ma al contempo è presente sul mercato di Basilea, dove commissiona i lavori a tipografi locali da rivendere in Francia presso una libreria che riporta l'insegna *Ecu du Bâle*,⁴⁷³ il principale luogo di smercio dei testi stampati a Basilea ma destinati al "mercato internazionale".⁴⁷⁴ Il secondo, mercante e tipografo, è attivo fra Svizzera, Francia e Germania e nel 1526 rileva da Resch l'*Ecu*

⁴⁷² In Francia Resch stampa anche testi con illustrazioni di Urs Graf e Hans Holbein, importate da Basilea. Cfr. Bietenholz, 1987, vol. III, pp. 141-142.

⁴⁷³ L'*Ecu du Bâle* (*scutum Basiliense*) è lo stemma che lo zio di Resch, Johann Schabler, detto Wattenschnee aveva adottato per l'insegna della libreria di Parigi che vendeva testi stampati da editori di cittadinanza basiliense.

⁴⁷⁴ Prima dell'apertura del passo del San Gottardo, Basilea era il punto di sosta per le merci provenienti dalla regione del Reno e dalle Fiandre destinate a Lione o al Mediterraneo. Lo stesso avveniva in direzione contraria. Cfr. Bietenholz, 1971, p. 25. Il saggio di Bietenholz, anche se un po' datato, è ancora lo studio più completo e agevole sul rapporto fra l'editoria di Basilea e quella francese nel Cinquecento.

du Bâle.⁴⁷⁵ Nelle agitazioni religiose che attraverseranno la Francia, la cittadinanza svizzera proteggerà questi editori dal reato penale per la pubblicazione di scritti eterodossi,⁴⁷⁶ dopo la condanna delle idee luterane da parte della Sorbona, il 15 aprile 1521.⁴⁷⁷

Fino alla metà del secolo XVI, quando la fiera di Francoforte guadagnerà prestigio e offrirà agli agenti commerciali agevolazioni e solide garanzie per la riscossione dei crediti, sottraendo a Basilea il suo ruolo egemonico, la città svizzera resterà un punto nevralgico nel commercio librario, in grado di smerciare, sulle piazze di Lione e Parigi, testi, caratteri mobili e matrici per frontespizi e iniziali,⁴⁷⁸ favorendo la trasmissione delle incisioni di Holbein sin dagli anni '20 del XVI secolo.

Oltre che nei motivi ornamentali dei frontespizi e delle iniziali e nel carattere squisitamente grafico delle composizioni, l'influsso di Holbein in Francia è visibile nei soggetti narrativi. Le incisioni sul Padre Nostro sono state probabilmente fonte d'ispirazione per le illustrazioni di uno scritto di Jean Mallard (circa 1515 -post 1570) *Le premier recueil des oeuvres de la muse cosmopolitique*,⁴⁷⁹ stampato a Parigi nel 1540 (fig. 31). Le incisioni, alcune delle quali portano le iniziali IF, quelle di Jakob Faber,⁴⁸⁰ non sono semplici adattamenti, ma nuove composizioni, dove i corpi sono disegnati con cura nel modellato, nei panneggi e nelle espressioni dei volti. Il chiaroscuro è compatto e deciso e questo conferisce chiarezza alle scene e profondità alle figure. L'artista apporta inoltre personali variazioni alle incisioni di Holbein nell'impaginazione, nel numero dei personaggi, nella loro disposizione nello spazio e nella gestualità, sempre volta a enfatizzare la tensione drammatica della scena. Solo per la quarta petizione (fig. 31) si assiste a un cambiamento nel soggetto: non c'è più la rappresentazione del pane quotidiano secondo tre specie, ma la predica di San Paolo ad Atene e il miracolo della manna dal cielo. Il modello questa volta è il progetto di Raffaello per uno degli arazzi commissionati da Leone X per la Cappella Sistina e tessuti a Bruxelles fra il 1516 e il 1521, del quale erano state subito tratte copie e incisioni.

Le ragioni della ripresa delle illustrazioni di Holbein potrebbero essere ricercate nell'influenza della *Precatio Dominica* di Erasmo su alcuni esponenti dell'evangelismo francese, affermazione che non pare così azzardata, se si tengono in conto le repliche dell'iconografia di Holbein anche nelle arti minori, soprattutto a Limoges.

3.2.4 Oltre la grafica: il *Pater Noster* di Holbein nelle arti minori

Pur cercando di contenere gli esempi, è interessante notare che le soluzioni iconografiche elaborate da Holbein trovano grande fortuna anche in vetrate, smalti, miniature e maioliche per oltre quattro decenni.

⁴⁷⁵ Acquista la cittadinanza nel 1528. Cfr. Bietenholz, 1987, vol. III, p. 434.

⁴⁷⁶ Bietenholz, 1971, p. 34.

⁴⁷⁷ Per esempio Simon du Bois stampa, fra il 1528 e il 1529, per Wechel, il *Livre de vraye et parfaicte oraison*, essenzialmente una traduzione del *Betbüchlein* (1522) di Lutero.

⁴⁷⁸ Billeter-Schultze, 1964, p. 17.

⁴⁷⁹ Jean Mallard, *Le premier recueil des oeuvres de la muse cosmopolitique: laquelle par ses artz gentilz guérit toute ladrerye au commencement...*, Paris, Jérôme de Gourmont, 1540. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Ye-1419. Il capitolo è intitolato *Paraphrase Harmonique sur l'Oraison Domenicale*.

⁴⁸⁰ La prima, la settima e l'ottava immagine. Ogni immagine misura mm 82x52.

Una testimonianza di questa fortuna è rappresentata da una serie di smalti di Limoges, realizzati *en grisaille* da Colin Nouailher (attivo 1539-1574 circa)⁴⁸¹ intorno alla metà del secolo. Sei delle otto placchette smaltate sono custodite presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge,⁴⁸² ma le serie portate a termine da Nouailher o dalla bottega dovevano essere almeno quattro.⁴⁸³ Due serie complete sono giunte fino a noi montate in un trittico, pratica che conferma l'utilizzo a scopo pedagogico delle immagini, perfettamente in accordo con l'uso del francese per le didascalie. Un esemplare, attribuito a un altro artista di Limoges, Jean II Pénicaud (attivo 1560-75), è custodito alla Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 32).⁴⁸⁴ Esso differisce in alcuni dettagli dalle incisioni di Holbein: nella salita al Calvario solo Cristo porta la croce e la richiesta del pane quotidiano è rappresentata solo da una predica.⁴⁸⁵

La riproduzione della serie del Padre Nostro in così numerose varianti certifica la ricezione delle incisioni di Holbein,⁴⁸⁶ che erano state stampate con didascalie in francese a pochi anni di distanza dall'edizione in tedesco. Allo stesso tempo gli *atelier* di Limoges⁴⁸⁷ si concedono licenze iconografiche sul tema. La più frequente riguarda la quarta petizione: nel rappresentare la richiesta del "pane quotidiano" si omette la scena dell'Eucaristia, forse per una semplificazione formale o una volontaria esclusione del "pane sacramentale", che cela una committenza eterodossa dietro la produzione di questi oggetti.⁴⁸⁸

Un secondo esempio della ricezione delle illustrazioni del Padre Nostro è rappresentato dalle vetrate del coro della chiesa di Einingen,⁴⁸⁹ a sud di Berna, datate 1563 (fig. 33) e firmate da Mathis Walther (1517-1601),⁴⁹⁰ che attinge alle incisioni di Holbein con una certa libertà anche per altre commissioni.⁴⁹¹

Le otto formelle riproducono fedelmente le incisioni dell'artista tedesco fin nei più piccoli dettagli, dalle posizioni dei personaggi alle architetture, all'abbigliamento, nonostante

⁴⁸¹ Nouailher firma e data una dozzina di opere, fra brocche, piatti, coppe, medaglioni, targhe di diverse dimensioni, decorate a *grisaille* o con smalti policromi, fornendo preziosi punti di riferimento cronologici non solo per la sua opera, ma per questa stessa arte. Cfr. Baratte, 2000, p. 62.

⁴⁸² Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. M.49A-F-1904. Cfr. Dalton, 1912, pp. 112-113, n. 67.

⁴⁸³ Marquet de Vasselot nella sua pionieristica indagine rintraccia ben 29 placchette (Marquet de Vasselot, 1919, pp. 203-233). Placchette con la quarta e la settima petizione si trovano a Limoges e al Louvre. Limoges, Musée de l'Évêché, inv. 2007.5.1 e 2007.5.2, cm 12,1x9,8; Louvre, inv. OA 966, cm 10,5x8,8 e MR 2917, cm 10,6x8,9. Cfr. Baratte, 2000, pp. 69-70.

⁴⁸⁴ Baltimora, Walters Art Gallery, inv. 44.363, cm 26,4x36,8. Cfr. Notin, 2001, p. 299.

⁴⁸⁵ Il secondo esemplare è un trittico ligneo custodito a Limoges, coronato da una Crocifissione fra la Vergine e San Giovanni, attribuita a Pierre Reymond. Particolare dell'opera è l'ambientazione notturna e l'inversione della sesta e della settima petizione. Limoges, Musée municipal de l'Évêché, inv. n. 2000.10.1, cm 39x40,2 (aperto) cm 39x26,8 (chiuso). Cfr. Notin, 2001, pp. 296-99.

⁴⁸⁶ Gli smalti sono datati intorno al 1545, per ragioni stilistiche. Cfr. Baratte, 2000, p. 69.

⁴⁸⁷ Le manifatture di Limoges avevano risentito dell'influsso della grafica renana tardogotica già dalla metà del secolo XV, con Jean I Pénicaud entrano modelli düreriani, mentre negli anni '30 con la generazione di Jean II Pénicaud, Pierre Reymond e Colin Nouailher, fanno il loro ingresso anche motivi rinascimentali e italianeggianti. Cfr. Notin, 2001, p. 299.

⁴⁸⁸ Sul pulpito è scritta inoltre la parola "Veritas", abbreviazione della frase "La tua parola è verità", che si trova in molte chiese protestanti.

⁴⁸⁹ L'intero edificio è stato restaurato negli anni 1954-55.

⁴⁹⁰ Misure complessive cm 23x32. Sotto le formelle c'è la firma dell'artista e uno stemma con uno scoiattolo rampante sul tronco di un albero. Cfr. Scheidegger, 1947, p. 60.

⁴⁹¹ Questo si vede con chiarezza in un progetto per una vetrata di Berna sulle quattro età dell'uomo ispirato alla *Totentanz (Danza Macabra)* di Holbein. Cfr. Hasler, vol. I, 1996, pp. 172-173.

le variazioni nella moda che devono essere intercorse in quarant'anni. Le uniche variazioni sono l'omissione dei due ceri sull'altare e della toga del ministro dell'Eucaristia, dettagli che dichiarano l'avvenuto passaggio alla Riforma. Variazioni linguistiche regionali si riscontrano invece nell'ortografia e nella sintassi dei versetti evangelici, scritti su cartigli disposti a lato o lungo il margine superiore della formella oppure in tabelle in *trompe-œil*.

Menzioniamo infine la presenza della iconografia delle petizioni della *Precatio Dominica* anche nelle miniature di un manoscritto del 1539, *Explanatio in Orationem Dominicam*,⁴⁹² conservato presso l'Hessische Landesbibliothek di Fulda, commissionato da Johann III von Henneberg, abate elettore di Fulda (1529-41).⁴⁹³ A prescindere dall'identità dell'autore delle miniature, un artista locale secondo la scheda del catalogo della biblioteca,⁴⁹⁴ ciò che a noi preme evidenziare è la facilità di circolazione delle incisioni di Holbein e la loro capacità di avere tradotto il Padre Nostro in forme chiare e persuasive, la cui forza comunicativa si esercita in diverse tecniche e anche dopo un lungo periodo di tempo.

3.3 Hopfer fra Holbein e l'evangelismo di Augusta

Daniel Hopfer è uno dei primi artisti a restare affascinato dalle incisioni di Hans Holbein il Giovane e a riprodurre la serie in un'acquaforte già alla fine del 1523 o all'inizio del 1524 (tav. 1).⁴⁹⁵

Hopfer segue Holbein fedelmente, sia riguardo all'iconografia che alle trascrizioni, salvo minime variazioni ortografiche,⁴⁹⁶ forse semplicemente perché l'artista si è attenuto alle varianti "regionali" di Augusta.⁴⁹⁷

Come tipico per l'artista, i volti delle figure umane hanno profili rotondeggianti e le loro espressioni sono disegnate con pochi ed incisivi tratti. I corpi sono avvolti in panneggi morbidi e ampi, con ombre che danno rilievo plastico senza appesantire le forme.

Le più significative modifiche che Hopfer apporta alla sua acquaforte riguardano piuttosto l'ambientazione all'aperto, soluzione che è dettata anche da una necessità tecnica dell'acquaforte: la parte superiore delle scene, priva di tratteggi, permette una più facile lettura (e scrittura in controparte) delle citazioni inserite dentro i riquadri.

Le variazioni rispetto alle incisioni di Holbein sono a volte irrilevanti - come nella prima scena, dove l'albero è spostato sulla sinistra - altre volte più curiose, perché già lasciano intuire alcune questioni dottrinali, che emergeranno più chiaramente nelle altre acquaforti dell'artista. Fra queste modifiche la più interessante riguarda la rappresentazione del Padre

⁴⁹² Fulda, Hessische Landesbibliothek, Hs. Aa 139.

⁴⁹³ Il suo ritratto all'*incipit* dell'opera riprende un'incisione di Hans Brosamer del 1536 (Hollstein's German, vol. 4, 1957, p. 226).

⁴⁹⁴ Hausmann, 1992, pp. 277-278.

⁴⁹⁵ Non vedo come sia possibile anticiparne la datazione addirittura al 1520 circa come ha fatto Mastacchi (Mastacchi, 2012, p. 79) rimandano a Lechner, che data i progetti di Holbein addirittura al 1519 (LCI, vol. 4, 1972, p. 413).

⁴⁹⁶ Le variazioni sono suddivise per petizione, e il primo termine indicato è quello di Holbein: 1. *zeyt-zeit; sollen-sollent; vyl-vil*; 2. *himmeln-himelen*; 3. *rych-reich*; 5. *heüt-heut*; 7. *für-fur*, aggiunta *ein, versüchung-versuchunge*; 8. *vom übel-von vbel*.

⁴⁹⁷ Solo per citarne qualcuna, nella prima petizione si usa *im* invece che *in den*, nella terza *auf der erden*, invece che *in erde*, nella sesta *verlas* e *verlassen* al posto di *vergib* e *vergeben*.

Eterno nel gruppo della Trinità (seconda, quarta e settima scena), le cui sembianze sono quelle del Figlio. Ritourneremo a breve sulle implicazioni semantiche di questi dettagli e sulla loro genesi.

Variazioni puramente formali si registrano nella terza scena, con la Pentecoste ambientata fra rovine antiche, o nella sesta scena, dove i carcerati incatenati si trovano all'esterno, mentre la prigione vera e propria è rappresentata dalla torre circolare, con le sbarre alla finestra.

Anche nella settima scena è chiara la derivazione da Holbein, ma notiamo come un po' in tutta la stampa un'enfasi drammatica: non solo la casa di Giobbe va in fumo, ma anche i suoi inquilini sono arsi dalle fiamme, si lanciano dalla finestra o si precipitano fuori dalla porta e uno di loro giace morto disteso al suolo in primo piano.

Un'accentuazione tragica è visibile anche nell'ultima immagine: mutilati, lebbrosi e un indemoniato circondano Cristo pregando e richiamando la sua attenzione le proprie piaghe, mentre da lontano giunge una folla, forse i farisei intenzionati ad accusare Cristo.

Nemmeno nella quarta scena vi sono cambiamenti rilevanti. Come nell'immagine di Holbein il popolo di cruciferi non ha una particolare distinzione sociale o religiosa, un'allusione all'universalità della Chiesa che tornerà con forza nella rappresentazione del Simbolo Apostolico (tav. 2). È interessante notare che l'iconografia della *Sequela Christi* è presente anche in un'acquaforte di Hopfer (tav. 6),⁴⁹⁸ che illustra un passo del capitolo 10 del Vangelo di Matteo (Mt 10, 34-38), del quale non esistono precedenti iconografici.⁴⁹⁹

Questa stampa non è datata ma l'analisi stilistica, il *ductus* sicuro e insistito, la cura riservata all'ambientazione, ora di giunchi, ora boschiva, ora rocciosa, la plasticità dei corpi e il modellato dei panneggi fanno pensare a una maturità dell'artista, rispetto alla rappresentazione più asciutta ed essenziale del Padre Nostro.

Attraverso sei scene su due registri, che non seguono una rigorosa spartizione geometrica, ma sfruttano il cambiamento di scenario come elemento divisorio, l'artista illustra con straordinaria forza espressiva e originalità assoluta il Vangelo di Matteo in cui Cristo invita i discepoli a seguirlo, lasciando dietro di sé ogni certezza e persino i propri cari. Cristo è armato di spada, disarmante traduzione letterale dei versetti evangelici, con cui lotta per separare un figlio dal padre, una figlia dalla madre, una nuora dalla suocera, un uomo dai suoi vicini, scatenando vere e proprie risse, dove i presenti sono armati di forcone, fuso e bastone.

Il *pathos* raggiunge l'apice nell'ultima scena. La *Sequela Christi* è il drammatico sigillo della narrazione figurativa, di gran lunga più intensa rispetto a quella più controllata del Padre Nostro: il chiaroscuro è molto più marcato, le croci si moltiplicano e si sovrappongono su più piani, mentre la mimica e la gestualità dei personaggi dichiara la loro disperazione.

Oltre agli esempi della *Sequela Christi* citati con riferimento ad Holbein, Wegner menziona il frontespizio di un trattato di Zwingli sul Battesimo del 1525 (fig. 34),⁵⁰⁰ sebbene in questo caso Cristo sia rappresentato in piedi e "vittorioso", e non in cammino verso il Golgota.

⁴⁹⁸ Daniel Hopfer, *La missione di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8106, acquaforte, mm 210x269.

⁴⁹⁹ Wegner, 1957, pp. 247-248.

⁵⁰⁰ Ulrich Zwingli, *Vom dem Touff. Vom widertouff. Vnnd vom kindertouff*, Zürich, Hans Hager, 1525 (VD16 Z 920).

Nel 1524 la *Sequela Christi* compare in altri due frontespizi dell'officina del zurighese Christoffel Froschauer, su un testo di Oswald Myconius⁵⁰¹ e su uno di Zwingli, *Der Hirt*⁵⁰² ("Il pastore", fig. 35), in cui il riformatore richiamava la comunità cristiana alle sue responsabilità pastorali e assistenziali. Mendicanti crociferi in atteggiamento di supplica fronteggiano Cristo e i suoi Apostoli nella cornice inferiore del foglio. La tensione drammatica è accresciuta dal movimento della folla e di Cristo l'una verso l'altro.⁵⁰³

Ritornando alle scene del Padre Nostro, al registro inferiore, la quarta petizione è forse quella che diverge in più particolari dall'illustrazione di Holbein corrispondente e quella che offre gli spunti più interessanti di approfondimento. Al posto di una chiesa è una piazza a fare da quinta alla scena e persino il pulpito è collocato all'esterno, come se aggettasse da un edificio tagliato dall'immagine. L'altare da cui un ministro impartisce l'Eucaristia è collocato su un podio ben visibile e in primissimo piano, non relegata in uno spazio lontano, si trova una tavola apparecchiata, alla quale banchettano un uomo e una donna in abiti contemporanei, come tutti gli astanti. La posizione privilegiata della mensa profana all'interno della composizione potrebbe essere indicativa dell'importanza del "pane quotidiano" anche nella sua dimensione concreta e non puramente spirituale. La sacralità data al cibo e la riconoscenza con la quale i cristiani sono chiamati a nutrirsi di ogni alimento, senza l'obbligo di rispettare i digiuni dell'anno liturgico saranno il tema centrale di un'altra stampa di Hopfer, *Sei messaggi di Cristo agli Apostoli*,⁵⁰⁴ che analizzeremo più avanti (tav. 3).

Si è più volte fatto accenno all'influsso delle teorie evangeliche sulle acqueforti di Hopfer, in particolare di Urbanus Rhegius e questa, che può essere considerata la prima e modello per le altre, non è esente da questo influsso, seppure non così chiaro come nel Simbolo Apostolico. Riguardo all'interpretazione della Cena del Signore, Rhegius cerca sin dal 1523 un compromesso diplomatico fra la concezione di Zwingli e quella di Lutero,⁵⁰⁵ evitando di esprimersi sul dogma della Transustanziazione, sorvolando su una delicatissima questione dottrinale che stava creando spaccature fra gli stessi riformati.

Il ragionamento di Rhegius è particolarmente complesso e merita una spiegazione. Nel sostenere che il rito eucaristico è una memoria dell'Ultima Cena Rhegius sembra in accordo con Zwingli e la sua dissacrazione dell'Eucaristia. Al contrario, quando Rhegius afferma che nel rito eucaristico la sacralità è rappresentata dalla presenza dei fedeli in comunione fraterna e con Cristo, l'ascendente del riformatore svizzero è meno evidente.⁵⁰⁶

Diversamente da quanto sostenuto da Lutero, durante la messa i fedeli ricevono, infatti, un cibo spirituale e non la presenza fisica del Signore. Questo nutrimento è però unito alla

⁵⁰¹ Oswald Myconius, *Oswaldi Myconii Lucernani ad sacerdotes Helvetiae, qui Tigurinis male loquu[n]tur suasoria, ut male loqui desinant*, Zürich, Christoffel Froschauer, 1524 (VD16 G 829); l'anno seguente comparirà anche in *De vera et falsa religione commentarius*, Zürich, Christoffel Froschauer, 1525 (VD16 Z 913) e *Über doctor Balthazars Touffbüchelein*, Zürich, Christoffel Froschauer, 1525 (VD16 Z 907). Cfr. Wandel, 1990, p. 39.

⁵⁰² Ulrich Zwingli, *Der Hirt: wie man die waren christlichen Hirten und widrumm die valschen erkennen...*, Zürich, Christoffel Froschauer, 1524 (VD16 Z 858).

⁵⁰³ Lo stile e la tecnica dell'incisione su metallo sembrano corrispondere a quelli del Monogrammista CV, probabilmente su un disegno dello stesso Holbein. Cfr. Wandel, 1990, p. 83.

⁵⁰⁴ Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8110, mm 305x407.

⁵⁰⁵ Urbanus Rhegius, *Vom hochwürdigen Sacrament des altars vnderricht was man auß hayliger geschryfft wissen mag durch D.Vrbanum Regium zů Augspurg gepredigt corporis Christi biß auff den achtenden*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1523 (VD16 ZV 13194).

⁵⁰⁶ Zschoch, 1995, p. 206.

consapevolezza dell'opera redentrice di Cristo e, di conseguenza, il simbolo dell'appartenenza del cristiano al suo corpo mistico: è la fede che sacralizza il pane e il vino.⁵⁰⁷ In questa teoria s'intuisce una concezione - in parte ideologica - di società cristiana fondata su valori comuni: la pace, la fratellanza e la giustizia.

In sintesi, per Rhegius la Cena del Signore è contemporaneamente un atto commemorativo e un impegno da parte dei fedeli. Nella stampa di Hopfer troviamo entrambe le componenti dell'interpretazione di Rhegius: l'offerta rituale del pane e del vino e la rievocazione collettiva dell'Ultima Cena, espressa attraverso l'ascolto della Parola.

3.4 Il 'pane quotidiano' attraverso due prediche particolari

Si collegano e forse aiutano a chiarire il pensiero piuttosto complesso di Rhegius due stampe un po' insolite per l'artista, in cui si riflette la produzione omiletica del riformatore, *Cristo predica sul pane della vita*⁵⁰⁸ (tav. 12) e *Cristo predica sulla Fede*⁵⁰⁹ (tav. 13).

Sulle stampe cade il silenzio di Wegner, mentre la critica successiva ne trascura il messaggio propagandistico, per concentrarsi su un'analisi formale e stilistica delle eleganti e bizzarre decorazioni a grottesche, tipiche del repertorio ornamentale dell'artista e della sua eccentrica interpretazione del Rinascimento.

Sono del parere che, al di là delle indubitabili qualità estetiche, le acquaforti di Hopfer vadano lette come manifesti dell'interpretazione evangelica di quel "pane quotidiano" della preghiera, in particolare, con particolare riferimento alla concezione teologica di Rhegius.

La citazione nella grande targa in *Cristo predica sul pane della vita* riporta un passo dal Vangelo (Gv 6, 27-33) nel quale Cristo dichiara di essere il vero pane e la nuova manna che estingue la fame. La presenza di due statue di Davide e Isaia, sui pilastri esterni dell'altare, è un dotto richiamo ai profeti che hanno anticipato questo concetto.⁵¹⁰ Che ci sia un legame con il significato dell'Eucaristia si può facilmente intuire contestualizzando la stampa intorno al 1523 quando si verifica la più grande rottura fra le posizioni dottrinali di Zwingli e quelle di Lutero in merito al Sacramento Eucaristico. In questa frattura si insinua Rhegius che, citando lo stesso Vangelo,⁵¹¹ definisce Cristo "pane della vita", unico dono sacramentale.⁵¹² È la Parola di Cristo, prosegue il teologo, che nutre l'anima, mentre il rito eucaristico testimonia l'amore divino e invita all'amore fraterno.

Nell'impaginazione la stampa è assai vicina a quella della *Predica di San Paolo sotto un baldacchino*⁵¹³ (tav. 14) e sembrerebbe priva di quelle complicazioni narrative che

⁵⁰⁷ Con questa sfumatura interpretativa Rhegius si allontana dalla visione puramente simbolica di Zwingli. La carne di Cristo, afferma Rhegius, è disprezzata quando i cristiani dimenticano l'azione redentrice di Cristo e di essere una cosa sola con lui, sono quindi la riflessione sulla Crocifissione e la carità fraterna a rendere sacra l'Eucaristia. Cfr. Zschoch, 1995, p. 207.

⁵⁰⁸ Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8102, acquaforte, mm 229x167.

⁵⁰⁹ Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8103, acquaforte, mm 228x158. Sull'opera Metzger, 2009, pp. 331-332.

⁵¹⁰ Costoro sono citati anche da Lutero nel commento alle *Annotaciones* di Erasmo al Nuovo Testamento.

⁵¹¹ Gv 6, 56, 52, 54, 35, 47.

⁵¹² Urbanus Rhegius, *Nova Doctrina*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1526 (VD16 R 1856), c. 26r.

⁵¹³ Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8105, acquaforte, mm 230x161.

contraddistinguono le altre stampe di Hopfer di cui abbiamo parlato: Apostoli e religiosi⁵¹⁴ ascoltano gli insegnamenti di Cristo.

Nella seconda stampa, *Cristo predica sulla Fede* (Gv 12, 44-50), ritroviamo le caratteristiche formali della prima, oltre alla esuberante decorazione della cornice, anche la dimensione maggiore di Cristo, la sua posizione centrale e sopraelevata. Anche in questo caso gli astanti sono collocati sotto un portico rinascimentale, che dà alla scena un aspetto assertivo e la differenza dalla esposizione vivace e icastica degli altri manifesti finora analizzati.

Ai lati di Cristo si dispongono simmetricamente gli Apostoli, rappresentati in tutta la loro umanità, con i piedi nudi bene in evidenza. Essi gesticolano e si guardano l'un l'altro, mentre quelli più nascosti si sporgono incuriositi cercando di scavalcare quelli in prima fila. Azzardando, mi sembra che nella mimica di questi corpi e nelle espressioni sconvolte e interrogative dei volti, l'artista abbia dato una personale interpretazione della gestualità degli Apostoli del Cenacolo leonardesco.

Il contenuto del cartiglio riporta i versetti di Giovanni in cui Cristo afferma di essere figlio di Dio e di compiere la missione affidatagli dal Padre: portare la salvezza e il perdono.

Non solo in virtù della forma, ma anche del contenuto le stampe devono essere state elaborate contemporaneamente e devono essere guardate insieme come un manifesto-sintesi che espone la teoria del "pane quotidiano", ovvero come Eucaristia e Parola. Che si tratti di due immagini concettualmente legate fra loro è simbolicamente espresso dal fatto che in *Cristo predica sulla Fede* l'atteggiamento degli Apostoli è ispirato a quello di un'Ultima Cena.

3.5 La raffigurazione del Padre Nostro da Lutero in poi

L'iconografia ideata da Holbein per il Padre Nostro non è l'unica in circolazione nella Germania del XVI secolo. Un successo parallelo è quello delle xilografie disegnate da Lucas Cranach il Vecchio (figg. 36a-h) che adatta i soggetti delle singole petizioni a un commento di Melantone, stampato nel formato *in folio*. Copie degli originali faranno parte del corredo illustrativo del *Piccolo*⁵¹⁵ e del *Grande Catechismo*⁵¹⁶ di Lutero del 1529, sulla cui genesi sono stati forniti i dati essenziali.⁵¹⁷

Il nostro interesse si limita tuttavia a individuare quali specifici aspetti della nuova esegesi influenzano le immagini disegnate da Lucas Cranach il Vecchio, la loro fortuna e la loro diffusione.

Per avere informazioni dettagliate riguardo alla serie del Padre Nostro bisogna rifarsi a un vecchio articolo di Max Geisberg pubblicato nel 1923,⁵¹⁸ che precede la perdita dell'unico esemplare originale avvenuta nel corso dell'ultimo conflitto mondiale.⁵¹⁹

⁵¹⁴ Oltre a monaci ed ebrei, si scorge un orientale con il turbante, forse a includere la religione islamica.

⁵¹⁵ WA 30¹, pp. 298-309.

⁵¹⁶ WA 30¹, pp. 195-211.

⁵¹⁷ Sul Catechismo, vedere il capitolo II. Per quanto concerne il Padre Nostro, esso è al centro degli interessi di Lutero. Il primo sermone sul Padre Nostro è pronunciato il 12 ottobre 1516 (WA 1, pp. 89-94) e fino al 1539 sono ventuno i commenti e i sermoni domenicali dedicati a questa preghiera.

⁵¹⁸ Geisberg, 1923, pp. 85-87.

Max Geisberg restituisce la serie a Lucas Cranach il Vecchio⁵²⁰ e, attraverso un'analisi delle sue caratteristiche tecniche (misure delle immagini, bordi, assenza di testo al recto), ipotizza la convincente teoria che le otto xilografie dovessero essere stampate su due file su un unico foglio, in formato di manifesto a scopo catechetico.⁵²¹ Questa finalità pedagogica pare confermata dai versi riportati sotto l'immagine corrispondente: un conciso commento che aiuta la memorizzazione e la comprensione delle singole petizioni.

Sono proprio le didascalie che hanno permesso allo studioso di identificare Melantone come l'ideatore del programma iconografico. I versi riportati sul perduto foglio di Dresda coincidono quasi perfettamente con una breve spiegazione del Padre Nostro (*Kurze Auslegung des Vaterunsers*) che Melantone scrive intorno al 1527 e che sarà inserita in un libricino di preghiere pubblicato a Wittenberg dall'editore Georg Rhau nel 1529.⁵²²

Nessuno ha mai messo in dubbio la paternità di Melantone dei versi sul Padre Nostro e ciò poiché attraverso il carteggio fra Georg Rhau e suo cognato Stephan Ludwig Roth (1492-1546)⁵²³ si evince che prima del 7 novembre 1527 Rhau era già in possesso del manoscritto del libricino, di cui rimanda la stampa a causa di scadenze più incombenti. Per quanto riguarda le illustrazioni, le xilografie sono fatte intagliare dopo il 10 febbraio 1528.⁵²⁴

Il fatto che il tipografo Rhau inserisca nel *Grande Catechismo* di Lutero del 1530⁵²⁵ illustrazioni originali di Cranach dei Dieci Comandamenti, ma solo copie della serie del Padre Nostro,⁵²⁶ fa pensare che egli non disponesse delle matrici originali.⁵²⁷ È probabile quindi che sia stato Nickel Schirlenz, l'editore del *Piccolo Catechismo* di Lutero,⁵²⁸ a possedere gli originali di Cranach e stamparli in forma di manifesto.

Le divergenze fra la serie di Cranach e quella di Holbein s'incontrano sin dalla prima scena, dove è rappresentata la Creazione: un tondo si apre fra la raffigurazione dei venti nei quattro angoli del riquadro, mostrando Dio Padre che benedice gli animali nel paradiso terrestre (fig. 36a). Questa immagine era piuttosto comune nell'illustrazione libraria (lo

⁵¹⁹ Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, inv. A 1905 - 371/378, ogni immagine misurava circa mm 103x94 circa. La serie era stata acquisita nel 1905. Cfr. Hollstein's German, vol. 4, 1957, p. 43; Cat. Berlin 1983, pp. 371-373.

⁵²⁰ In precedenza attribuita erroneamente al figlio Hans.

⁵²¹ Nel 1529 il co-rettore di Wittenberg, Rörer afferma di avere appeso una tavola del catechismo illustrato (che fosse quella del Padre Nostro?) nel suo studio e informa del suo prezzo, da 2 a 3 scellini, precisando che fosse divenuto impossibile acquistarne altre, nemmeno a un prezzo superiore. La tiratura non era stata molto numerosa, evidentemente. Cfr. Zimmermann, 1925, pp. 109-110.

⁵²² Philipp Melanchthon, *Ein Büchlein für die Kinder gebessert vnd gemehret. Der Leyen Biblia...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1529 (VD16 B 9120 - VD16 M 3316). Cfr. Cohrs, 1968, pp. CXVIII-CXIX.

⁵²³ Teologo, calligrafo e consigliere di Zwickau.

⁵²⁴ Geisberg, 1923, p. 86.

⁵²⁵ Martin Luther, *Deutsch Catechismus. Gemehret mit einer neuen vorrhede vnd vermanunge zu der Beicht Deutsch Catechismus*, Wittenberg, Georg Rhau, 1530 (VD16 L 4343).

⁵²⁶ Anche i tre articoli del Credo e tre xilografie che illustrano il sacramento del Battesimo, della Cena del Signore e della Confessione sono opera di un altro artista.

⁵²⁷ Geisberg, 1923, p. 86.

⁵²⁸ La prima edizione è Martin Luther, *Enchiridion. Der kleine Catechismus für die gemeine Pfarher vnd Prediger*, Wittenberg, Nickel Schirlentz, 1529 (VD16 L 5036). Nelle ristampe successive, ad esempio Martin Luther, *Enchiridion, der kleine Catechismus*, Wittenberg, Nickel Schirlentz, 1537 (VD16 L 5046) Schirlentz illustra il libretto con brutte copie in controparte delle immagini di Cranach. Secondo Geisberg ciò avviene poiché le dimensioni degli originali superavano la misura in ottavo del libretto. Le singole immagini misuravano 111x92 mm, le pagine del volume mm 156x86 circa. Cfr. Geisberg, 1923, p. 87.

testimoniano ad esempio le xilografie del *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel del 1493⁵²⁹). Nel commento di Melantone al Padre Nostro l'associazione *ex novo* fra la creazione e l'introduzione alla preghiera è stabilita sulla base delle parole di Melantone che lodano Dio nelle sue qualità di creatore onnipotente, buono e misericordioso. Questa scelta è concettualmente così dipendente dall'esegesi di Melantone, che molti artisti contemporanei e successivi a Cranach torneranno ad adottare la scena della predica di Cristo ai discepoli, che forniva un'immagine dal carattere più universale e umanamente coinvolgente.

Nella prima invocazione (fig. 36b) l'impostazione didattica del commento di Melantone, si esprime con chiarezza: l'accento è posto sull'importanza di una corretta predicazione. Ecco perché a santificare il nome di Dio, la comunità è accompagnata da un pastore che predica da un pulpito e invita i presenti a rivolgere il loro sguardo al Crocefisso. Nella pur estrema semplicità della rappresentazione, emergono chiaramente alcuni punti centrali della teologia riformata: il ruolo indiscusso delle Sacre Scritture, il Cristocentrismo, ma anche la mitizzazione della "buona guida spirituale", un esegeta professionista, in grado di fornire le linee guida per un corretto approccio alla fede.⁵³⁰ Non stupisce che la predicazione dal pulpito davanti alla comunità riunita diventi uno dei *Leitmotiv* dell'iconografia luterana.⁵³¹

L'iconografia della seconda petizione rappresenta la scena della Pentecoste (fig. 36c) con alcune varianti filologicamente più precise rispetto alla corrispondente scena di Holbein: la Trinità è sostituita dallo Spirito Santo sotto forma di colomba, la Vergine Maria è assente e le fiammelle escono dalle bocche degli Apostoli, per rendere visibile il dono ricevuto di potersi esprimersi in altre lingue.

In confronto all'immagine di Holbein (fig. 27d), la salita al Calvario di Cranach (fig. 36d) enfatizza l'aspetto storico della narrazione, respingendo qualunque allusione alla devozione popolare, come l'immagine di Holbein poteva suggerire. La *Sequela Christi* era troppo compromessa con una patetica contemplazione del dolore di Cristo, che Lutero spesso considerava fine a se stessa e insufficiente alla propria salvezza.⁵³² Il pathos tragico della *Sequela Christi*, apoteosi dell'automortificazione, poco concordava con la visione di una fede attiva e costruttiva come quella di Lutero e Melantone. Persino le *Pie Donne* sotto la croce o il *Congedo di Cristo dalla Madre* erano soggetti eccessivamente legati a una percezione della fede passiva e permeata da un senso di disperazione, invece che di fiducia nella Risurrezione.⁵³³

I passi scelti per illustrare la quarta petizione sono, in primo piano, la moltiplicazione dei pani e dei pesci⁵³⁴ (fig. 36e) e, in secondo piano, l'aumento dell'olio della vedova operato da Eliseo,⁵³⁵ considerato una prefigurazione del miracolo di Cristo. Questi esempi, citati da Melantone, chiariscono la teologia luterana, che estende il significato del "pane quotidiano" dalla dimensione spirituale a quella fisica, essendo un cibo "che non sazia solo l'anima, ma anche il corpo".⁵³⁶

⁵²⁹ Hartman Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, Anton Koberger, 1493, c. 5v.

⁵³⁰ Scribner, 2002, p. 288.

⁵³¹ Si pensi alla predella dell'altare di St. Marien a Wittenberg (1547).

⁵³² WA 2, p. 689.

⁵³³ WA 2, pp. 136, 138.

⁵³⁴ Gv 6, 5-10; Mt 15, 32-39.

⁵³⁵ 2 Re 4, 1-6.

⁵³⁶ WA 11, p. 58.

L'episodio che Melantone suggerisce per illustrare la quinta petizione è la parabola del servo ingrato⁵³⁷ (fig. 36f), testualmente riportato anche da Erasmo da Rotterdam e convalidato da secoli di esegesi patristica.

Cranach rappresenta contemporaneamente due momenti del racconto evangelico. In secondo piano il padrone, con il registro dei conti aperto sul tavolo, riceve la visita del servitore che si presenta umilmente al suo cospetto per chiedere il condono dei propri debiti. In primo piano si svolge invece la scena successiva, in cui il servo irrispettoso riscuote il proprio credito da un debitore con la forza.

Le ultime due petizioni, infine, sono sfaccettature di un'invocazione unitaria contro le tribolazioni e le avversità della vita quotidiana. Esse sono illustrate dalle tentazioni di Gesù nel deserto (fig. 36g) e dall'incontro con la donna di Canaan.

In uno scritto catechetico rivolto a bambini e adulti poco istruiti, i riformatori evitano di portare come esempio le ambiguità e le contraddizioni della figura di Giobbe, che illustrava il testo di Erasmo, in favore di un'immagine ferma e chiara che esemplifica il dualismo assoluto bene-male ed esibisce una plastica rappresentazione della lotta finale fra Dio e Satana, fra Cristo e l'Anticristo, tanto cara all'escatologia evangelica.⁵³⁸ Giobbe è una figura scomoda dell'Antico Testamento, è un eroe "tragico", ingiustamente tormentato da ogni sorta di umiliazioni e calamità per mettere a prova la sua fede. Il diavolo si accanisce su di lui nella misura in cui Dio glielo permette e ciò pone Dio in una luce sfavorevole, come se la tentazione non provenisse da un nemico esterno, ma da Dio stesso o ne fosse comunque autorizzata.

Durante gli anni della Riforma, come vedremo più avanti in dettaglio, il clero cattolico è oggetto di una vera e propria demonizzazione iconica. Non bisogna stupirsi perciò se il diavolo è travestito da monaco con corna di caprone che fuoriescono comicamente dal cappuccio. L'associazione fra il monaco e il diavolo diventa un *leitmotiv* anche nei proverbi. Il più famoso è "l'abito non fa il monaco", dove il travestimento non è più un gioco carnascialesco, bensì uno strumento diabolico di mascheramento. Nella grafica, e persino nella miniatura, si contano numerosi esempi di rappresentazione del diavolo in veste di monaco e, poiché uno degli attributi demoniaci per antonomasia erano i piedi equini, caprini o in forma di artigli,⁵³⁹ è frequente vedere zampe di uccello che sbucano da sotto i sai.⁵⁴⁰ Un esempio è il frontespizio (fig. 37) di un trattato del teologo luterano Erasmus Alber (1500-1533)⁵⁴¹ che si apre con l'immagine di un monaco (agostiniano?) dalla cui tonaca sporgono enormi artigli di rapace.⁵⁴² Non mancano esempi anche nella coeva miniatura.⁵⁴³

⁵³⁷ Mt 18, 23-35.

⁵³⁸ Peters, vol. III, 1992, p. 161.

⁵³⁹ Un calzante proverbio a riguardo recita: "«La sfortuna ha i piedi grandi», disse il contadino quando vide avvicinarsi il monaco." Cfr. Fuchs, 1904, p. 62.

⁵⁴⁰ Piedi palmati caratterizzano invece il diavolo delle tentazioni in una xilografia di Schöffelin in un *Plenarium* del 1514. *Das Plenarium oder Ewangely buoch...*, Basel, Adam Petri, 1514 (VD16 E 4458), c. 58 v.

⁵⁴¹ Erasmus Alber, *Ein schoener Dialogus von Martino Luther vñ der geschickte Botschafft auß der Helle die falsche gaystligkait vnd das wort Gots belangen...*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 A 1523).

⁵⁴² Un altro diavolo ugualmente travestito è sul frontespizio di un scritto polemico di Pamphilius Gengenbach, *Ein cleglichs gesprech geschähen nit weit von Trient uff der Römer strass von einem Apt Curtisanen und dem Teüfel wider den frommen Pab st Adrianum*, Basel, Pamphilius Gengenbach, 1522 (VD16 G 1192).

⁵⁴³ Un'esemplificazione affascinante è rappresentata da una miniatura di un libro di preghiere commissionato dal cardinale Alberto di Brandeburgo e realizzato a Bruges da Simon Bening intorno al 1525-30. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 19 (83.M.L.115), c. 62v, misure mm 167x115. Cfr. Merkl, 1999, cat. 123, pp. 477-479, in particolare nota 710 e bibliografia relativa. Un altro esempio è nel libro di preghiere del

Il leone che accompagna il diavolo è la personificazione del male, come è descritto nella Prima Lettera di Pietro ai Romani: “Siate temperanti, vigilate. Il vostro nemico, il diavolo, come leone ruggente va in giro, cercando chi divorare”,⁵⁴⁴ che Melantone cita nella didascalia. La metafora era molto frequente nel Medioevo e lo stesso Lutero si era riferito altrove alle “fauci spalancate di Satana”.⁵⁴⁵

Infine l'ultima invocazione è illustrata dall'episodio dell'incontro con la donna cananea⁵⁴⁶. Nell'estrema essenzialità la rappresentazione (fig. 36h) è del tutto fedele al testo evangelico: la donna è prostata davanti a Cristo, le sue mani sono giunte in atto di supplica, i discepoli invitano il maestro a esaudirla, forse solo perché infastiditi dai suoi lamenti. Cranach aggiunge alla composizione un elemento estraneo alla narrazione, un cagnolino in cerca di cibo, materializzando la metafora utilizzata dalla stessa donna per umiliarsi e impietosire Cristo⁵⁴⁷.

Nonostante la liberazione dal male per Lutero assuma svariate forme, l'ira divina e le pene dell'inferno, guerre, incendi, carestie e pestilenze,⁵⁴⁸ l'iconografia della settima petizione è quella della Cananea, che Lutero stesso aveva proposto in una postilla al Vangelo di Matteo (1525),⁵⁴⁹ come modello da tenere a mente contro i pericoli e le insidie del mondo.

L'incontro fra Cristo e la Cananea, era quasi del tutto scomparso dal XIII al XV secolo,⁵⁵⁰ e anche le rarissime testimonianze dei codici medievali difficilmente potevano essere conosciute da Cranach. Per questa ragione ritengo che l'artista abbia impostato la sua scena prendendo come modello un altro episodio dell'iconografia cristiana, il *Congedo di Cristo dalla Madre*, soggetto apocrifo di cui la sensibilità mistica della *devotio moderna* aveva prodotto intense e commoventi raffigurazioni, guardate però con sospetto da Lutero.⁵⁵¹

Lucas Cranach sembra riprendere un suo stesso disegno datato intorno al 1525 (fig. 38),⁵⁵² dove Cristo è leggermente spostato sulla destra ed è rivolto verso la madre con una leggera torsione. Lei è inginocchiata e tende le mani in preghiera verso il figlio, mentre Maria Maddalena e altre due donne piangono facendo eco alla sua disperazione. La xilografia di Cranach riprende l'impostazione di questa scena senza riuscire tuttavia a restituire la freschezza e l'intensità espressiva.

Il disegno di Cranach è a sua volta in debito nei confronti di altri artisti. Credo che il confronto più convincente si possa stabilire con la xilografia realizzata da Hans Schäuffelin

cardinale Alberto di Brandeburgo, portato a termine da Nikolaus Glockendorn (1533-34) e oggi conservato a Modena, Biblioteca Estense, Ms. Est. 136, c. 25 v. Cfr. Merkl, 1999, cat. 123, pp. 477-479.

⁵⁴⁴ 1 Pt 5, 8. Anche nella *Paraphrasis Dominicae Orationis* si ripete lo stesso passo: “Da der Teufel umhergeht, wie ein brüllender Löwe..”, (poiché il diavolo va in giro, come un leone ruggente), in Martin Luther, *Enchiridion piarum precatationum*, Wittenberg, Hans Lufft, 1532 (VD16 L 4123).

⁵⁴⁵ WA 9, p. 156; WA 2, p. 123.

⁵⁴⁶ Mt 15, 22-28; Mc 7, 24-30.

⁵⁴⁷ “Gesù rispose: «Non è bene prendere il pane dei figli per buttarlo ai cagnolini». Ma ella disse: «Dici bene, Signore, eppure anche i cagnolini mangiano delle briciole che cadono dalla tavola dei loro padroni.»” Mt 15, 26-27.

⁵⁴⁸ WA 6, pp. 18-19.

⁵⁴⁹ WA 17^{II}, p. 203.

⁵⁵⁰ Il tema ricompare solo in alcuni libri d'ore miniati. Cfr. Schiller, vol. 1, 1966, p. 186.

⁵⁵¹ WA 2, p. 136.

⁵⁵² Già Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, inv. c1910-44, penna e inchiostro marrone, acquerellature grigie, mm 213x158. Lo stesso artista aveva dipinto una tavola con questo soggetto (1520 circa), oggi conservata a Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Nr. 1907, cm 86x60.

(fig. 39) per uno *Speculum Passionis* stampato a Norimberga nel 1507,⁵⁵³ il cui toccante naturalismo sarebbe stato rielaborato persino dal suo maestro Dürer nella *Piccola Passione* (1509 circa).⁵⁵⁴ La gestualità dei protagonisti del disegno di Cranach e della xilografia di Schüffelin è molto simile: le donne inginocchiate e supplicanti, ma anche la mano sinistra di Cristo sollevata e benedicente e la sua espressione dolce e malinconica.⁵⁵⁵

Concludiamo dicendo che l'immediato successo delle scene di Cranach non si limita all'illustrazione libraria, ma sconfinava in altri ambiti, dalla miniatura alle stufe a maiolica.

3.6 Oltre la grafica: Il Padre Nostro nella miniatura e nella pittura

Al pari e forse in misura maggiore delle illustrazioni di Hans Holbein, le iconografie di Cranach trovano una grande fortuna e divulgazione grazie alla loro presenza nelle numerose pubblicazioni del *Catechismo Tedesco* che, nella Germania ufficialmente luterana, diventa un testo di lettura obbligatoria.

Le illustrazioni di Cranach sul Padre Nostro, così come quelle che aveva elaborato sul Decalogo e quelle sul Simbolo Apostolico, divenute modello per altri incisori e pubblicate in diverse edizioni di catechismi luterani, forniscono soggetti iconografici che vengono replicati anche in altri contesti, come libri di preghiere.

Esse sono il riferimento principale per un libro di preghiere⁵⁵⁶ donato alla contessa Dorothea von Mansfeld (1493-1578)⁵⁵⁷ dal consorte e miniato da Sebastian Glockendon⁵⁵⁸ a Norimberga nel 1551 (c. 75r, fig. 40).⁵⁵⁹

Il volume potrebbe essere definito un catechismo allargato ed 'ecumenico'. Mentre i Dieci Comandamenti (cc. 25r-33r), il Padre Nostro (cc. 51r-58r), il Simbolo Apostolico (cc. 20r-22r) e l'Ave Maria seguono la trascrizione del *Grande Catechismo* di Lutero, il Credo, nella formula atanasiana e di Nicea, il *Magnificat*, il *Te Deum*, il *Salve Regina*, un calendario e altre preghiere provengono da un contesto cattolico.

⁵⁵³ Ulrich Pinder, *Speculum Passionis Domini nostri Jhesu Christi*, Nürnberg, 1507 (VD16 P 2807), c. 18 v. Le illustrazioni del volume erano state commissionate dall'autore e editore del testo Ulrich Pinder a Dürer che, essendo in procinto di affrontare il suo secondo viaggio in Italia, avrebbe ceduto il lavoro ai più talentuosi allievi, Hans Schüffelin, Hans Baldung detto Grien e Hans Süß von Kulmbach. Schüffelin sarebbe responsabile di almeno trentacinque delle trentanove xilografie a tutta pagina che ornano il testo. Ognuna misura mm 235x160. Sull'intera serie si veda Schreyl, 1990, vol. I, pp. 82-84, nn. 359-387.

⁵⁵⁴ Metzger, 2002, p. 119.

⁵⁵⁵ Cranach conosceva sicuramente le illustrazioni di Ulrich Pinder, che cita nella serie della *Passione* del 1509 (ad esempio nell'insolente bambino che fugge impaurito nella salita al Calvario e nell'*Ecce Homo*) e nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* della serie del *Passional* (1521).

⁵⁵⁶ Collezione privata. Asta Christie's London, King Street (6 luglio 2011, sale 7982 – lotto 28). La prima parte del libro fu realizzata fra 1530 e 1534.

⁵⁵⁷ Durante la sua lunga vedovanza nel castello di Heldrungen (presso Eisleben), la nobildonna curava un orto botanico e creava personalmente medicinali, che forniva allo stesso Lutero, del quale tutta la sua famiglia è stata sostenitrice sin dall'inizio.

⁵⁵⁸ Sebastian (1525 circa-1555) era uno dei figli del già citato Nikolaus Glockendon, tutti avviati alla medesima carriera. Cfr. Merkl, 1999, pp. 100-101.

⁵⁵⁹ L'intermediario fra il miniatore e la committente potrebbe essere stato il cardinale Alberto di Brandeburgo, che fino al 1541 aveva risieduto ad Halle e aveva già commissionato manoscritti miniati alla bottega di Nikolaus Glockendon. *Libro di preghiere della duchessa Dorothea von Mansfeld*, Nürnberg, Sebastian Glockendon il Vecchio, 1551, proprietà privata. Cfr. Merkl, 1999, p. 494.

Delle trenta miniature che impreziosiscono il codice, alcune s'ispirano sicuramente alle illustrazioni di un catechismo luterano,⁵⁶⁰ almeno a tre diverse edizioni. Accanto alle due fonti citate da Merkl, un catechismo contenente copie di Cranach edito a Norimberga nel 1547⁵⁶¹ e uno stampato a Francoforte, con illustrazioni di Hans Brosamer (1495-1554),⁵⁶² strette correlazioni iconografiche sono riscontrabili anche con un catechismo di Andreas Osiander e illustrato da Erhard Schön nel 1533 (fig. 41).⁵⁶³ Queste illustrazioni rappresentano un'interessante testimonianza dell'evoluzione della devozione luterana e della capillare diffusione dei catechismi a stampa, al cui corredo iconografico i miniatori attingono con versatilità

Per ultimo è interessante segnalare la presenza di un rarissimo ciclo di affreschi, il cui programma iconografico comprende la Passione, i Dieci Comandamenti e le invocazioni del Padre Nostro, emerso seppure in uno stato gravemente deteriorato e frammentario,⁵⁶⁴ durante un restauro, effettuato fra il 1953-54, nella chiesa riformata di Barntrop-Sonneborn (fig. 42). La più probabile fonte iconografica delle pitture parietali sono le xilografie di Hans Sebald Beham e bottega, che corredevano un catechismo stampato a Francoforte nel 1552.⁵⁶⁵ A questo repertorio rimanda la preghiera nell'orto del Getsemani per la terza petizione del Padre Nostro in sostituzione dell'Andata al Calvario illustrata da Cranach. Senza entrare troppo in dettaglio, concludiamo ricordando che l'affresco, eseguito da un pittore locale fra il 1564 e il 1576,⁵⁶⁶ è un *unicum* per estensione nella Germania Settentrionale, e testimonia che il fine didattico delle immagini nella Riforma non si limitava all'illustrazione libraria.

⁵⁶⁰ Stabilirne l'edizione è difficile poiché, trovandosi l'esemplare in collezione privata, è possibile fare un confronto solamente con le poche riproduzioni disponibili fornite da Merkl (1999) o dal sito della casa d'asta.

⁵⁶¹ Martin Luther, *Enchiridion. Der kleyne Catechismus die gemeyne Pfarrherren unnd Predigern*, Nürnberg, Christoph Gutknecht, 1547 (VD16 L 5065). Cranach è il modello di riferimento per l'illustrazione della quarta e della sesta petizione, con la moltiplicazione dei pani e dei pesci (c. 55r) e la parabola del servo ingrato (c. 56r).

⁵⁶² Martin Luther, *Catechismus Für die gemeine Pfarrherr und Prediger*, Frankfurt am Main, Heinrich Gölfferich, 1553 (VD16 L 5073). Brosamer fu pittore, ma soprattutto prolifico incisore e intagliatore per le più importanti tipografie di Erfurt, Wittenberg, Magdeburg, Ingolstadt e Francoforte. Sull'artista Gotzkowsky, 2009.

⁵⁶³ Andreas Osiander, *Catechismus oder Kinderpredig Wie die in meiner gnedigen herrn Marggrauen...*, Nürnberg, Johann Petreius, 1533 (VD16 O 1038). L'immagine è quella della Creazione, corrispondente al primo articolo del Simbolo Apostolico.

⁵⁶⁴ Le pitture parietali, scialbate nel 1605 quando nella vicina Lippe fu introdotto il Calvinismo. Cfr. Anton, 1977, pp. 52-59.

⁵⁶⁵ Lucas Lossius, *Obiectiones in Catechismus Puerorum, cum earum breuibus & ueris solutionibus, quibus doctrina Catechesios fusius explicatur...*, Frankfurt am Main, Christian Egenolff d. Ä., 1552 (VD16 L 2814).

⁵⁶⁶ Anton, 1977, p. 53.

CAPITOLO IV- L'ILLUSTRAZIONE DEL SIMBOLO APOSTOLICO

4.1 Introduzione e fonti iconografiche

Diversamente dal procedimento seguito nell'analisi del Padre Nostro, per quanto riguarda la rappresentazione del Simbolo Apostolico, a causa della quantità dei documenti figurativi, è impensabile fare una ricognizione completa delle testimonianze figurative che precedono la raffigurazione di Daniel Hopfer (tav. 2).

Innanzitutto si può affermare che si tratta di una rappresentazione che coniuga il rispetto della tradizione con il rinnovamento dei contenuti. Nell'impaginazione formale, la divisione in dodici riquadri, uno per ogni articolo del Simbolo Apostolico, la stampa di Hopfer segue l'impostazione di alcune stampe didascaliche che in area transalpina circolavano già da oltre mezzo secolo. Nelle singole scene, tuttavia, l'artista si svincola dai modelli di riferimento ed elabora nuove iconografie o risemantizza, mediante piccoli, ma significativi dettagli, quelle del repertorio iconografico cristiano. Tutto ciò, come vedremo, è condotto in stretta dipendenza da uno scritto del teologo Urbanus Rhegius⁵⁶⁷ e in totale autonomia dalle interpretazioni del Credo di Lutero, che saranno la premessa testuale per le illustrazioni di Lucas Cranach il Vecchio e altri artisti, che troveranno spazio nel *Catechismo Tedesco*.

Per porre l'accento sulle modifiche formali e semantiche dell'iconografia del Simbolo Apostolico durante gli anni della Riforma, si forniranno alcuni efficaci esempi per ciascuna tipologia iconografica⁵⁶⁸, evidenziando la qualità estetica e il valore storico dei documenti figurativi, e dando al contempo alcune coordinate teologiche.⁵⁶⁹

La primissima e per secoli invariata modalità di rappresentazione del Credo consisteva nella raffigurazione del collegio apostolico. La fonte letteraria, non attestata né da scritture canoniche né apocrife, è il sermone 240 attribuito allo Pseudo-Agostino⁵⁷⁰, che suddivideva il Simbolo in dodici articoli pronunciati dagli Apostoli il giorno della Pentecoste. La serie parte da Pietro e si conclude solitamente con Mattia.⁵⁷¹

Nonostante il sermone risalga al VI secolo, alcuni Padri della Chiesa, fra cui Ambrogio⁵⁷² e Rufino d'Aquileia⁵⁷³, erano già, fra la fine del IV e l'inizio del V secolo, convinti di un'origine apostolica della professione di fede battesimale.⁵⁷⁴

⁵⁶⁷ Urbanus Rhegius, *Die zwoelf artickel vnsers Christlichẽ glaubens mit anzaigũg d hailigen geschriff. Dariñ sie gegründet seind durch D.V.Regiiũ Zũ dienst dem Ersamen weisẽ Caspar weißbrugker*, Augsburg, Sigmund Grimm, 1523 (VD16 R 2024), stampato anche con un altro titolo: Urbanus Rhegius, *Erklärung der zwölff artickel Christlichẽs gelaubens, unnd leüffigster puncten alles Christlichen lebens*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1523 (VD16 R 2025).

⁵⁶⁸ Di grande aiuto è stato il contributo di Mastacchi. Cfr. Mastacchi-Knapiński, 2011.

⁵⁶⁹ Si rimanda ai lessici iconografi: Künstle, vol. I, 1928, pp. 181-184; LCI, vol. I, 1968, pp. 461-464; Schiller, vol. 4.1, 1988, pp. 134-147.

⁵⁷⁰ *Sermo* 240, 1 in PL 39, 2189.

⁵⁷¹ A volte Mattia è sostituito con Paolo. Bisogna ricordare che l'ordine degli Apostoli è variabile e non coincide sempre con quello della chiamata di Cristo. Secondo lo Pseudo-Agostino la sequenza degli Apostoli sarebbe Pietro, Andrea, Giacomo Maggiore, Giovanni, Tommaso, Giacomo Minore, Filippo, Bartolomeo, Matteo, Simone e Mattia.

⁵⁷² Ambrogio usa l'espressione 'Symbolo apostolorum' nel 393, in una lettera inviata dal Sinodo Milanese a papa Siricio: *Epistola ad Siricium (Epistola 42,5)* in PL 16, 1125 B; *Explanatio Symboli 7*, in PL 17, 1196.

⁵⁷³ *Expositio Symboli 2 (404)*, in PL, 20, 134-135.

La chiesa primitiva aveva considerato i dodici Apostoli una prefigurazione del collegio episcopale, ma anche fulcro della *doctrina christiana* e fondamenta metaforiche della Chiesa,⁵⁷⁵ motivo per il quale le loro immagini, naturalmente accanto a quelle di Cristo, della Vergine e del Battista, sono le prime a essere introdotte nella decorazione interna ed esterna degli edifici sacri, spesso in dimensioni monumentali. Al significato simbolico dei Dodici come i pilastri su cui si regge la Chiesa sono riconducibili le figure degli Apostoli scolpite o dipinte su colonne, facciate o portali degli edifici di culto, ma anche lungo le navate, spesso in corrispondenza dei punti in cui avveniva l'unzione rituale della consacrazione.⁵⁷⁶

Bisogna anche ricordare che la presenza degli Apostoli aveva una funzione apotropaica e difendeva la chiesa dalle minacce eretiche,⁵⁷⁷ oltre ad assolvere una funzione catechetica e mnemonica, poiché aiutava i catecumeni a ricordare l'Atto di Fede nel giorno del loro battesimo, quando erano chiamati a recitarlo davanti alla comunità.⁵⁷⁸

La funzione mnemonica è efficacemente esemplificata da una xilografia contenuta nello *Schatzbehalter*, un testo di letteratura edificante del francescano osservante Stephan Fridolin (circa 1430-1498),⁵⁷⁹ illustrato da Michael Wohlgemut (1433/34-1519) e bottega.⁵⁸⁰ L'immagine (fig. 43) riproduce il palmo della mano sinistra (c. U iii v) sulle cui falangi sono disegnati gli Apostoli, Cristo e la Vergine Maria, affiancati dai dodici articoli del Credo.

L'associazione del collegio Apostolico con il Giudizio Universale compare invece in una xilografia di Michael Wohlgemut per il *Liber chronicarum*⁵⁸¹ di Hartmann Schedel, dove il carattere escatologico è giustificato dalle parole profetiche di Cristo che annunciavano agli Apostoli l'assegnazione dei dodici troni dai quali avrebbero giudicato le tribù d'Israele.⁵⁸² Analoga è la funzione degli Apostoli con i versetti del Credo dipinti a secco tutt'attorno all'Agnello (fig. 44), nei sottarchi della cupola del duomo di San Biagio a Braunschweig. Le pitture sono state commissionate da Heinrich der Löwe (1156-1180), duca membro della dinastia dei Guelfi e padre dell'imperatore Ottone IV, al rientro da un pellegrinaggio in Terrasanta nel 1173.⁵⁸³

⁵⁷⁴ Sull'origine apostolica del Credo nel Tardo-Antico e nell'Alto Medioevo si veda in saggio di Bouhot, 1993, pp. 159-164.

⁵⁷⁵ Ef 2, 20. Come cita Knapiński, anche Innocenzo III (1179-1180) definisce gli Apostoli colonne della Chiesa. Cfr. Mastacchi-Knapiński, 2011, p. 13.

⁵⁷⁶ In questo caso, le figure o i busti degli Apostoli potevano essere accompagnati o persino sostituiti da simboli come croci, con o senza candele. Cfr. Mastacchi-Knapiński, 2011, p. 91.

⁵⁷⁷ Mastacchi-Knapiński, 2011, p. 17.

⁵⁷⁸ Che il Credo sia ancorato al rito del Battesimo spiega perché spesso la rappresentazione degli Apostoli poteva collocarsi all'interno del battistero, come a Novara o ad Albenga (Savona), dove si osserva un'ulteriore tipologia iconografica, limitata all'età paleocristiana, che consisteva nel rappresentare i Dodici sotto forma di colombe. Cfr. Per un elenco si veda Mastacchi-Knapiński, 2011, pp. 91-95.

⁵⁷⁹ Stephan Fridolin, *Schatzbehalter oder schrein der waren reichtuemer des heils und ewiger seyligkeit*, Nürnberg, Anton Koberger, 1491 (GW 10329), c. U iii r.

⁵⁸⁰ Cat. Mettingen, 2010, pp. 250-251.

⁵⁸¹ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, Anton Koberger, 1493, c. 101 v.

⁵⁸² Gli Apostoli reggono cartigli con le frasi del Credo.

⁵⁸³ Oltre agli Apostoli, ai quali Heinrich der Löwe era particolarmente devoto, si vedono nei pennacchi quattro coppie di profeti. Cfr. Klamt, 1968.

4.2 L'iconografia 'originaria'⁵⁸⁴

Il tipo d'iconografia più diffusa e in uso dal Medioevo fino al XVIII secolo è quella che Ryszard Knapiński definisce 'originaria'. Segno distintivo è la raffigurazione degli Apostoli con le iscrizioni degli articoli di fede su libri aperti o filatteri, che divenivano il simbolo della verità rivelata, posta direttamente nelle mani dei suoi autori, sebbene il messaggio potesse anche essere alluso soltanto dalla presenza di rotoli, libri o cartigli privi di testo⁵⁸⁵.

Guardando a un caso a noi molto vicino, penso che sia possibile attribuire agli affreschi romanici della Rotonda del Monte a Bologna lo stesso significato. Lungo il perimetro interno del piccolo edificio circolare sono dipinte ad affresco, entro grandi nicchie, le figure degli Apostoli, contraddistinti dal proprio, talvolta purtroppo illeggibile nome (fig. 45),⁵⁸⁶ che reggono in mano rotoli o libri. Le pitture confermano una pratica rappresentativa molto diffusa nell'alto Medioevo, che precede l'uso, introdotto circa dal XIII secolo, di differenziare gli Apostoli con i propri attributi individuali, spesso collegati al loro martirio.

Per quanto concerne l'ubicazione dell'iconografia 'originaria' del *Simbolo Apostolico*, si può constatare che è il coro il luogo deputato a questa rappresentazione: il collegio degli Apostoli, intagliati negli stalli del coro, accompagnava simbolicamente il sacerdote nella liturgia. Nell'Europa Occidentale, da Ginevra ad Aosta, da Friburgo⁵⁸⁷ a Ulm (fig. 46),⁵⁸⁸ le testimonianze di seggi intagliate con gli Apostoli raggiungono l'impressionante numero di 350.⁵⁸⁹

La prassi artistica del XV secolo prevedeva che fossero utilizzati modelli grafici per gli intagli dei cori o la decorazione delle vetrate. Queste serie incise erano opere autonome, spesso vendute a scopo devozionale, come moderni 'santini'. Artisti come il Maestro E.S., il Maestro FVB (attivo 1475-1500, fig. 47)⁵⁹⁰ Israhel van Meckenem (circa 1460-1503)⁵⁹¹ o Martin Schongauer (circa 1448-1491)⁵⁹² firmano almeno una serie di Apostoli con le frasi del Credo. Pur nella specificità dei singoli autori, in queste serie, appartenenti alla fase originaria dell'arte incisoria, sono riscontrabili alcune caratteristiche comuni, come la disposizione frontale o di tre quarti dell'Apostolo con il proprio attributo iconografico e l'essenzialità dell'ambientazione, ridotta spesso a un lembo di terra sotto i piedi degli Apostoli.⁵⁹³

All'inizio del XVI secolo queste serie si arricchiscono di cornici rinascimentali, come quelle di Jakob Cornelisz van Oostanen (1520, fig. 48)⁵⁹⁴ o scenari naturalistici, come quelli

⁵⁸⁴ Si adotta la denominazione utilizzata da Knapiński, 2011, pp. 51-72.

⁵⁸⁵ Knapiński parla a questo proposito di 'Credo nascosto'. Cfr. Knapiński, 2011, p. 21.

⁵⁸⁶ L'edificio ha nel corso dei secoli subito diversi rimaneggiamenti, fra i quali l'apertura di porte che hanno, in alcuni casi, distrutto irrimediabilmente le pitture.

⁵⁸⁷ Freiburg, Saint-Nicolas, 1464 circa.

⁵⁸⁸ L'autore è Jörg Syrling il Vecchio, 1470 circa.

⁵⁸⁹ Si rimanda allo studio di Lacroix-Renon che concentra le indagini alle testimonianze della Svizzera Francese fra il 1445 e il 1525. Cfr. Lacroix-Renon, 1993.

⁵⁹⁰ L'illustrazione è quella dell'apostolo Andrea, Meister FVB, Dresda, Staatliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, inv. A 1909-589, bulino, mm 177x83. Cfr. Cat. Dresden, 2013, p. 173, n. 106.

⁵⁹¹ Hollstein's German, vol. 24 A, 1986, pp. 250-262.

⁵⁹² Riguardo ai modelli grafici utilizzati negli intagli di cori vedi: Lacroix-Renon, 1993.

⁵⁹³ Questo nella serie di Schongauer, realizzata intorno al 1480. In quella di van Meckenem invece le frasi del Credo sono scritte su nastri svolazzanti intorno agli Apostoli.

⁵⁹⁴ Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentkabinett, inv. RP-P-BI-6122H, mm 147x124. Cfr. Mastacchi-Knapiński, 2011, pp. 107-116.

di Anton Woensam (1529).⁵⁹⁵ Anche Lucas Cranach è autore di una splendida serie di xilografie, datate 1510-1515, di Apostoli,⁵⁹⁶ cui si aggiungono Cristo e Paolo, incorniciati da tronchi d'albero che si ricurvano terminando con motivi floreali, che la trascrizione del testo ha trasformato in un'illustrazione del *Credo*.

Un'estensione dell'«iconografia originaria» è quella «tipologica», che consiste nella rappresentazione degli Apostoli associati ai Profeti,⁵⁹⁷ secondo un confronto che era stato stabilito dalla teologia medievale, strenua ricercatrice dei rapporti fra Antico e Nuovo Testamento.⁵⁹⁸ Un bell'esempio sono i rilievi romanici del coro orientale del duomo romanico di Bamberg (inizio del XIII secolo), dove agli Apostoli fanno *pendant* i profeti, considerati come loro prefigurazioni (fig. 49).

Si vogliono qui anche menzionare le vetrate del coro della parrocchiale di San Dionys a Esslingen (presso Stoccarda), risalente al 1300 circa.⁵⁹⁹ Nelle splendide finestre *cloisonné* gli Apostoli con le frasi del Credo s'intrecciano con le personificazioni delle Virtù, un'associazione rara nelle arti figurative⁶⁰⁰, sebbene la relazione fra la Fede e il conseguimento della Virtù fosse implicita nella concezione teologica del tempo⁶⁰¹. Gli Apostoli si ergono su creature mostruose, simboli del paganesimo sconfitto, e le Virtù calpestanto le personificazioni dei Vizi a esse corrispondenti.⁶⁰²

Apostoli e Profeti raramente si trovano associati nelle stampe sciolte, poiché l'inclinazione alla didattica delle stampe sciolte non si accorda con la complessità della simbologia medievale. Fra i rari esempi si trova una stampa sciolta di Hans Paur⁶⁰³ dell'ultimo quarto del XV secolo (fig. 50). La xilografia, rozzamente colorata, mostra i busti degli Apostoli e dei Profeti inseriti entro anelli intrecciati, disposti su tre file di quattro e introdotti dalla figura di Cristo *Salvator Mundi*.

4.3 La messa in scena del Credo: miniature, *Blockbücher* e incunaboli

Particolare e affascinante è la raffigurazione in chiave «narrativa» del Simbolo Apostolico, che consiste nella rappresentazione scenica del contenuto degli articoli.

Un caso precocissimo, più unico che raro, è rappresentato dalle illustrazioni del *Salterio di Utrecht*⁶⁰⁴ (fig. 19), manoscritto carolingio, già menzionato in riferimento al Padre Nostro.

⁵⁹⁵ TIB, 1981, pp. 204-205.

⁵⁹⁶ Koeplin-Falk, vol. II, 1976, p. 558, nn. 438-451.

⁵⁹⁷ Le combinazioni Apostolo-Versetto e Apostolo-Profeta sono soggette a variazioni. Si veda Lecroix-Renon, 1993, pp. 179-191.

⁵⁹⁸ Anche interpretati come *vita attiva vs vita contemplativa*.

⁵⁹⁹ Wentzel, 1958, pp. 120-129.

⁶⁰⁰ Casi analoghi si trovano a Sens, Châlon-sur-Marne e a Marburg. Cfr. Parello, 2005-06, p. 161, nota 17 con bibliografia relativa.

⁶⁰¹ Parello, 2005, pp. 151-167.

⁶⁰² Pietro-Umiltà/Superbia; Andrea-Obbedienza/Indisciplina; Giacomo Maggiore-Pazienza/Ira; Giovanni-Temperanza/Gola; Tommaso-Fede/Idolatria; Filippo – Concordia/Sedizione; Giacomo Minore-Verità/Inganno; Simone-Speranza/Disperazione; Bartolomeo-Castità/Lussuria; Matteo-Serietà/Petulanza; Simone-Carità/Falsità; Paolo-Giustizia/Ingiustizia. Il programma didattico-moraleggiante di San Dionys comprende altre figure allegoriche che richiamano alla salvezza o alla dannazione.

⁶⁰³ Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, inv. Nr. Xyl. Inc. 10, xilografia colorata a mano, mm 362x275. Su Hans Paur vedi il capitolo precedente.

⁶⁰⁴ Utrecht, Bibliotheek der Universiteit, Ms. 32. Si veda in merito Cat. Utrecht, 1996.

Alla c. 90 r l'anonimo artista, che segue la prassi dell'illustrazione dei salmi *ad verbum* tipica del IX e X secolo, traduce il *Simbolo Apostolico* in immagini che raffigurano in tre gruppi i principali punti teologici del Credo: il Padre e la Creazione, il Figlio e l'Incarnazione, lo Spirito e la Resurrezione, realizzando una composizione unitaria e coerente.⁶⁰⁵ Il *Salterio di Utrecht* è forse l'unica testimonianza di una raffigurazione scenica in età altomedievale.⁶⁰⁶ Dal momento che i salmi sono in ordine numerico e non disposti secondo l'anno liturgico, la critica più recente ha escluso l'uso liturgico del salterio, per suggerire che la trasposizione in chiave narrativa dei salmi avesse una funzione mnemonica.⁶⁰⁷

L'obiettivo didattico è ancora più evidente nell'illustrazione del *Simbolo Apostolico* nei testi a stampa realizzati con la tecnica xilografica, o chiro-xilografica, in area fiamminga e renana, dai primi decenni del XV secolo.⁶⁰⁸ Caratteri stilistici comuni sono il linguaggio figurativo estremamente semplificato, quasi rozzo, con le figure umane disposte di tre quarti e quasi prive di differenziazione nella fisionomia o nell'abbigliamento.

Un *Blockbuch* (ante 1470) proveniente da un convento della Baviera Meridionale⁶⁰⁹ illustra il *Symbolum Apostolicum*⁶¹⁰ in dodici xilografie che traducono ogni articolo in immagini ingenuie (figg. 51a-d), che non rinunciano però al parallelismo fra Apostoli e Profeti, che si fronteggiano nel margine inferiore della pagina indicando i versetti del Credo: il loro gesto si appella così all'osservatore, facendo da mediazione fra il contenuto dell'immagine e il lettore. La finalità didascalica dei *Blockbücher* determina l'essenzialità quasi rozza dei disegni sommariamente colorati, la bizzarria delle figure e delle loro espressioni conferisce un tono icastico alla narrazione.⁶¹¹

Si parte dalla Creazione (fig. 51a), dove Dio Padre benedicente si affaccia dall'ultima delle sfere celesti, per passare al Battesimo di Cristo, individuato come il momento in cui si manifesta la paternità divina di Gesù (fig. 51b); la terza immagine rappresenta l'Annunciazione e la Natività, la quarta la Crocifissione e la Deposizione, la quinta la Resurrezione e la Discesa agli Inferi, simboleggiati dalle fauci spalancate di un orribile mostro, com'era frequente nell'immaginario apocalittico medievale. Il sesto articolo corrisponde all'Ascensione, il settimo al Giudizio Universale, dove Cristo Giudice siede su un arcobaleno, fra Maria e il Battista che intercedono per i peccatori (fig. 51c), mentre l'ottavo è

⁶⁰⁵ Nel primo gruppo, Dio Padre, Gesù Bambino in braccio a Maria e la colomba dello Spirito alludono alla Trinità e all'Incarnazione della Parola. Nel secondo registro vi sono episodi della vita di Cristo dalla Crocifissione al Giudizio Universale. Nel terzo gruppo, infine, sono rappresentati un rito all'interno di una chiesa, verso la quale vola una colomba con un ramoscello di ulivo, allusione al sacramento della Riconciliazione, sopra si trova la scena della Pentecoste. Cfr. Schiller, vol. 1, 1966, p. 19.

⁶⁰⁶ È interessante che anche il *Simbolo Niceno-Atanasiano* sia inscenato alla carta successiva (c. 90 v) attraverso l'immagine di un sinodo di religiosi disposti in cerchio.

⁶⁰⁷ Cat. Utrecht, 1996, p. 81.

⁶⁰⁸ Questi testi si diffondono in seguito nel resto della Germania, in Austria e in altre aree d'Europa.

⁶⁰⁹ Si tratta del convento degli Agostiniani di Weyarn. La città di produzione è probabilmente Landshut o un centro tipografico della Germania Sudorientale.

⁶¹⁰ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, inv. Xylogr. 40; cfr. Kristeller, 1917. Due esemplari molto simili sono custoditi a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. II D 42 (1450-60) e a Heidelberg, Universitätsbibliothek, inv. Cod. Pal. Germ. 438 (1460-70), frammentario.

⁶¹¹ La diffusione di questi manuali doveva inoltre essere superiore rispetto alle rare testimonianze pervenute, tanto da essere modelli anche per affreschi, come accade nella pieve di San Pietro a Feletto (Treviso). Per la sua posizione isolata e per le sue funzioni di battistero, la pieve di Feletto esemplifica appieno la volontà dell'autorità ecclesiastica locale di contrastare l'eresia e la superstizione, compresa quella del clero. Cfr. Rigaux, 1993, pp. 119-128, in particolare pp. 121-123, 127.

esemplificato dalla Pentecoste. Interessante è il nono articolo: la fede nella Chiesa è simboleggiata da Pietro in veste di pontefice, che indica un edificio di culto con una grande chiave, quella consegnatagli metaforicamente dal suo maestro (fig. 51d). Cristo, circondato dai profeti, benedice la Chiesa, convalidando così l'autorità pontificia. Il decimo articolo mostra l'interno di una cappella, nella quale si sta svolgendo una confessione, mentre un secondo penitente attende trepidante il suo turno.⁶¹² Come facilmente intuibile il penultimo articolo rappresenta la Resurrezione dei morti e nell'ultima scena Cristo e la Vergine siedono in gloria attornati da santi e dai simboli degli Evangelisti.

Il programma iconografico dei *Blockbücher* di Monaco (figg. 51a-d), Vienna e Heidelberg (fig. 52) è replicato nei disegni del *Fränkisches Losbuch*, un manoscritto realizzato in Franconia nel secondo quarto del XV secolo.⁶¹³ Di qualità estetica più elevata, rispetto agli ultimi esemplari citati, sono le xilografie inserite nella spiegazione del Credo pubblicata da Conrad Dinkmut⁶¹⁴ a Ulm nel 1485 (fig. 53).⁶¹⁵ La struttura delle immagini cambia leggermente: Apostoli e Profeti a figura intera occupano la metà inferiore dei riquadri e i cartigli svolazzanti intorno a loro suggeriscono l'autorialità biblica pur senza la trascrizione della Professione di Fede, commentata nel testo. I singoli episodi sono rappresentati con parsimonia di dettagli. Nella Crocifissione, ad esempio, è evidenziato il gesto di Pilato (fig. 53) e intorno alla croce non campeggiano più i simboli della Passione. Lo stesso linguaggio disadorno si presenta nell'immagine della Risurrezione dei morti e della "Vita Eterna", dove sono assenti i simboli teriomorfi degli evangelisti e i sette candelabri dell'Apocalisse.

L'artista si è probabilmente ispirato agli episodi cristologici che illustravano le *Bibliae Pauperum*. Cristo Giudice non siede fra la Vergine e il Battista, ma in una mandorla fra gli eletti e i dannati, mentre la "Chiesa e la comunione dei Santi" sono simboleggiate da un edificio di culto, verso il quale si dirige un gruppo di santi, senza alcun riferimento specifico a Pietro o al Papa.

Un altro esempio di iconografia 'scenica' del Credo è una stampa colorata a mano del Metropolitan Museum of Art di New York⁶¹⁶ (fig. 54), che condivide con gli ultimi esempi menzionati la tecnica xilografica, la cronologia (1450-70) e l'area geografica di provenienza, la Germania. La differenza più rilevante rispetto ai *Blockbücher* consiste nella ripartizione degli episodi in diciotto vignette, che si svincolano dal riferimento agli Apostoli. Annunciazione, Natività e gli altri soggetti, dalla Passione al Giudizio Universale, sono raffigurati ciascuno in un proprio riquadro. I dogmi restanti sono esposti in modo elementare: la Pentecoste è esemplificata da Pietro, Paolo e la Vergine, mentre la Comunione dei Santi si riduce a quattro Apostoli accanto a Maria. Come nel *Blockbuch* di Heidelberg (fig. 52), la remissione dei Peccati è simboleggiata da un'assoluzione. L'invenzione è ingenua e la realizzazione elementare:

⁶¹² L'incisore ha contraddistinto cromaticamente le orecchie e la bocca dei personaggi, per porre l'accento sul ruolo delicato e importantissimo di questi organi.

⁶¹³ *Fränkisches Losbuch*, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Germ. Fol. 642. Purtroppo si conservano solo i primi quattro articoli del Credo alla c. 98 r.

⁶¹⁴ *Erklärung der zwölf Artikel des christlichen Glaubens*, Ulm, Conrad Dinkmut, 1485 (GW 9379). Le xilografie misurano mm 269x275.

⁶¹⁵ Cat. Mettingen, 2010, pp. 254-255.

⁶¹⁶ New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.1.39, xilografia colorata a mano, mm 282x401.

l'ambientazione è appena accennata da un prato verde e un cielo blu notte, ogni elemento è funzionale unicamente all'elencazione e alla memorizzazione degli articoli. Il formato di manifesto della stampa di New York, in perfetto accordo con la sua funzione didascalica, ne fa il precedente tipologico più vicino al Simbolo Apostolico di Daniel Hopfer (tav. 2).

Un ultimo esemplare da citare è la serie di dodici xilografie dell'olandese Jacob Cornelisz van Oostsanen (1465/70 - 1533), conservate, in un'unica copia, presso il Prentenkabinett del Rijksmuseum di Amsterdam⁶¹⁷ e datate 1520 (fig. 48).⁶¹⁸

Sulla vita di quest'artista ci sono giunte poche informazioni. Nativo di Oostsanen, presso Amsterdam, egli si forma, secondo Van Mander, presso il pittore Geertgen tot Sint Jans.⁶¹⁹ Meglio documentata è la sua produzione incisoria. Nella serie del Simbolo Apostolico la ricerca spaziale e il linguaggio classico delle cornici si uniscono a una più convincente corporeità delle figure, caratterizzate dall'ampia gamma di movimenti. Il racconto si svolge oltre finti oculi, decorati con elementi ornamentali rinascimentali, conchiglie, mensole a volute classicheggianti, festoni, motivi vegetali e figure grottesche. L'icasticità della narrazione rivela tuttavia l'indole 'arcaica' dell'artista, che sul piano dell'espressione formale usa un chiaroscuro marcato per enfatizzare l'energia drammatica delle composizioni.

Dall'Annunciazione alla Vita Eterna, gli episodi di Oostsanen sono i 'canonici', quelli cioè dei *Blockbücher*. In particolare l'illustrazione del nono articolo accerta la vecchia fede dell'iconografia. Nell'immagine il Papa (con la chiave di Pietro) siede in cattedra fra vescovi e cardinali, mentre i santi, tutti rigorosamente consacrati, sono già nella gloria dei cieli.

Una variante della serie, sebbene non dottrinalmente parlando, è la rappresentazione della sola colomba dello Spirito Santo al posto della Pentecoste, che Oostsanen probabilmente riprende dal ciclo di un maestro olandese dell'ultimo quarto del XV secolo.⁶²⁰ A questo modello l'artista si rifà anche nell'aggiunta di un oculo inciso in negativo con un sole e le parole *Pax Vobis*, in caratteri gotici, che nella serie quattrocentesca erano collocate sopra un'immagine del Cristo Redentore.

Al repertorio tardogotico profano mi sembra che l'artista si sia ispirato per il decimo articolo. La Remissione dei peccati (fig. 48) non si svolge fra le mura di una chiesa, ma all'aria aperta: adagiati su un prato due religiosi ascoltano le confessioni di due donne, in posizioni che richiamano lo scambio di effusioni amorose nel giardino d'amore. Il mostriciattolo che aleggia sul capo della donna in secondo piano è derivato dalle creature demoniache che la tradizione figurativa medievale poneva accanto agli innamorati colti in atti 'impudichi' come infrazione del sesto comandamento (fig. 55).⁶²¹

⁶¹⁷ Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinett, invv. RP-P-BI-6122A-G, RP-P-BI-6308A-D, mm 150x120 circa.

⁶¹⁸ Steinbart, 1937, pp. 108-112, nn. 121-132.

⁶¹⁹ Molte opere di Oostsanen sono andate distrutte nel corso delle insurrezioni iconoclaste del XVI secolo.

⁶²⁰ Le xilografie, già in stato frammentario quando le vide Steinbart nel 1937 presso la Stadtbibliothek di Francoforte, sono state distrutte insieme all'edificio durante la Seconda Guerra Mondiale. Cfr. Steinbart, 1937, pp. 112-121.

⁶²¹ Immagine tratta da *Enchiridion. Der kleine Catechismus*, Augsburg, Valentin Otmar, 1542 (VD16 L 5052), c. 152 r.

4.4 Fra tradizione e rinnovamento: il Credo di Daniel Hopfer

Arriviamo ora all'acquaforte di Daniel Hopfer (tav. 2),⁶²² un caso come già detto particolarissimo, poiché pur attenendosi alla struttura delle stampe del XV secolo, del quale il precedente più diretto è la xilografia del Metropolitan (fig. 54), nell'iconografia delle singole scene l'artista lascia trasparire la sua adesione alla confessione evangelica e, precisamente, a un'interpretazione del Simbolo Apostolico scritta dal teologo Urbanus Rhegius.⁶²³

Abbiamo voluto intitolare questo paragrafo "fra tradizione e rinnovamento", poiché la posizione di Hopfer oscilla fra l'ossequio della tradizione tardogotica tipica dei *Blockbücher* e la sensibilità religiosa riformata, elementi che rendono quest'opera un *unicum* nel suo genere, non più riprodotta, poiché troppo legata alla specifica interpretazione del teologo di Augusta, per venire ristampata sulle pagine dei catechismi luterani. A decretare l'insuccesso della stampa di Hopfer è proprio la divergenza della spiegazione di Rhegius del Credo rispetto a quella fornita da Lutero.

Fino a oggi la saggistica si è limitata a porre il Simbolo Apostolico di Hopfer sotto un generico influsso delle idee luterane, senza rintracciare un preciso testo di riferimento. In realtà nella stampa di Hopfer non emerge alcuna allusione al *Betbüchlein*⁶²⁴ di Lutero, né ad altri suoi scritti catechetici. Al contrario, in seguito alle ricerche condotte presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, si è potuto fare un serrato confronto fra le dodici scene incise da Hopfer e il commento al Simbolo Apostolico di Rhegius pubblicato nel 1523 dal cognato di Hopfer, Sigmund Grimm.⁶²⁵

Le illustrazioni di Hopfer mantengono il legame con l'iconografia 'originaria', poiché l'artista riporta in alto in ogni riquadro il nome di ciascun Apostolo e il relativo versetto in tedesco. La sostituzione dei busti o delle figure intere degli Apostoli con il loro semplice nome alleggerisce però la rappresentazione e non interrompe la finzione scenica delle singole scene. Sin da questo particolare Hopfer segue l'interpretazione di Rhegius, che nell'introduzione al suo commento, citando Cipriano e Rufino, pur accogliendo con un po' di diffidenza la leggenda di derivazione del Credo, non ne mette in discussione la tradizionale attribuzione apostolica.⁶²⁶

Procedendo per gradi, osserviamo l'acquaforte (tav. 2) nella sua impostazione formale. A parte il numero di riquadri, dodici, a prima vista essa non si differenzia molto dalla stampa colorata di New York (fig. 54). Se è vero che Hopfer s'ispira alle xilografie tardogotiche, ogni singola scena presenta rispetto a esse analogie e differenze sottili, implicazioni semantiche

⁶²² Wegner, 1957, pp. 239-241; Schiller, vol. 4.1, 1988, pp. 141-143; Metzger, 2009, pp. 349-350, n. 30; Mastacchi-Knapirsky, 2011, pp. 162-164.

⁶²³ Urbanus Rhegius, *Die zwoelf artickel vnsers Christlichẽ glaubens mit anzaigũg d hailigen geschriff. Dariñ sie gegrũndt seind durch D.V.Regiiũ Zũ dienst dem Ersamen weisẽ Caspar weißbrugker*, Augsburg, Sigmund Grimm, 1523 (VD16 R 2024). Il testo è stampato anche con un altro titolo: Urbanus Rhegius, *Erklärung der zwölf artickel Christlichs gelaubens, unnd leüffigster puncten alles Christlichen lebens*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1523 (VD16 R 2025).

⁶²⁴ WA 10², pp. 376-501.

⁶²⁵ Urbanus Rhegius, *Die zwoelf artickel...*, 1523.

⁶²⁶ Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, 1523, c. B. Rhegius interpreta il testo come un riassunto delle prime prediche degli Apostoli, presentando l'ipotesi che siano stati i successori degli Apostoli a formulare i singoli articoli della Professione di Fede.

che presuppongono un programma iconografico frutto di un'elaborata riflessione teologica, che non può essere solo opera dell'artista.

Il primo articolo presenta l'immagine della Creazione secondo la concezione aristotelica: la terra si trova nel cerchio più interno delle sfere concentriche dei pianeti, ognuna contraddistinta dal proprio nome e dal simbolo del relativo pianeta. Quest'iconografia era tuttavia comune all'epoca: la vediamo nel *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel (fig. 56, c. 4r),⁶²⁷ ma anche nel trattato di Peter Appianus (1495-1552) il *Cosmographicus Liber* (fig. 57),⁶²⁸ pubblicato nel 1524.

Ciò che è più originale è la presenza della figura intera di Dio con le sembianze di Cristo, come avevamo già incontrato nella stampa del Padre Nostro. Questa particolarità è una costante per l'artista che non conferisce mai a Dio i tratti di un vecchio, ma quelli con cui si è manifestato, quelli del Figlio. Ipotesi che pare confermata dal nimbo crucisegnato dietro il suo capo.⁶²⁹

Dal secondo articolo emerge con più chiarezza il legame fra l'invenzione di Hopfer e il commento di Rhegius. L'artista rinuncia al Battesimo di Cristo, estensione semantica di un tema usuale nella tradizione cristiana, per creare *ad hoc* un nuovo soggetto di grande impatto scenico. Depositi lo scettro, la corona e il globo, simboli della sua regalità celeste sotto il monogramma risplendente, Cristo è pronto per scendere sulla terra, già gravato dal carico della croce, dalle catene, dalla corona di spine e dalle stigmate.⁶³⁰ L'immagine chiarisce la visione evangelica, per la quale la fede in Cristo e nella Redenzione non può prescindere dalla Passione, qui anticipata. Anche le altre due figure della Trinità in forma umana hanno lo stesso aspetto giovane di Cristo con una corona sul capo⁶³¹, com'era possibile vedere ad Augusta in raffigurazioni dell'Incoronazione della Vergine. Citiamo tre esempi fra loro collegati. Il primo è il dipinto di Hans Holbein il Vecchio dedicato alla Basilica di Santa Maria Maggiore (1499),⁶³² il primo della serie incompiuta sulle basiliche romane per il convento delle monache domenicane (fig. 58). Il secondo esemplare, chiaramente ispirato al precedente, è il pannello centrale di un trittico ligneo portato a termine dallo scultore Hans Beierlein il Giovane († 1523) intorno al 1500 (fig. 59).⁶³³ Per ultimo ricordiamo il frontespizio di un libretto di Johann von Staupitz (prioro del convento degli Agostiniani e primo decano della facoltà teologica di Wittenberg), stampato a Norimberga nel 1517⁶³⁴ (fig. 60). La xilografia del

⁶²⁷ Hartman Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, Anton Koberger, 1493, c. IV r.

⁶²⁸ Peter Appian, *Cosmographicus Liber Petri Apiani Mathematici studiose*, Landshut, Johann Weißenburger, 1524 (VD16 A 3080), c. 6 r.

⁶²⁹ Nell'acquaforte (anche nella tiratura conservata a Braunschweig) si vede un segno sulla caviglia del Padre Eterno, forse sono le stigmate.

⁶³⁰ Scrive Rhegius che "quando si è compiuto il tempo, lo stesso figlio è stato mandato sulla terra" (c. B iv r).

⁶³¹ Il Padre porta anche lo scettro e il globo, mentre lo Spirito la colomba.

⁶³² Hans Holbein il Vecchio, *Basilica di Santa Maria Maggiore*, 1499, Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, Inv. Nr. 5335-5337, olio su tavola, cm 234,6 x 336,8.

⁶³³ Hans Beierlein il Giovane, *Incoronazione della Vergine*, circa 1500, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Burg Dankwarderode, inv. MA 213. Le ante, realizzate ad alcuni anni di distanza, riproducono all'interno i santi Stefano e Vincenzo vestiti da diaconi e all'esterno la Vergine e l'angelo dell'Annunciazione. Qui è scritta la data 1518.

⁶³⁴ Johann von Staupitz, *Ein nutzbarliches Büchlein von der entlichen volziehung ewiger fürsehung Wie das der wurdig vatter Joannes von Staupitz...*, Nürnberg, Friedrich Peypus, 1517 (VD16 S 8703). Il libretto di Staupitz raccoglie omelie che criticano aspramente le indulgenze.

pittore e incisore Hans von Kulmbach (1480 circa - 1522)⁶³⁵ riproduce la scena di un Giudizio Universale dove, insolitamente, al posto della *Deesis* si trova la Trinità simboleggiata da tre persone assolutamente identiche e indistinguibili.⁶³⁶

L'illustrazione di Hopfer, dalla grande forza espressiva, si richiama alle precedenti raffigurazioni in totale accordo al commento di Rhegius al primo articolo, dove è espresso che credere in Dio implica credere nella sua natura trinitaria. Il teologo ripete più volte nel suo commento l'inscindibilità delle tre persone divine e i loro uguali caratteri di eternità, di potenza e di maestà,⁶³⁷ come Hopfer magistralmente traduce nella sua incisione. Anche la raffigurazione di Padre e Figlio come coetanei è spiegata bene dalle parole di Rhegius, che pongono nell'eternità la nascita di Cristo e non in un momento posteriore a quello di Dio⁶³⁸, per questo rappresentare Dio Padre anziano avrebbe contraddetto l'interpretazione di Rhegius.

Inoltre dal punto di vista compositivo, la particolare triangolazione delle figure, con Cristo al vertice inferiore, sposta visivamente il baricentro della cristologia verso l'Incarnazione, trasformandola in un'azione dinamica.

Come nell'incunabolo di Conrad Dinkmut (fig. 53), nella stampa di Hopfer compaiono per il terzo, quarto e quinto articolo due scene nel medesimo riquadro. Nel terzo sono rappresentate l'Annunciazione e la Natività, separate da una colonna classicheggiante. L'origine divina dell'incarnazione è efficacemente resa dai raggi di luce che da Dio raggiungono la Vergine, sopra la quale si trova la colomba dello Spirito, come sempre contraddistinta da un nimbo a forma di croce.

Nell'illustrazione del quarto articolo Hopfer omette la scena di Pilato che si lava le mani, per concentrarsi sulla tragicità della Crocifissione e sull'inconsolabile disperazione dei dolenti: Maria sorretta da Giovanni, Maddalena abbracciata alla croce e una delle pie donne che nasconde il viso piangente con le mani. Straordinari sono i dettagli che l'artista è capace di rendere in uno spazio così esiguo, come l'ombra sul volto di Giovanni che alza la mano per schermare il sole e osservare Cristo.⁶³⁹ Anche la deposizione nel sepolcro ricavato in una roccia ha luogo solo in secondo piano, per far convergere l'attenzione dell'osservatore sulla drammaticità della Crocifissione.

Nel quinto riquadro una roccia separa la Discesa negli Inferi e la Risurrezione. Pur nell'essenzialità della narrazione, Hopfer aggiunge dettagli come i soldati addormentati ai piedi del sepolcro o accecati dalla luce del Risorto. Questi elementi, così come lo scorcio della lastra tombale e le armi in vista delle guardie, sono accostabili alla Risurrezione della *Grande Passione* di Albrecht Dürer (1509 circa).⁶⁴⁰ Per la discesa nel regno dei morti l'artista sostituisce la costruzione architettonica di Dürer con un antro roccioso dal quale emergono i defunti tendendo le loro braccia verso Cristo in uno spasmo disperato. C'è chi afferra il bastone del

⁶³⁵ Sull'artista Strieder, 1982, pp. 277-279.

⁶³⁶ Nonostante la sua avversione alle indulgenze e la sua vicinanza intellettuale e personale a Lutero, Staupitz non ruppe mai i legami con la Chiesa Romana. Ne è prova, in questo caso, la presenza di Pietro nelle vesti di pontefice che sorveglia l'ingresso del paradiso. Cfr. Cat. Hamburg, 1983, p. 190.

⁶³⁷ Rhegius, *Die zwölf...*, c. B iii v.

⁶³⁸ "Nato dal padre da sempre, nell'eternità. Il padre non era prima del figlio", Rhegius, *Die zwölf...*, c. B vi r.

⁶³⁹ La stessa posa è in un'altra Crocifissione di Hopfer, nella collezione della Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. PN 24514. Cfr. Metzger, 2009, p. 338 (n. 19).

⁶⁴⁰ TIB, vol. 10, 1981, n. 15.

suo stendardo e chi si avvinghia alle sue gambe, mentre egli afferra la mano di Adamo, in un groviglio di corpi, braccia e mani protese verso di lui.

Anche l'illustrazione del sesto articolo è semanticamente in sintonia con la tradizione figurativa precedente, ma formalmente Hopfer prende le distanze dai suoi predecessori, per concepire un'immagine dal forte *pathos*. Le scene dell'Ascensione e della regalità di Cristo alla destra di Dio non sono più giustapposte l'una all'altra, ma concepite senza soluzione di continuità secondo una lettura alto-basso, che è guidata dalle nuvole che formano un triangolo rivolto verso il basso al cui vertice si trova Cristo. In alto siedono su queste nubi le tre persone della Trinità sempre in forma umana. Nella scena, inoltre, Cristo ha ora, come elementi distintivi, la spada e il giglio, rispettivamente simboli di sovranità e di giudizio.

Nell'illustrazione del settimo articolo, Hopfer non spezza del tutto i legami con la tradizione iconografica, ma pone il Giudizio Universale in basso, in una posizione relativamente marginale.⁶⁴¹ Angeli e demoni separano i probi dai dannati, figure che per la loro nudità sono indistinguibili, a differenza delle xilografie dei *Blockbücher*, dove era possibile riconoscere dal vestiario chi fosse destinato alla salvezza (fig. 51c).

Domina la composizione un convito di santi seduti su nuvole in cerchio attorno a Cristo Giudice. Il commento di Rhegius spiega la scelta di Hopfer: egli non parla del giorno del Giudizio Universale come di un momento drammatico, ma della letizia ("giorno gioioso") in cui Cristo si manifesterà a chi ha creduto in lui, prendendo così le distanze da quelle immagini apocalittiche spesso dominate da terrificanti figure demoniache in cerca di anime da catturare e condurre agli inferi⁶⁴². Hopfer abbandona la rappresentazione tradizionale del Giudizio Universale, come quella che aveva rappresentato in un'acquaforte di grandi dimensioni pochissimo tempo prima (tav. 10)⁶⁴³. In questa drammatica composizione prescelti e dannati sono disposti su quattro ordini, mentre gli Apostoli siedono su due ordini di nuvole al centro. Cristo Pantocratore, fra la Vergine e il Battista, benedice i probi, fra i quali saltano all'occhio i santi della Chiesa romana con loro specifici attributi, oltre a numerosi fanciulli nel gradino più in basso, probabilmente allusione al *limbus puerorum* dove la teologia poneva le anime degli innocenti non battezzati. Pontefici, vescovi, cardinali, monaci, sovrani sono invece collocati fra le file dei dannati, insieme a falegnami, matematici, sarti e artigiani: nessun ceto sociale è escluso. Questo dato potrebbe forse già insinuare il dubbio se non di un'avvenuta frattura confessionale dell'artista, perlomeno di un certo discredito nei confronti delle alte gerarchie ecclesiastiche.

Nell'illustrazione del Credo Hopfer preferisce rappresentare un raduno di santi seduti attorno a Cristo. Le quattordici figure, che potrebbero essere gli Apostoli, più Paolo⁶⁴⁴ e un altro santo (forse Stefano) sono indicativi di una concezione riformata della santità, espressa con maggiore chiarezza nelle immagini successive e che l'esegesi di Rhegius decifra come una prefigurazione del Regno preparato per gli Apostoli, "perché poss[ano] mangiare e bere alla

⁶⁴¹ Per la Schiller quest'immagine è dettata dal fatto che l'azione è una visione di ciò che deve ancora accadere, esattamente come coniugato al futuro è il verbo dell'articolo del Credo "di là verrà a giudicare i vivi e i morti". Cfr. Schiller, vol 4.1, 1988, p. 142.

⁶⁴² Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D ii.

⁶⁴³ Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. Nr. PN 8111, acquaforte, mm 315x451. Cfr. Metzger, 2009, pp. 341-342, n. 23.

⁶⁴⁴ Paolo siede accanto a Cristo, non casualmente.

[sua] mensa”⁶⁴⁵ (Lc 22, 29-30). Il rifiuto della *Deesis* è allo stesso tempo un’adesione alle posizioni evangeliche, che non condividevano la funzione di mediazione e intercessione che la Chiesa attribuiva alla Vergine e, quindi, erano particolarmente avverse alla sua rappresentazione.⁶⁴⁶

La disposizione dei santi in cerchio, disegnata da Hopfer, potrebbe essere inoltre una personale rielaborazione di quanto pochi anni prima aveva realizzato Raffaello nella Stanza della Segnatura. Così facendo l’artista abbandonava l’iconografia medievale del Cristo in mandorla e si mostrava aggiornato sulle più moderne esperienze artistiche del Rinascimento italiano.

Dall’ottavo articolo il divario rispetto alla iconografia canonica torna a farsi sentire in maniera più marcata: manca qualunque riferimento alla Pentecoste. Hopfer è in sintonia con le affermazioni di Rhegius che, al posto della Pentecoste, cita nel suo scritto altri passi vetero e neotestamentari che esaltano lo Spirito Santo poiché parte di Dio stesso.⁶⁴⁷

Hopfer elabora la scena in maniera analoga a quella della seconda illustrazione, ma ora a essere mandato sulla terra è lo Spirito Santo, dalle cui mani - una delle quali sostituita con una colomba - si sprigionano raggi di luce e fiamme.⁶⁴⁸ La composizione è strutturata con l’incrocio di due triangoli che hanno in comune il capo dello Spirito Santo; il primo triangolo, rivolto verso l’alto, segue la direzione dei fasci di luce e fuoco e culmina nella corona dello Spirito, l’altro, rivolto verso il basso, riunisce le tre persone della Trinità (fig. 61).

L’orientamento evangelico della stampa si palesa anche nell’illustrazione al nono articolo. La Comunione dei Santi non è riservata ai santi propriamente detti, quelli venerati nel calendario liturgico, né tanto meno all’élite religiosa, ma ha davvero un carattere universale. Vi trovano posto nobili e mendicanti, guerrieri e contadini, regine e pellegrini, vescovi e zoppi, anziani e bambini. La folla brandisce alabarde, spade, forche e falci, in rappresentanza di ogni ceto sociale. La visione straordinariamente democratica di Hopfer pone in primo piano proprio i più piccoli e i malati, in adesione al Vangelo⁶⁴⁹ e al rifiuto della ‘Santità’ tradizionalmente intesa, in favore di una beatitudine che non ha distinzione di genere o di classe.⁶⁵⁰ L’assenza di un edificio di culto cristiano, come nei precedenti documenti figurativi, e la presenza di alcuni ebrei, accentua la dimensione di un’elezione dello Spirito, simboleggiato dalla colomba che incede dall’alto, che può raggiungere anche chi non ha conosciuto Cristo. La Comunione dei Santi, specifica inoltre Rhegius:

“non è altro che il raccoglimento sulla terra dei santi, degli uomini pii e credenti, ovunque essi vogliano, e non strettamente legato a un luogo (geograficamente) determinato, bensì è un’unione nella fede, nella speranza e nella carità dello Spirito.”⁶⁵¹

⁶⁴⁵ Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D ii r.

⁶⁴⁶ In merito vedere il Capitolo II.

⁶⁴⁷ Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D v r.

⁶⁴⁸ Rhegius sottolinea che questo è un mistero che la ragione umana è insufficiente e impossibilitata a comprendere (Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D iii v).

⁶⁴⁹ Mt 19, 14; Mc 10, 14; Lc 18, 16; ma anche Mt 19, 30 e 20, 16; Mc 10, 31; Lc 13, 30.

⁶⁵⁰ “Dio ha predisposto tutto affinché anche noi diventassimo pii e santi, Cristo ha guadagnato la nostra santità con la sua morte redentrice e lo Spirito Santo lo ha reso esecutivo, com’è nel suo compito”, conclude lapidariamente Rhegius il suo nono articolo. Cfr. Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D v r.

⁶⁵¹ Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D v r.

Egli continua con autorevolezza attribuendo allo Spirito il compito di “avere riunito la Chiesa attraverso la parola di Cristo” e non per merito di altre persone, né Pietro, né tanto meno il papa. Solo “Egli la sostiene e la governa quotidianamente nei sacramenti e nella parola di Dio”.⁶⁵²

In quest’ottica non sorprende trovare nell’illustrazione del decimo articolo il ribaltamento dell’interpretazione tradizionale. Se prima era illustrato il sacramento della Riconciliazione, ora c’è spazio solo per il Battesimo, “che ci mostra la misericordia di Dio e ci chiama tutti, dalla nostra vita di peccatori, alla conversione”⁶⁵³. Quello che si sta svolgendo in primo piano è, infatti, il battesimo di un neonato, particolare che polemizza sulla legittimità del battesimo degli infanti in opposizione alle teorie anabattiste, che avevano in Augusta la loro sede nella Germania meridionale.⁶⁵⁴ L’associazione della remissione dei peccati al Battesimo dipende dal suo potere di cancellare il peccato originale, che la Chiesa aveva sempre riconosciuto.⁶⁵⁵

Nella scena di Hopfer l’azione sacramentale dello Spirito è simboleggiata dalla colomba, che diventa il vertice di un triangolo che ingloba i personaggi raccolti intorno al fonte battesimale e ripete formalmente i triangoli che avevamo idealmente disegnato nelle scene dei registri superiori, forse a marcare plasticamente che la Grazia passando da un solo uomo è poi distribuita attraverso lo Spirito a tutti gli uomini (fig. 61).

Per interpretare correttamente l’illustrazione del decimo articolo e l’immagine del Battesimo occorre fare un breve inciso di carattere teologico. La posizione critica di Rhegius⁶⁵⁶ a proposito del sacramento della Riconciliazione si conforma a quella di Zwingli, piuttosto che a quella di Lutero. Quest’ultimo, infatti, dopo avere attuato una distinzione fra confessione pubblica, quella di fronte a Dio e quella ‘privata’ (o orale), non condanna la confessione *tout court*, che viene infatti mantenuta anche nel *Catechismo Tedesco*. Lutero considera illegittima e mortificante la confessione pubblica e in particolare gli abusi della Chiesa a riguardo, come la penitenza obbligatoria in riparazione dei peccati, mentre ritiene sufficiente la semplice conversione del cuore e l’impegno a non ricadere nell’errore. Spetta al fedele la scelta di accostarsi a una confessione individuale, dove l’assoluzione incarna il perdono Dio reso udibile all’orecchio umano.⁶⁵⁷

Al contrario per Zwingli qualunque forma di confessione dei peccati è una pratica umana priva di fondamento biblico e, pertanto, dev’essere esclusa dai sacramenti. Egli si esprime in maniera molto chiara a riguardo nei suoi *67 Articoli* del 1523.⁶⁵⁸ La sola fede in Dio e

⁶⁵² Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D v v.

⁶⁵³ Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. D vii v.

⁶⁵⁴ Rappresentanti del movimento in città sono Balthasar Hubmeier, Hans Denck, Hans Hut. È nel 1527 che ad Augusta si registrano gli avvenimenti più drammatici, con l’espulsione, l’incarcerazione o persino il martirio dei seguaci del movimento che non volevano abiurare le proprie teorie. Anche Rhegius si esprime sulla questione in quest’anno in *Wider den neuen Tauforden notwendige Warnung an aller Christgläubigen durch die Diener des Evangelii zu Augsburg*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1527 (VD16 R 2018).

⁶⁵⁵ In un sermone del 1519 Lutero affermava che questo sacramento è la promessa di Dio al battezzando di aiutarlo per tutta la vita nella lotta contro il peccato, ma è anche promessa di perdono e misericordia. Cfr. WA 2, 731.

⁶⁵⁶ Urbanus Rhegius, *Von Rew. Beicht. Büsz. Beschluß. Uon ReißW Beicht. Büsz. kurtzer beschluß auß gegrünter schrift nit auß mēschen leer. Durch Doc. Vrbanum Regi um zů Hall jm Jntal gepredigt*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 R 2004), c. b 3 r-v.

⁶⁵⁷ Liebmann, 1980, p. 179.

⁶⁵⁸ In particolare negli articoli L, LI e LII. Cfr. *Corpus Reformatorum* 88, pp. 458-465. Cfr. Liebmann, 1980, p. 179.

nella sua misericordia è motivo sufficiente a giustificare il credente che, secondo le parole profetiche di Giovanni, “non sarà mai condannato” (Gv 3, 18). Per Zwingli è del tutto superfluo confessarsi davanti al prete e il solo risultato sono persone oppresse nella coscienza a causa dei loro misfatti, ma prive della consapevolezza del perdono.⁶⁵⁹ Rhegius condivide con Zwingli questa interpretazione del rapporto colpa-perdono. Durante la Quaresima del 1523 tiene a Hall in Tirolo alcune omelie sul pentimento, la confessione e la penitenza⁶⁶⁰, nelle quali prende una posizione teologica di stampo zwingliano. Nella trascrizione di queste prediche sono nominate tre tipologie di confessione: il riconoscimento del peccato davanti a Dio, la richiesta di perdono al prossimo e la confessione pubblica. Quest’ultima è essenzialmente un’istituzione ecclesiastica, che Rhegius rinnega e invita a disprezzare, poiché non espressa nelle Sacre Scritture. Qui riecheggiano le parole del riformatore zurighese.⁶⁶¹

Nel commento del decimo articolo le conclusioni di Rhegius sono inequivocabili e lapidarie: nel Vangelo non si parla né di remissione, né d’indulgenze. Solo il senso di colpa scaturito dalla consapevolezza di avere peccato è la premessa necessaria ad accogliere il perdono di Dio.

Per l’illustrazione dell’undicesimo articolo, Hopfer ritorna alla convenzione iconografica della risurrezione dei morti. Al risuonare delle trombe degli angeli, i defunti escono dai sepolcri e riacquistano il possesso dei loro corpi con gesti di esultanza. Nelle muscolature potenti delle figure in primo piano, che emergono dai geometrici loculi aperti nel terreno, si può riconoscere una certa affinità con lo stesso soggetto affrescato da Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio, nel Duomo di Orvieto (fig. 62),⁶⁶² che l’artista cita chiaramente nell’uomo visto da tergo sulla sinistra.

Giungiamo all’ultimo articolo, che rappresenta la gloria del Paradiso Celeste. Ancora una volta protagoniste sono le tre persone della Trinità che siedono in cielo, contemplate da una schiera di beati, senza distinzione gerarchica, lo stesso gruppo di ‘uomini comuni’ presente nel nono articolo. L’immagine pare ispirarsi alla “città futura” patria dei credenti, di cui parla Paolo nella Lettera agli Ebrei⁶⁶³ citata da Rhegius: quel Regno preparato dall’inizio dei tempi come dimora di Dio nella sua essenza trinitaria, quale Hopfer indelebilmente fissa sul foglio.

Ricordiamo inoltre che, se l’assetto spaziale della scena e la beatitudine dei santi possono richiamarsi ai modelli figurativi precedenti, come il *Blockbuch* di Monaco, con l’allontanamento della Vergine dalla destra di Cristo Hopfer dichiara esplicitamente la sua aderenza all’esegesi del teologo di Augusta.

Riassumendo, gli aspetti dogmatici particolarmente indicativi dell’adesione dell’artista all’insegnamento evangelico trasmesso da Rhegius sono tre. Uno è il ridimensionamento del ruolo di Maria, comune a tutti i riformatori, di cui il teologo parla esplicitamente solo con riferimento all’Annunciazione e alla Natività, ponendo l’accento sulla sua incorruttibilità fisica e spirituale e quindi sulla sua verginità prima e dopo il parto.⁶⁶⁴ Il secondo aspetto è la

⁶⁵⁹ *Corpus Reformatorum* 89, p. 394-403.

⁶⁶⁰ Urbanus Rhegius, *Von Rew. Beicht...* Cfr. Leibmann, 1980, p. 370.

⁶⁶¹ Rhegius ritorna sulla questione, esprimendosi talvolta con ambiguità. Cfr. Leibmann, 1980, pp. 181-182.

⁶⁶² Luca Signorelli, *Resurrezione della carne*, Duomo di Orvieto, Cappella di San Brizio, 1499-1502, affresco.

⁶⁶³ Eb 13, 14.

⁶⁶⁴ Rhegius, *Die zwölf Artikel...*, c. C r. In una stampa con la Vergine e il Bambino (Metzger, 2009, p. 367, n. 41), la cintura della Madonna è decorata con la dama e l’unicorno, allusione al suo stato di perenne Virginità. La

natura trinitaria di Dio. Essa si esprime attraverso la rappresentazione dello Spirito Santo con le sembianze di Cristo oppure sotto forma di colomba, ma caratterizzata da raggi disposti a mo' di croce dietro la sua testa. Entrambe le iconografie ribadiscono che la manifestazione e la rappresentazione di Dio è possibile solo attraverso le sembianze di Cristo e che questi è sempre presente nello Spirito mandato sulla terra.

Nei catechismi luterani non troveremo più una tale importanza riservata alla Trinità, né in forma scritta, né figurativa. Raggruppando il contenuto del Credo in tre 'articoli maggiori', ciascuno collegato a una sola persona della Trinità, Lutero scarta necessariamente il nesso trinitario tracciato da Rhegius. Padre, Figlio e Spirito sono ognuno responsabile di un aspetto della fede non in relazione con gli altri due: il primo della Creazione, il secondo della Redenzione e il terzo della Santificazione, tre momenti a cui corrispondono altrettante immagini.⁶⁶⁵

Per ultimo, nei raduni di uomini comuni affiora la disapprovazione di Rhegius di una teoria di elezione per gli appartenenti a ordini monastici. Questa concezione, sostenuta dalla Chiesa di Roma, contraddice l'idea di un unico stato cristiano, che raccoglie tutti i battezzati,⁶⁶⁶ e che è palese nell'illustrazione del nono e del dodicesimo articolo. Per Rhegius, afferma Zschoch, è la comunità dei laici a incarnare il volto autentico del Cristianesimo.⁶⁶⁷

4.5 Il Simbolo Apostolico secondo l'ottica luterana

"Tutto il Vangelo è racchiuso nel Simbolo Apostolico, nella maniera in cui lo riconosciamo interiormente."⁶⁶⁸ Così affermava Lutero, ammirando la concisione e la precisione con cui la dottrina cristiana si condensa nel Credo.⁶⁶⁹ Il Simbolo Apostolico, il cui compito è ancorare il cristiano alla Fede, si colloca, fisicamente e metaforicamente, al centro della catechesi di Lutero, che parte dal Decalogo, che insegna "cosa fare e non fare" e giunge al Padre Nostro, che insegna "cosa e come chiedere a Dio".⁶⁷⁰

L'iconografia della Professione di Fede che troverà spazio, salvo alcune eccezioni, sulle pagine dei catechismi luterani a partire dal 1530⁶⁷¹, ne condensa il contenuto dogmatico in tre immagini, corrispondenti ai tre articoli maggiori del Credo identificati da Lutero, la Creazione, la Redenzione e la venuta dello Spirito Santo. Lucas Cranach il Vecchio e gli artisti

corona sul suo capo invece è decorata al centro con la rappresentazione tricefala della Trinità. Sull'opera Metzger, 2009, pp. 466-467, n. 146.

⁶⁶⁵ L'interpretazione del Credo di Lutero cercava di dare una definizione della Trinità semplificata e sufficientemente chiara che presentasse lo Spirito come la guida che conduce a Cristo, attraverso il quale si sperimenta la misericordia del Padre.

⁶⁶⁶ Questo emerge anche in un capitolo di un altro scritto di Rhegius, *Ernstlicher Erbietung der evangelischen Prediger an den geistlichen und päpstlichen Stand die jetzige Lehre betreffend trägt*, Augsburg, Philipp Ulhart der Ältere, 1524 (VD16 R 1790).

⁶⁶⁷ Zschoch, 1995, p. 138.

⁶⁶⁸ WA 11, p. 54.

⁶⁶⁹ Lutero difende tenacemente la validità del contenuto del Simbolo, più che le sue origini apostoliche, messe di recente in dubbio dagli umanisti, interessati a spostare l'attenzione sulle fonti storiche del Credo.

⁶⁷⁰ WA 7, p. 204.

⁶⁷¹ La divisione in tre articoli maggiori era stata già fissata in un'omelia in conclusione alle visite pastorali di Melantone (10 dicembre 1528) e poi, definitivamente nel *Grande Catechismo* del 1529, ma quell'edizione, lo ripetiamo, non prevedeva ancora un corredo iconografico. Cfr. Peters, vol. III, 1992, p. 37.

della sua generazione rappresentano perciò i tre articoli, ciascuno corrispondente a una delle persone della Trinità, con le scene della *Creazione*, della *Crocifissione* e della *Pentecoste*.

La nuova dottrina non rinnega tuttavia, né sopprime la rappresentazione “originaria” dei dodici Apostoli con i cartigli del Credo nelle chiese evangeliche, presenza di valore ‘ecumenico’ che continuava a esercitare un’efficace funzione mnemonica, riconosciuta di grande utilità per i fedeli.

Una soluzione intermedia fra l'iconografia di Hopfer e quella del Catechismi di Lutero è rappresentata dalle illustrazioni di un catechismo di Lutero rielaborato da Johannes Spangenberg (1484-1550)⁶⁷², riformatore della chiesa e del sistema scolastico di Nordhausen in Turingia.

Spangenberg pone l'accento sulla validità e sull'utilità catechetica del Credo e ne mantiene la divisione in dodici articoli, che definisce “magnificamente creati”,⁶⁷³ a prescindere dalla loro paternità apostolica, messa più volte in dubbio dagli umanisti.

Ad eccezione della prima immagine⁶⁷⁴, le illustrazioni del testo di Spangenberg, in parte siglate, sono ascrivibili al Monogrammista AW (figg. 63a-d), un allievo di Lucas Cranach attivo a Wittenberg dal 1535 al 1545 circa. L'incisore è dotato di una discreta creatività compositiva e un'inconfondibile cifra stilistica, nonostante si possano chiaramente riconoscere i modelli di Cranach che sottendono le sue xilografie, in particolare, la serie della Passione (1509)⁶⁷⁵ e le illustrazioni di un trattato di Adam di Fulda del 1502⁶⁷⁶. Il segno del Monogrammista AW è vigoroso e morbido, arrotonda le forme e smussa gli spigoli, oltre a dare un forte risalto plastico ai corpi e a dispiegare i panneggi con movimenti ampi e vorticosi, come nella Natività⁶⁷⁷, o a enfatizzare il naturalismo dei piedi degli Apostoli seduti in primo piano nella Pentecoste⁶⁷⁸, immagine che, come la Crocifissione (fig. 63b), sarà inserita anche nel Catechismo di Lutero, stampato a Wittenberg da Georg Rhau nel 1544.⁶⁷⁹

Iconograficamente la maggior parte delle immagini corrisponde alla tradizione medievale (quelle dei *Blockbücher* per intendersi), ma ci sono alcune varianti interessanti. Il primo articolo (fig. 63a)⁶⁸⁰ non mostra la Creazione, ma la Trinità secondo una xilografia di Albrecht Dürer (1511, fig. 64)⁶⁸¹, con la maestosa figura di Dio che regge sulle gambe il corpo di Cristo, come in una Pietà, mentre sopra di essi si eleva la colomba dello Spirito.

⁶⁷² Martin Luther - Johann Spangenberg, *Der groß Catechismus und Kinder Lere...*, Leipzig, Nikolaus Wolrab, 1542 (VD16 L 4356).

⁶⁷³ Luther - Spangenberg, *Der groß Catechismus...*, c. 76 v.

⁶⁷⁴ La prima xilografia ha un *ductus* è sommario e confuso e linee molto spigolose.

⁶⁷⁵ Per alcune la dipendenza è più evidente, come per la deposizione. La serie comprende 14 xilografie di mm 250x172.

⁶⁷⁶ Adam von Fulda, *Ein ser andechtich Christenlich Buchlein aus hailigen schrifftten...*, Wittenberg, Symporian Reinhart, 1512 (VD16 ZV 86). Le xilografie sono otto in totale, alcune delle quali riutilizzate anche in Hortulus Animae da Rhau negli anni successivi. Cfr. Koeplin-Falk, vol. I, 1974, pp. 476-477.

⁶⁷⁷ Luther - Spangenberg, *Der groß Catechismus...*, c. 88 r.

⁶⁷⁸ Ripetiamo per completezza che, per una maggiore aderenza ai testi sacri, nella scena è omessa la figura di Maria.

⁶⁷⁹ Martin Luther - Johann Spangenberg, *Der Gros Catechismus vnd Kinder Lere...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1544 (VD16 L 4363).

⁶⁸⁰ Spangenberg nomina il Trono di Grazia quale immagine della misericordia del Padre nel commento al decimo articolo. Luther - Spangenberg, 1542, c. 140 r.

⁶⁸¹ Albrecht Dürer, *Trinità*, 1511, xilografia, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. Nr. 4195, mm 393x282. Cfr. Hollstein's German, vol. 7, 1962, pp. 151, 187.

Un'altra caratteristica del Monogrammista AW è l'accentuazione della drammaticità e della dinamicità narrativa attraverso ombre ben definite e forti contrasti chiaroscurali. Queste caratteristiche emergono con decisione nella Deposizione⁶⁸² e soprattutto nella Crocefissione (fig. 63b), dove lo spazio è quasi integralmente occupato dalla grande croce dai tronchi di legno grezzo, da cui pende il corpo muscoloso di Cristo.⁶⁸³ Per la discesa agli inferi l'incisore si attiene a una soluzione di Cranach, dove Cristo è inquadrato da tergo mentre si avvicina ai gradini che portano agli inferi, dove è atteso dalla folla delle anime in attesa della sua venuta.⁶⁸⁴

Alcune deviazioni rispetto alla tradizione iniziano a scorgersi chiaramente dal nono articolo. Poiché Spangenberg lega la Chiesa e la Comunione dei Santi alla predicazione evangelica e ai sacramenti, nel primo piano dell'immagine (fig. 63d) i fedeli ascoltano una predica da un pulpito, mentre simultaneamente si stanno svolgendo un Battesimo e la Cena del Signore, verosimilmente nelle due specie, data la presenza del calice sull'altare.⁶⁸⁵

Molto efficace a rendere la visione evangelica del teologo è la scena della peccatrice in casa di Simone per il decimo articolo. La Remissione dei peccati è in questo modo rappresentata da un episodio fondato sulle scritture.⁶⁸⁶

Spangenberg costituisce un caso più unico che raro. Nella quasi totalità dei catechismi luterani restano solo tre immagini nel corredo illustrativo del Credo: la Creazione, la Crocefissione e Pentecoste.

La qualità delle illustrazioni dei catechismi stampati a Wittenberg è generalmente piuttosto bassa. Negli esemplari della tipografia di Nickel Schirlentz (fig. 65)⁶⁸⁷ e di Georg Rhau (fig. 66)⁶⁸⁸ la Creazione rimanda alle immagini dei *Blockbücher* del XV secolo (fig. 51a): i quattro venti soffiano dagli angoli del riquadro formando una nube di forma circolare che avvolge Dio Padre nell'atto di benedire le sue creature, animali nell'edizione di Schirlentz (fig. 65), Adamo ed Eva in quella di Rhau (fig. 66). Nel primo caso si tratta di un anonimo, che copia in controparte la scena di del Padre Nostro di Cranach (fig. 36a), del quale riprende anche la Pentecoste per il terzo articolo del Credo. Trattandosi di tre iconografie assai diffuse e convenzionali, è probabile che autore e editore avessero evitato di commissionare a Cranach nuove immagini, lasciando eseguire ad assistenti più modesti l'intaglio delle xilografie.

Nel secondo caso (fig. 66) si tratta invece di un'illustrazione del Monogrammista AW, utilizzata anche per il Catechismo di Spangenberg. La scena della Creazione riprende una xilografia del 1527, pubblicata in un commento alla Genesi di Lutero⁶⁸⁹, prassi, quella del riciclo di matrici, che s'incontra sempre più spesso dal terzo decennio del XVI secolo.

⁶⁸² Qui è interessante rilevare la presenza di un riferimento tipologico a Giona inghiottito dalla balena, come nelle miniature del *Credo di Joinville* (*supra*).

⁶⁸³ A sua volta questa richiama una xilografia di Cranach datata intorno al 1502. Koeplin-Falk, vol. I, 1974, n. 67, p. 172.

⁶⁸⁴ Lucas Cranach, *Cristo al Limbo*, Berlin, Schloss Charlottenburg, 1538, olio su tavola, cm 150,5x115,5.

⁶⁸⁵ Spangenberg, 1542, c. 129 v.

⁶⁸⁶ Cranach rappresenta il soggetto in un dipinto datato dopo il 1537, purtroppo perduto durante il secondo conflitto mondiale. Già Bonn, Provinzialmuseum, inv. Nr. 1927, olio su tavola, cm 80x109.

⁶⁸⁷ Martin Luther, *Enchiridion. Der kleine Catechismus fur die gemeine pfarher vnd Prediger*, Wittenberg, Niklas Schirlentz, 1535 (VD16 L 5044).

⁶⁸⁸ Martin Luther, *Deutsch Catechismus. Gemehret mit einer newen vorrhede vnd vermanunge zu der Beicht Deutsch Catechismus*, Wittenberg, Georg Rhau, 1530 (VD16 L 4343).

⁶⁸⁹ Martin Luther, *Über das erste Buch Mose...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1527 (VD16 L 6827).

Cranach è tuttavia a sua volta in debito con un'illustrazione di Hans Holbein il Giovane per il Vecchio Testamento di Lutero, pubblicato nel 1523⁶⁹⁰, che riprendeva la tipologia figurativa concentrica della terra, apparsa in tipografia già nella Bibbia di Colonia del 1478.⁶⁹¹ Ciò per dire quanto lentamente e impercettibilmente le iconografie cambiassero.

Riguardo alla seconda illustrazione (fig. 63b), la Crocifissione del Monogrammista AW è particolarmente interessante, poiché racchiude una sintesi della dottrina soteriologica luterana. In secondo piano si distinguono due prefigurazioni veterotestamentarie della morte di Cristo e del suo divenire oggetto di adorazione, il sacrificio di Isacco e Mosè che innalza il serpente di bronzo⁶⁹². Se il primo episodio costituiva il parallelo tipologico dell'offerta di Cristo, il secondo episodio appartiene al *pantheon* iconografico luterano, tanto da comparire sullo sfondo del celebre *Legge e Vangelo* di Cranach,⁶⁹³ replicato innumerevoli volte dallo stesso artista e dalla sua bottega, in dipinti e incisioni a partire dal 1525 (fig. 67).⁶⁹⁴ In queste opere il serpente di bronzo è collocato sia dalla parte del Nuovo Testamento, in quanto prefigurazione del Crocifisso, sia dalla parte dell'Antico, poiché *antitipo* del serpente del peccato originale.⁶⁹⁵

Questa iconografia sarà vincente. Molte edizioni del Catechismo Tedesco saranno illustrate con i medesimi soggetti, sia che si tratti di xilografie di modesti artigiani che di progetti di noti artisti tedeschi del XVI secolo.⁶⁹⁶

4.6 Le illustrazioni del Simbolo Apostolico nelle stufe a maiolica del XVI secolo

In quanto parte del Catechismo, anche il Simbolo Apostolico illustrato è una componente essenziale della didattica religiosa evangelica e, analogamente a quanto riscontrato per il Padre Nostro, le arti minori sono un ambito perfetto per svolgere questa propaganda. In particolare si conservano alcune interessanti testimonianze del Credo nelle stufe a maiolica della seconda metà del XVI secolo. In questi decenni la stufa si sostituisce al camino nei soggiorni delle abitazioni borghesi, da un lato perché più pratica (non fa fumo), ma anche poiché, con la sua vasta superficie, che ben si presta alla decorazione, essa diventa complemento d'arredo dotato di una propria valenza estetica.

La presenza di stufe a maiolica con interi cicli iconografici a soggetto sacro non sorprende, proprio perché è nell'ambiente domestico che ha luogo la prima e fondamentale educazione cristiana e i "padri di famiglia", primi destinatari del catechismo, ne insegnano i

⁶⁹⁰ Martin Luther, *Das Alte Testament deutsch...*, Basel, Adam Petri, 1523 (VD16 B 2892).

⁶⁹¹ Koepplin-Falk, vol. I, 1974, pp. 280-281; vol. II, 1976, pp. 559-560.

⁶⁹² Num 21, 8-9; il parallelo con Cristo è in Gv 3, 14-15.

⁶⁹³ Cat. Eisenach, 1994.

⁶⁹⁴ Un bell'esempio è il dipinto custodito a Praga, Narodni Galerie, inv. 0-10732, olio su tavola, cm 88,5x72. Cfr. Reinitzer, 2006, n. 576, pp. 379-380.

⁶⁹⁵ Il rapporto fra i tre eventi biblici è di natura tipologica e geografica, poiché le conoscenze medievali localizzavano il Sacrificio d'Isacco e l'Innalzamento del serpente di bronzo sul Golgota. Cfr. Korner, 2004, p. 335.

⁶⁹⁶ Citiamo solo, senza entrare nel merito di un'analisi stilistica, le illustrazioni Erhard Schön per il catechismo di Andreas Osiander (1498-1552), edito nel 1533 a Norimberga (Andreas Osiander, *Catechismus oder Kinderpredig...*, Nürnberg, Johann Petreius, 1533 (VD16 O 1038)) e quelle di Hans Brosamer (1495-1554) per il *Piccolo Catechismo* di Lutero, stampato a Francoforte da Heinrich Gülfferich nel 1553 (Martin Luther, *Catechismus Für die gemeine Pfarrherr und Prediger*, Frankfurt am Main, Heinrich Gülfferich, 1553 (VD16 L 5073)). Su Brosamer Gotzkowsky, 2009.

precetti a figli e domestici. Decorare le stufe con il repertorio figurativo del catechismo, rappresentava una scelta strategica per gli obiettivi pedagogici della Riforma, l'esibizione, ventiquattrore su ventiquattro, dei principi fondanti della fede.

I soggetti potevano variare e mescolarsi ad altre scene bibliche oppure associarsi a rappresentazioni simboliche, come allegorie di vizi e virtù,⁶⁹⁷ i cui modelli provenivano comunemente dalla grafica.⁶⁹⁸ Il programma iconografico delle stufe, ideato spesso con la partecipazione diretta del committente, era un perfetto strumento didattico sociale e politico, al punto che non era insolito sostituire le mattonelle fuori moda con nuove, conformi ai mutati gusti e valori morali.⁶⁹⁹

La presenza nelle stufe a maiolica di temi biblici o catechetici ha portato alla nascita del termine *Reformationskachel*, definizione da adottare tuttavia con cautela, essendo questo repertorio figurativo così diffuso nella seconda metà del secolo da non poterne escludere la provenienza da una committenza cattolica. Sarebbe pertanto opportuno riservare il termine *Reformationskachel* soltanto a quelle maioliche di accertata provenienza protestante oppure nel caso in cui il programma iconografico comprenda immagini anticlericali, temi manifesto della dottrina evangelica, come *Legge e Vangelo*, o ancora ritratti di teologi o personaggi politici pro-riforma.⁷⁰⁰ È quest'ultimo il caso della stufa proveniente dal castello di Grafenegg, presso Krems sul Danubio (fig. 68a-b).⁷⁰¹ In questo esemplare, sfortunatamente distrutto durante il secondo conflitto mondiale,⁷⁰² si trovavano, infatti, le illustrazioni dei Dieci Comandamenti, del Simbolo Apostolico (fig. 68b), del Padre Nostro e due coppie di ritratti di Federico il Magnanimo (1503-1554) e della sua consorte, risalenti agli anni '30 del XVI secolo. L'immagine del principe elettore di Sassonia ha più che mai una valenza di propaganda politica e di celebrazione di uno dei paladini della fede evangelica.⁷⁰³

La stufa di Grafenegg consisteva di una base quadrangolare e di una parte superiore poligonale, entrambe ricoperte di maioliche verdi di formato rettangolare, all'interno delle quali busti e scene bibliche erano inseriti in cornici rinascimentali, accompagnate da iscrizioni bibliche. Le scene rappresentate corrispondono, pur nei limiti della differente tecnica, alle illustrazioni del Monogrammista AW per il Catechismo di Lutero stampato nel 1530 e riutilizzate in quello di Spangenberg (fig. 63b). Riportiamo gli esempi delle maioliche riproducenti la Crocifissione, affiancata dalle scene dell'*Offerta di Isacco* e di *Mosè con il serpente di bronzo*⁷⁰⁴ (fig. 68b), ma anche la Creazione e la Pentecoste.⁷⁰⁵

⁶⁹⁷ Lucrezia e Giuditta erano fra i soggetti più amati. Nel caso dell'eroina biblica, in particolare, si trattava di una figura a cui era attribuito anche un valore moraleggiante laico, poiché simboleggiava il trionfo della virtù sul vizio. Cfr. Hoffmann, 2007, p. 352.

⁶⁹⁸ Si veda lo studio di ampio spettro della Franz (1981), la quale collega le maioliche ritrovate in Austria con altre di Norimberga, ipotizzando un'emigrazione di ceramisti dalla Franconia a Sud oppure l'utilizzo di incisioni di Dürer e della sua scuola. Cfr. Franz, 1981, p. 83.

⁶⁹⁹ Hoffmann, 2007, pp. 344-345.

⁷⁰⁰ Hallenkampe-Lumpe, 2007, p. 325.

⁷⁰¹ Secondo le fonti si trovava originariamente a Weissenkirchen sul Danubio. Cfr. Strauss, 1966, p. 157.

⁷⁰² L'unica possibilità di studio è consentita dalle riproduzioni fotografiche precedenti le perdite. Si veda Strauss, 1966, pp. 90-103, 156-157. Una versione policroma di minore qualità, molto più grossolana nella fattura, è conservata a Lipsia, presso il Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen. Cfr. Franz, 1981, p. 84.

⁷⁰³ Principi e signori erano ritratti più di frequenza rispetto persino agli stessi teologi come Lutero o Melantone. Un altro principe spesso effigiato era Filippo d'Assia. Cfr. Hoffmann, 2007, p. 358.

⁷⁰⁴ Num 21, 8-9.

Un secondo caso di stufe a maiolica “riformata” è rappresentato da alcune mattonelle conservate presso lo Schloss Museum di Linz. Le maioliche riproducono le invocazioni del Padre Nostro e i tre articoli principali del Simbolo Apostolico e sono attribuite al ceramista Hans Vinckh († 1552) in base ad alcune lettere sulle cornici delle scene. La Discesa agli Inferi, la Crocifissione e il Cristo Risorto che uccide il drago (fig. 69), coincidono con quelle della stufa di Grafenegg e con le xilografie siglate dal Monogrammista AW (fig. 63c).⁷⁰⁶

Strauss mette a confronto lo stile degli elementi decorativi della stufa del castello di Grafenegg con altre stufe a maiolica prodotte in Assia, in Bassa Sassonia e in Turingia, giungendo alla conclusione che i modelli di queste maioliche provengono dalla Germania e che in Austria sarebbero state rielaborate e arricchite negli elementi decorativi, pur mantenendone inalterato il repertorio figurativo.⁷⁰⁷

Bisogna infine tenere presente che soggetti sacri nelle stufe a maiolica erano molto più diffusi di quanto oggi sia possibile certificare. Il cambiamento di gusto influiva pesantemente sulla conservazione di questi manufatti, che di frequente erano distrutti o danneggiati nel corso delle ristrutturazioni abitative.

Numerosi lacerti, che la studiosa Hallenkamp-Lumpe ha meticolosamente catalogato e riprodotto in uno studio scrupoloso,⁷⁰⁸ dimostrano la presenza delle stesse immagini delle maioliche di Grafenegg anche a Herford,⁷⁰⁹ a Lemgo⁷¹⁰ e in altre località della Vestfalia,⁷¹¹ ipotizzando sia la facilità di circolazione dei modelli grafici, quanto l'esistenza di fiorenti botteghe di ceramisti concentrate soprattutto fra Assia Settentrionale e Bassa Sassonia.⁷¹²

Identificare un modello per le maioliche del XVI secolo è in generale difficile, poiché non si ha la certezza che il ceramista ricorra direttamente all'incisione originale o a una sua derivazione. Un esemplare a stampa non è sufficiente per la datazione delle ceramiche, poiché, di fatto, fissa solo un termine *post quem*. È proprio l'immutabilità dei soggetti, nello stile e nei particolari a certificare la standardizzazione del repertorio iconografico dei catechismi illustrati.

L'ideologia luterana, che aveva visto nella carta stampata il suo principale e più efficace mezzo di propagazione, si diffonde attraverso nuovi strumenti, ugualmente strategici nella sua divulgazione. Le arti minori si adeguano a questo tipo di propaganda, grazie alla loro capacità di far penetrare nella vita quotidiana episodi biblici o parabole evangeliche⁷¹³, che

⁷⁰⁵ Il confronto è possibile in questo caso solo con disegni delle perdute formelle. La Pentecoste si trova in Hallenkamp-Lumpe, 2007, p. 334.

⁷⁰⁶ Il ceramista aggiunge due teste al mostro con la tiara, una di monaco e una di turco. Il turco alludeva alla minaccia politica dell'Impero Ottomano e, in senso apocalittico, l'approssimarsi del Giudizio Finale. Cfr. Hallenkamp-Lumpe, 2007, p. 326.

⁷⁰⁷ Strauss, 1966, p. 94.

⁷⁰⁸ Hallenkamp-Lumpe, 2006.

⁷⁰⁹ Hallenkamp-Lumpe, 2006, p. 305, tavv. 16-21, in particolare le figg. 268-270 riproducenti il Giudizio Universale e la Pentecoste.

⁷¹⁰ A Lemgo si ritrova un lacerto con la Tentazione di Cristo e il Cristo Risorto (tavv. 27-28, nn. 451, 469).

⁷¹¹ A Horn-Bad Meinberg è stato trovato un frammento di una predica coincidente con quello di Grafenegg. Cfr. Hallenkamp-Lumpe, 2006, tav. 26, n. 421. A Höxter sono stati rinvenuti frammenti con la serie del Simbolo Apostolico (nn. 368, 378, 384, 388).

⁷¹² Hallenkamp-Lumpe, 2006, p. 163.

⁷¹³ Frequente è la Parabola del Figliol Prodigo, dove il risentimento del fratello maggiore nei confronti della misericordia del padre simboleggiava la fede cattolica nella salvezza per le opere. Hallenkamp-Lumpe, 2006, p. 214, nota 1010.

sostituiscono immagini devozionali, santi e scene mariane, una forma d'istruzione evangelica permanente nella dimora borghese.

Quale fosse l'intenzione originaria dei committenti, nel dispiegare sulla stufa della propria dimora il programma riformato, è difficile da determinare. Poteva trattarsi di una dichiarazione della propria adesione alla confessione evangelica, poteva essere funzionale all'educazione della prole e della servitù, poteva, infine, essere semplicemente un modo di essere *à la page* con le scelte estetiche di altre famiglie nobili e borghesi dell'epoca.

CAPITOLO V - *SERMO CUM FIGURIS*: I MANIFESTI DI DANIEL HOPFER

Dopo avere affrontato l'analisi delle stampe del Padre Nostro e del Simbolo Apostolico, giungiamo a quelle creazioni che risaltano per originalità e attualità all'interno del *corpus* grafico di Daniel Hopfer. Se mi si passa l'espressione, tali stampe sono un ibrido fra un manifesto polemico e una trasposizione in forma narrativa di passi del Nuovo e dell'Antico Testamento, tanto da potere essere considerate delle prediche figurate. Queste immagini racchiudono un intreccio di motivi iconografici e allusioni, per districare i quali sono necessari riferimenti alla storia e alla teologia contemporanee. Trattati, omelie e fatti di cronaca fanno da sfondo alle scene rappresentate, ma altrettanto interessanti per una lettura a 360 gradi delle creazioni di Hopfer si rivelano altri documenti figurativi, che rappresentano soluzioni simili. Talvolta verranno segnalate perché fonti d'ispirazione per l'incisore di Augusta, altre volte invece perché utili a comprendere con quali strumenti dialettici gli artisti si ponevano di fronte alle medesime problematiche religiose, morali e sociali del tempo.

Obbligato sarà quindi il confronto con la pubblicitaria contemporanea testuale e figurativa, dalla quale Hopfer prenderà spesso le distanze, poiché nelle sue acqueforti la critica alla vecchia fede non sarà acerba e volgare come quella di molte stampe polemiche del tempo, ma più sottile e arguta. Come se seguisse la pratica medievale dell'illustrazione *ad verbum*, Hopfer traduce i brani scelti in maniera letterale, accostando le immagini a lunghe citazioni evangeliche o bibliche, che rafforzano la componente polemica delle rappresentazioni: immagine e testo devono essere intesi sia nella reciproca interazione semantica, che come unità estetica.⁷¹⁴

5.1 Contro il digiuno e altre imposizioni

Fra le acqueforti in questione, *Sei messaggi di Cristo agli Apostoli*⁷¹⁵ (tav. 3) si distingue dalle altre per l'eterogeneità delle fonti. Essa contiene sei passi tratti dai Vangeli e dalle Lettere del Nuovo Testamento,⁷¹⁶ fra i quali il filo conduttore è quello del cibo, o piuttosto, del digiuno. Ogni brano allude, infatti, in maniera più o meno esplicita alle restrizioni alimentari ebraiche o alle pratiche rituali che accompagnavano i pasti, come le abluzioni.

I passi scelti, come quello di Matteo in cui si afferma che il consumo di un particolare alimento non ha il potere di corrompere spiritualmente l'uomo,⁷¹⁷ si prestano a una generale critica dei severi divieti alimentari della Chiesa romana, per la quale il mancato rispetto dei digiuni Quaresimali, esattamente come nella Giudea del I secolo, era motivo di scandalo.

Il foglio comprende sei scene di differente misura, disposte su due file. L'impaginazione è disordinata, non rispetta una ripartizione in celle di uguale dimensione come nelle stampe finora analizzate, anche il segno è più impetuoso ed energico e i chiaroscuri sono molto più decisi, come se lo stile cercasse di uniformarsi al contenuto polemico della stampa. Queste

⁷¹⁴ Zschelletschky, 1984, p. 370.

⁷¹⁵ Per primo è stato Bartsch a dare questo nome alla stampa, dal soggetto della prima illustrazione. Daniel Hopfer, *Sei messaggi di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8110, acquaforte, mm 305x407.

⁷¹⁶ Mt 10, 6-10; Lc 10, 7-8; Mt 15, 1, 17-20; 1 Cor 10, 29-31; Col 2, 16-17; 1 Tim 4, 3-5.

⁷¹⁷ Mt 15, 17-20.

considerazioni stilistiche permettono di spostare la datazione dell'acquaforte di un paio d'anni, rispetto al 1523, termine che i riferimenti letterari e storici, che saranno esposti in seguito, propongono come termine *post quem*.

L'immagine introduttiva mostra Cristo che invia gli Apostoli a coppie, raccomandando loro di non portare due tuniche, né bisaccia, o altri oggetti utili a un lungo viaggio, che essi depositano a terra. In secondo piano si stanno svolgendo invece alcuni miracoli di Gesù, uno sembrerebbe la guarigione di un indemoniato, mentre l'altro una predica alla folla.

Nella seconda scena ha luogo una mensa profana, nella quale due Apostoli sono ospitati in una dimora contemporanea e, attenendosi all'indicazione di Gesù, mangiano ciò che è loro offerto, in questo caso una pietanza a base di carne. La colomba dello Spirito Santo sembrerebbe benedire la tavola e i suoi commensali. Segue una scena che illustra alcuni versetti del capitolo XV di Matteo che, denunciando l'ipocrisia dei farisei, rivelano in che cosa consiste la purezza di cuore. I più gravi peccati contro gli insegnamenti di Dio, omicidi, furti, adulteri, false testimonianze e altri vizi, sono elencati e parallelamente illustrati attraverso una condensazione dei motivi iconografici del decalogo, così come comparivano nei testi di letteratura edificante stampati ad Augusta il secolo precedente.⁷¹⁸ Buffi diavoletti istigano gli uomini al peccato: uno incita un uomo al furto, uno unisce le teste di due spergiuri, uno è appollaiato alle spalle di un taglialegna che userà l'accetta per più turpi scopi, un altro si trova sul capo di un monaco che sta per infrangere i voti di castità, mentre due amanti fedifraghi stanno già consumando il loro peccato fra i cespugli.

Le successive due scene tornano a rappresentare uomini e donne attorno a un tavolo, mentre ascoltano Paolo mangiando e bevendo in un'atmosfera di assoluta serenità. Come nella seconda scena la benedizione dello Spirito Santo, sotto forma di colomba, scende sulla tavola e sui convitati, ma anche Cristo si affaccia dalle nuvole per ribadire la legittimità di alimentarsi liberamente. In un angolo si vede poi un gruppo di religiosi, alcune monache con un rosario e persino un vescovo che, "con ragionamenti falsi e maliziosi",⁷¹⁹ vogliono condannare i discepoli di Cristo per l'inadempienza dei precetti alimentari. A ciò allude il passo della lettera ai Colossesi, che invita i cristiani a guardare a Cristo e a non lasciarsi giudicare in base al rispetto del digiuno, che non è altro che una sterile pratica ritualie.⁷²⁰ Gesù portacroce fa da cerniera con la scena successiva, dove Paolo, indicando il suo maestro, predica alla folla.

La stampa si chiude con una citazione di Paolo che ha una duplice allusione: "Costoro vieteranno il matrimonio, imporranno di astenersi da alcuni cibi che Dio ha creato per essere mangiati con rendimento di grazie dai fedeli e da quanti conoscono la verità."⁷²¹ Le parole da un lato svincolano il cristiano dall'obbligo di digiuni e astinenze, dall'altro criticano, nemmeno troppo implicitamente, il celibato ecclesiastico, riferimento che è rafforzato dall'immagine di uno sposalizio.

⁷¹⁸ Ad esempio nel *Seelentrost*, Anton Sorg, Augsburg, 14.03.1483 (GW M41134), p. 266.

⁷¹⁹ Col 2, 8.

⁷²⁰ In filigrana è visibile la contrapposizione fra Vecchia e Nuova Legge, uno dei temi iconografici più emblematici del luteranesimo.

⁷²¹ 1 Tim 4, 3.

Il celibato, che le cronache ricordano violato ad Augusta nel 1523,⁷²² era una questione che preoccupava non poco i riformatori, senza distinzione di luogo, né di declinazioni confessionali. Sull'argomento escono negli anni Venti decine di trattati e sermoni che, con toni e forme differenti, polemizzano contro l'imposizione del celibato ecclesiastico.

La condizione del religioso che, per "debolezza della carne" viveva con una donna illegalmente è descritta da Eberlin von Günzburg (1465 circa - 1533)⁷²³ con compassione come uno stato frustrante, permeato di una costante inquietudine della mente e oppresso dall'amarezza, dall'acidità e da non pochi rimorsi di coscienza.⁷²⁴

Molti riformatori in questi anni contestano la norma ecclesiastica nella teoria, con decine di pubblicazioni, e nella pratica, prendendo moglie. Lo stesso Zwingli si sposa nell'estate del 1522 e nel luglio dello stesso anno manda una petizione a favore dell'abrogazione del celibato, ma il delicato argomento era stato già affrontato da Lutero sin dal 1520 (*Alla nobiltà cristiana...*), per il quale la castità è un carisma che va accolto e non imposto.

Nel 1522 è stampato ad Augusta un trattato di Carlostadio sul matrimonio dei preti⁷²⁵, mentre nel 1525 Urbanus Rhegius predica contro il celibato ecclesiastico⁷²⁶ e contrae nozze il 16 giugno con Anna Weißbrucker, una donna colta (aveva persino studiato l'ebraico) e proveniente da una famiglia borghese di buona nomea, il che è indicativo del rispetto di cui gode il teologo nella città. Sempre nel 1525 un altro noto predicatore evangelico del tempo, Eberlin von Günzburg pubblica "Quando sia pericoloso che i preti non abbiano moglie [...]".⁷²⁷ Al frontespizio di questa edizione (fig. 70) potrebbe essersi ispirato Hopfer. Esso presenta una curiosa xilografia dove in una sala, con l'accompagnamento musicale di un flauto e di un tamburo, si stanno svolgendo tre matrimoni fra consacrati (o almeno tale è uno dei contraenti): un frate agostiniano e una monaca dello stesso ordine, un monaco e persino un vescovo. Anche nell'acquaforte di Hopfer lo sposo indossa una sorta di tonaca e ha sul capo la tonsura monacale.

Gli scritti citati sono solo una selezione dei testi di riformatori, sostenuti da umanisti e cattolici moderati, che puntano a riscattare il matrimonio dal pregiudizio negativo che una letteratura misogina diffusa nel Tardo Medioevo considerava un'istituzione opprimente e inferiore rispetto alla verginità e alla castità, il cui valore secondo Lutero era stato

⁷²² Il primo matrimonio di un sacerdote, ricordato dai cronisti ad Augusta, è quello del basiliense Jakob Griesbeule, il 26 agosto 1523. La cronaca è narrata da Christof Gerung, *Der actus und des geschicht: das neulich zuo Augsburg...*, Augsburg, 1523 (Stadt Archiv Augsburg, Strafbuch, 1509-1526, c. 138r), in Cat. Augsburg, vol. I, 1980, pp. 158-159, nota 18. Alle "nozze" prende parte anche Kaspar Aquila, che si era già sposato nel 1516.

⁷²³ Johann Eberlin von Günzburg era un monaco francescano di Ulm, che nel 1521 abbandona il convento a causa delle sue posizioni religiose e soggiorna ad Augusta, prima di recarsi a Wittenberg. Era in contatto con gli umanisti di Basilea, come Erasmo.

⁷²⁴ In uno scritto del 1521 riporta il racconto di un monaco che s'interroga su come predicare in favore della castità e contro l'adulterio e la promisquità, quando egli stesso è il primo ad avere infranto i voti. Cfr. Eberlin von Günzburg, *Syben fruñ aber trostloß pffaffen klagen ire not einer dem anderen vnd ist niemant der sye troeste Gott erbarme sich...*, Basel, Thomas Wolff, 1521 (VD16 E 147).

⁷²⁵ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, *Die Messe. von der Hochzeyt D. Andre Carolstadt. vnnnd der Priestern so sich Eelich verheyrratten Augsburg*, Sigmund Grimm, 1522 (VD16 M 5492).

⁷²⁶ Urbanus Rhegius, *Ain Sermon vom eelichen stand wie nutz not güt vnd frey er jederman sey. Durch D. Vrbänü regium...*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1525 (VD16 R 1967).

⁷²⁷ Johann Eberlin von Günzburg, *Wie gar gfarlich sey. So Ain Priester kain Eweyeb hat, Wye Unchristlich und schedlich aim gmainen Nutz Die menschen seynd. Welche hindern die Pffaffen Am Eelichen stand*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1522 (VD16 E 156).

sovradimensionato ed era stato spesso motivo di voti coercitivi.⁷²⁸ La rivalutazione della vita coniugale e familiare è espressa chiaramente da Lutero in *Vom Ehehlichen Leben* (“Sulla vita matrimoniale”),⁷²⁹ dove si criticano gli scritti diffamatori della vita matrimoniale e della donna, pieni di proverbi e luoghi comuni che equiparano le nozze a un patto col diavolo, frutto di ansie, litigi, frustrazioni e responsabilità.⁷³⁰ Al contrario per la nuova generazione di riformatori il matrimonio è lodato in primo luogo poiché risponde all’esortazione biblica “Siate fecondi e moltiplicatevi” (Gn 9, 1) e, in secondo luogo, perché libera gli uomini e le donne dalla repressione sessuale.

Dopo questa parentesi torniamo alla stampa di Daniel Hopfer e alla sua tematica centrale, quella dei digiuni. Fino al XVI secolo, violare le rigide prescrizioni alimentari durante Quaresima, Avvento, vigilie e altre circostanze, poteva comportare sanzioni persino sul piano civile. La questione aveva sempre avuto una rilevanza sociale, ma fra il XV e il XVI secolo nascono nuovi malumori in seguito alla proroga di vent’anni della *Butterbrief*, emanata nel 1509 da Giulio II. La *Butterbrief* era un’esenzione, concessa da Innocenzo VIII nel 1485 per una durata di vent’anni, che autorizzava, anche nei periodi di digiuno, a cibarsi di prodotti caseari⁷³¹ (da *Butter*, burro per l’appunto) dietro pagamento di una tassa.

Non sono poche le città tedesche che mostrano insofferenza verso le prescrizioni alimentari e anche a Zurigo si verifica nel 1522 un caso d’infrazione al digiuno che è pretesto per un’accesa polemica. Durante la Quaresima il tipografo Christoffel Froschauer mangia carne con i suoi assistenti e, per questo, è incriminato dalle autorità. Non si tratta semplicemente di rispettare o meno il digiuno, ma è la stessa autorità della Chiesa a essere messa in discussione.

In sua difesa si schiera Zwingli con un sermone in favore dell’abrogazione del divieto, pubblicato a Zurigo il 16 aprile dallo stesso Froschauer⁷³², a Basilea⁷³³ e ad Augusta,⁷³⁴ dove le prime violazioni del divieto alimentare si registrano nel 1524.⁷³⁵ Oltre a essere testimone oculare degli eventi, è possibile che Hopfer conoscesse l’omelia di Zwingli che, per avvalorare le proprie tesi, sviluppa l’esegesi di passi biblici⁷³⁶ - quattro dei quali sono gli stessi

⁷²⁸ Che il convento fosse la scelta obbligata per i figli fisicamente o intellettualmente deboli, oppure economicamente o socialmente più fragili (come gli illegittimi), era una convinzione anche dei cattolici. Cfr. Ozment, 1983, pp. 1, 4.

⁷²⁹ WA 10², pp. 292-293. Lutero nella prima parte del trattato attacca le rigide leggi del diritto ecclesiastico in materia di matrimoni, che elencavano una serie di casi in cui l’unione era proibita, come vincoli di parentela, consanguinei o acquisiti, o per fede diversa. Cfr. Ozment, 1983, pp. 44-46.

⁷³⁰ Ci si potrebbe addentrare nell’interessante ma troppo vasto *topos* del rapporto moglie-marito, di cui un capolavoro di ironia è *Flugblatt* di Erhard Schön, *Il marito che non comanda* (Gotha, Schloss Museum, xilografia, mm 269x337, 1533). Tema è l’inversione dei ruoli uomo-donna con l’usurpazione della potere del capo famiglia, letteralmente tenuto al guinzaglio dalla consorte, che si è impossessata della sua spada (potere fisico), del borsello (potere economico) e dei pantaloni (potere sessuale).

⁷³¹ Le rigide disposizioni in merito di digiuni non solo vietavano il consumo di carne, ma spesso anche di uova, latte e derivati o pesci.

⁷³² Ulrich Zwingli, *Von erkiesen vnd freyhait der speisen. Uon ergernusz vnd Verb[oe]ßerung. Ob man gewalt hab die speyß zû etlichen zeyten verbieten meynung Huldrihen Zwingliß zû Zürich geprediget. Anno M.D. XXij*, Zürich, Christoph Froschauer, 1522 (VD16 Z 927). Su questo scritto di Zwingli Clifton, 1998, pp. 400-401.

⁷³³ Ulrich Zwingli, *Von erkiesen vnd freyheit der speisen...*, Basel, Adam Petri, 1522 (VD16 Z 924).

⁷³⁴ Ulrich Zwingli, *Uon erkiesen vnd freyhait der speisen...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 Z 923).

⁷³⁵ Clifton, 1998, p. 401.

⁷³⁶ Di questi dodici si riferiscono alla libertà dei cibi: Mt 15, 17; At 10, 10-18; I Cor 6, 12-13; I Cor 8, 8; I Cor 10, 25; Col 2, 16; I Tim 4, 1-5; Tito 1, 10; Eb, 13, 9; Mc 2, 25-28; Lc 17, 20-35; Gal 4, 9-13.

dell'acquaforte -, in parte per difendere il tipografo da attacchi tendenziosi e soprattutto per svincolare la libertà dei cibi da particolari tempi liturgici.⁷³⁷ È ancora più probabile che Hopfer avesse ascoltato nel maggio 1525 presso il convento dei Francescani il sermone di Michel Keller,⁷³⁸ principale mediatore della concezione teologica di Zwingli nella città imperiale. L'orazione, nella quale Keller fa riferimento a tre passi evangelici illustrati da Hopfer (Mt 10, 1Cor 10, Col 2),⁷³⁹ non è una petizione in favore dell'abrogazione del digiuno, ma semplicemente un appello a lasciare al cristiano la possibilità e la responsabilità di scegliere.

Ciò che accomuna Hopfer e Keller è anche lo stile dell'argomentazione, secondo il "metodo ermeneutico umanistico-evangelico".⁷⁴⁰ Per avvalorare la propria posizione, entrambi adottano una disposizione paratattica delle fonti bibliche, spesso senza un successivo commento e senza forme di transizione fra i diversi passaggi scritturali: l'autenticità della Parola è già la garanzia dell'autorità, tutto il resto è superfluo. Come se l'artista volesse attenersi alla direttiva emanata dal Consiglio cittadino l'11 agosto 1523, che obbligava i predicatori a limitarsi al commento delle Sacre Scritture, trascurando tutto ciò che è biblicamente infondato.⁷⁴¹

Sul dibattito intorno alle restrizioni alimentari negli anni venti si alzano molte voci. Lutero riteneva che il digiuno dovesse essere una scelta autonoma e non un'imposizione. Lo stesso Erasmo, che era nauseato dal pesce e aveva ottenuto una speciale concessione, considerava il precetto un'istituzione umana e già nel 1515 si esprimeva in favore di un suo ridimensionamento. Quasi contemporaneamente al sermone di Zwingli, Erasmo scrive un trattato epistolare indirizzato al vescovo di Basilea, Christoph von Utenheim, in merito alle violazioni dei digiuni verificatesi a Basilea nella Quaresima del 1522. A dimostrazione di quanto la popolazione fosse sensibile a un tale tema, si conservano le ripetute edizioni della lettera di Erasmo che seguono la prima di Basilea e sono stampate a Lipsia, a Colonia, a Strasburgo, ma anche ad Augusta, in latino e in tedesco dagli editori Grimm&Wirkung,⁷⁴² che confermano la loro specializzazione nella pubblicazione di scritti polemici.

La missiva di Erasmo, in realtà, non conteneva esclusivamente riflessioni sulle restrizioni alimentari, ma aveva un approccio critico nei confronti delle usanze disciplinari della tradizione, dal celibato al cerimoniale ecclesiastico. In modo analogo la stampa di Hopfer estende gli ambiti d'interesse a una più ampia considerazione concernente il contrasto fra l'essenziale e il superfluo, fra Cristo e le pratiche rituali sostenute dai "falsi profeti" che sono protagonisti di altre sue rappresentazioni.

⁷³⁷ Ferrario, 1992, p. 22.

⁷³⁸ Michael Keller, *Ettlich Sermones von dem Nachtmal Christi Geprediget durch M. Mihaelen Keller Predicanten bey den Parfüssern zu Augspurg*, Augsburg, Philipp Ulhart d. Ä., 1525 (VD16 K 655).

⁷³⁹ Ivi, c. A ii.

⁷⁴⁰ Ferrario, 1992, p. 37.

⁷⁴¹ Cat. Augsburg, vol. I, 1980, p. 32.

⁷⁴² Desiderius Erasmus, *Ad reverendum in Christo p. et illustrem principem Christophorum episcopum Basiliensem epistola apologetica*, Augsburg, Grimm&Wirkung, 1522 (VD16 E 1899). L'iniziale ornata che apre lo scritto (c. a ij), in questa edizione proviene dalla bottega dell'artista. Cfr. Metzger, 2009, pp. 490-492, n. 162.

5.2 Contro l'ipocrisia del clero

Verso la metà degli anni venti Hopfer realizza una serie di acqueforti (tavv. 3-9) il cui *Leitmotiv* è l'inconciliabilità fra l'insegnamento di Cristo e l'ipocrisia della classe sacerdotale, contemporanea e posteriore a Gesù.

La contrapposizione fra l'autenticità della fede dei primi discepoli e l'irrigidita e falsa religiosità del clero contemporaneo è un tema particolarmente sentito all'inizio del XVI secolo: gli stessi passi citati da Hopfer si ripetono in scritti polemici e dialoghi satirici del tempo. In alcuni di questi componimenti a volte anonimi, che Oskar Schade ha raccolto e trascritto nel suo studio *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit*,⁷⁴³ le accuse che Cristo muoveva ai farisei, corrispondono alle recriminazioni che gli evangelici volgono ai cattolici.

Le critiche di Cristo all'ipocrisia religiosa sono il soggetto di un'acquaforte⁷⁴⁴ di Hopfer (tav. 4), che in otto scene illustra alcuni versetti di Matteo (Mt 23, 13-33)⁷⁴⁵ e uno di Marco (Mc 12, 40). Le scene sono autonome e congiunte allo stesso tempo. Sebbene separate da una cornice sottile, così da costituire unità indipendenti, esse sono collegate dall'ambientazione e dal ricorrere degli stessi personaggi.

Il procedimento antitetico cui ricorre Hopfer è facilmente riconoscibile: dietro il rimprovero dei garanti della legge ebraica si trova il riferimento alla Chiesa e al papato e a quelle opprimenti prescrizioni imposte ai laici, ma da cui la classe sacerdotale era esente. Queste sono disegnate da Hopfer nella prima scena come veri e propri fardelli, caricati sulle spalle dei cristiani, tenuti lontano dalle porte del cielo proprio dai custodi dell'ortodossia religiosa.⁷⁴⁶

Le parole severe di Gesù sono dirette ai religiosi che, concentrati a sorvegliare la purezza della legge, si fermano alle exteriorità del culto, anziché guardare alla devozione interiore. L'allusione alle gerarchie ecclesiastiche è palesata dal vestiario degli avversari di Gesù, che indossano i paramenti della classe sacerdotale ebraica e cattolica.

Per ogni frase del Vangelo citata l'artista elabora invenzioni assolutamente originali e prive di un diretto precedente iconografico, che rendono plasticamente l'espressione metaforica di Gesù. Un esempio di questa efficacia comunicativa è rappresentato dalla seconda scena, che illustra l'accusa rivolta contro la cupidigia dei farisei che "divorano le case delle vedove e ostentano di fare lunghe preghiere" (Mc 12, 40). La critica alla vorace avidità dei religiosi e l'insofferenza nei confronti delle prebende⁷⁴⁷ sono largamente condivise ai tempi di Hopfer.⁷⁴⁸

⁷⁴³ Schade, 1863, vol. III.

⁷⁴⁴ Daniel Hopfer, *Cristo denuncia scribi e farisei*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8107, acquaforte, mm 262x398. Su questa stampa Wegner, 1957, pp. 244-247; Zschelletschky, 1984, pp. 367-370; Metzger, 2009, pp.330-331, n.12.

⁷⁴⁵ Forse non è un caso. Quello di Matteo è il libro più citato da Zwingli durante la sua attività di predicazione, scelto a motivo del "carattere esemplare della figura di Gesù". Cfr. Ferrario, 1992, p. 27.

⁷⁴⁶ In alcune *Pasquinate* raccolte da Schade ritorna l'allusione alle porte del cielo sbarrate da coloro che per primi non vi entrano. Cfr. Schade, 1863, vol. I, pp. 21, 49; vol. II, p. 34; vol. III, p. 53.

⁷⁴⁷ Le prebende costituivano sostanzialmente il reddito degli ecclesiastici.

⁷⁴⁸ Il passo è presente anche nel dialogo *Karsthanns* (Schade, 1863, vol. II, pp. 23, 33) e sulle iscrizioni delle tavole dei Quattro Apostoli di Dürer, Monaco, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 545, olio su tavola, cm 212,8x76,2.

Il frontespizio di un libello polemico edito ad Augusta intorno al 1521⁷⁴⁹ (fig. 71) mostra un chierico che sta divorando il campanile della sua stessa chiesa, evidentemente non sazio degli introiti fiscali pagati dai parrocchiani. Per incrementare i beni del capitolo, il clero cattolico non di rado cercava di mettere subdolamente le mani sulle eredità delle vedove, con il pretesto di celebrare messe per l'anima del defunto consorte, abbreviandogli le pene del purgatorio.⁷⁵⁰ Hopfer condensa questo abuso di potere con disarmante ingenuità in uno spazio largo poco più di 6 cm: mentre due monaci leggono il libro di preghiere, altri rosicchiano case in miniatura, come se fossero di marzapane.

Si ricorderà di questa immagine Hans Rudolf Manuel Deutsch (1525-1571) in una xilografia satirica⁷⁵¹ sul monachesimo, espresso anche dalle terzine nella parte inferiore del foglio (fig. 72). All'invocazione pietosa della vedova e dell'orfano il monaco resta indifferente e, sfogliando un libro sul quale è apposto il monogramma dell'artista, inghiotte in un solo boccone una casetta-giocattolo.

L'artista svizzero si è forse ispirato alla didascalia della quinta scena della Danza Macabra affrescata da suo padre Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530) nel convento dei domenicani di Berna, fra il 1516 e il 1519.⁷⁵² Alla morte, che è venuta a prenderlo, il canonico risponde con una battuta che tradisce le pratiche corrotte del clero: "Ho assolto il mio compito cantando,/ ho divorato la casa alle povere vedove/ Con dei falsi sacrifici ho promesso la vita,/ Lo sconforto della morte sarà la mia ricompensa."⁷⁵³

La critica seguente dell'acquaforte di Hopfer (Mt 23, 15) è al proselitismo superficiale, che invece di salvare il nuovo convertito, lo induce al peccato. Qui il messaggio non è così esplicito come nella scena precedente: religiosi di differenti ordini si accostano a giovani laici con carezze e atteggiamenti ambigui, simili a quelli di un corteggiamento,⁷⁵⁴ mentre il fuoco della Geenna arde nel fosso vicinissimo ai loro piedi. Questa immagine sembrerebbe quasi alludere alla pratica, piuttosto diffusa nel XVI secolo, delle monacazioni forzate, se non persino alla fornicazione nei conventi.

Nelle seguenti tre scene i religiosi hanno spesso gli occhi bendati: è un'efficace metafora della cecità intellettuale e spirituale di cui sono accusati, che impedisce loro di rendersi conto che le coppe e i recipienti preziosi che con premura lucidano all'esterno, contengono all'interno vermi e altra immondizia.

Nella quarta immagine la questione è sul vincolo del giuramento;⁷⁵⁵ mentre nella quinta la critica è alla stoltezza dei dotti che pagano le tasse sulle spezie, ma non mettono in pratica

⁷⁴⁹ Pamphilus Gengenbach, *Der Curtisan unnd Pfrunden fresser*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 K 2593).

⁷⁵⁰ Zschelletschky, 1984, p. 367.

⁷⁵¹ Hans Rudolph Manuel Deutsch, *Stampa satirica*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. HRMDeutsch AB 3.1-3, xilografia, mm 204x165. La stampa è datata intorno al 1550 e appartiene a una serie di tre incentrante sullo stesso tema.

⁷⁵² Le scene sono in tutto ventitrè, l'ultima ritrae lo stesso artista.

⁷⁵³ Probabilmente i versi sono frutto di un'aggiunta leggermente successiva, quando la Riforma a Berna è ormai istituzionalizzata. Cfr. Giordano, 2010, pp. 56-57.

⁷⁵⁴ Nel riferirsi ai falsi profeti Matteo usa altrove chiaramente l'espressione "seduzione". Mt 24, 4-5, 11, 24.

⁷⁵⁵ "Guai a voi, guide cieche, che dite: Se si giura per il tempio non vale, ma se si giura per l'oro del tempio si è obbligati. Stolti e ciechi: che cosa è più grande, l'oro o il tempio che rende sacro l'oro? E dite ancora: Se si giura per l'altare non vale, ma se si giura per l'offerta che vi sta sopra, si resta obbligati. Ciechi! Che cosa è più grande, l'offerta o l'altare che rende sacra l'offerta? Ebbene, chi giura per l'altare, giura per l'altare e per

gli insegnamenti fondamentali della legge divina, la giustizia, la misericordia e la fedeltà. È quasi superfluo ricordare quanto l'incomprensione delle Sacre Scritture e i capziosi ragionamenti dei "sapienti", siano attualissimi motivi di discussione nei primi decenni del secolo.⁷⁵⁶

Ciò che colpisce è di nuovo l'immediatezza del linguaggio figurativo di Hopfer. L'appellativo "guide cieche", rivolto agli esponenti della religione, è tradotto in primissimo piano: un vescovo, con gli occhi bendati, procede a tentoni, mentre al suo pastorale si aggrappa un chierico, la cui vista è impedita dalla tesa del suo stesso cappello. L'immagine sembra illustrare un altro passo di Matteo: "Quando un cieco guida un altro cieco, cadranno entrambi nel fosso" (Mt 15, 14), che non era del tutto estraneo alla storia dell'arte, come dimostra la miniatura (c. 2v) di un manoscritto boemo realizzato verso la fine del XV secolo (fig. 73), noto come Jena Codex,⁷⁵⁷ elaborato nel circolo degli Hussiti.⁷⁵⁸

A ben vedere, la grafica satirica della Riforma non inventa nulla di nuovo, ma perfeziona e applica con sistematicità quegli strumenti dialettici, come la contrapposizione di situazioni opposte, che i disegnatori del secolo precedente avevano già collaudato. La continuità fra la letteratura popolare del tardo Medioevo e la tagliente pubblicistica della nascente Riforma è però associata a un cambiamento dell'uso delle immagini e a una loro progressiva ideologizzazione. Mentre l'atteggiamento individualistico e moraleggiante tardomedievale resta nell'ambito della devozione privata, la pubblicistica della Riforma invita le parti in causa a prendere una posizione che coinvolga la dimensione pubblica e sociale.

Negli anni di elaborazione della stampa di Hopfer, il soggetto delle guide cieche aveva fatto la sua comparsa proprio ad Augusta, nei frontespizi (figg. 74-75) dello scritto satirico *Blindenspiegel*, di Haug Marschalk (†1535), detto Zoller,⁷⁵⁹ per la sua professione di tesoriere delle truppe imperiali di Augusta e mercenario egli stesso. Di fronte alle numerose problematiche apertesesi con la Riforma, Marschalk offre un punto di vista laico, muovendo alla Chiesa l'accusa di impedire ai credenti l'accesso all'incorrotto insegnamento di Cristo.⁷⁶⁰

Sono almeno tre i frontespizi del *Blindenspiegel* che possiamo ritenere probabili fonti d'ispirazione per Hopfer. Ne vedremo due nel dettaglio (figg. 74-75).

quanto vi sta sopra; e chi giura per il tempio, giura per il tempio e per Colui che l'abita. E chi giura per il cielo, giura per il trono di Dio e per Colui che vi è assiso." Mt 23, 16-22.

⁷⁵⁶ Ad Augusta nel 1522 un vecchio predicatore era stato proprio accusato da un laico di essere una guida cieca per ciechi. L'uomo fu punito a Norimberga per diffamazione dal principe elettore di Sassonia. Cfr. Laube, 1983, vol. I, p. 181, nota 2.

⁷⁵⁷ Già Jena, Universitätsbibliothek, Ms. Elect. F. 502, ora Praga, Libreria del Museo Nazionale, *Zrcadlo wsseho Krestianstwa* (Specchio dell'intera Cristianità), inv. IV B 24. Sul manoscritto si veda Boldan, 2009, *Facsimile e Commentary* del codice, in particolare, pp. 91-92.

⁷⁵⁸ Questa sezione del codice è considerata la prosecuzione e la rielaborazione in boemo della *Descriptio tabularum Christi et Antichristi* di Nicola da Dresda. La piccola *Antitesi latina*, come è chiamata, rappresenta l'opposizione fra Cristo e i suoi discepoli da un lato e il pontefice e la curia romana dall'altro e affianca alle miniature satiriche, passi della Bibbia e dei Padri della Chiesa. È possibile che il Codice di Jena sia stato il modello per il *Passional Christi und Antichrist* di Lucas Cranach, poiché si trovava nella collezione del principe elettore Johann Friedrich. Cfr. Richardsen-Friedrich, 2003, pp. 101-107 e Boldan, 2009.

⁷⁵⁹ Da "Zoll", tassa, dazio, dogana.

⁷⁶⁰ È interessante che i destinatari di questo biasimo appartengano a entrambe le fila. Anche Lazarus Spengler (1479-1534), nel suo scritto polemico *Die Hauptartikel, durch welche die gemeine Christenheit bisher verführt worden ist* ('Gli articoli fondamentali, attraverso i quali la Cristianità è stata finora ingannata') si riferisce alla ipocrisia del clero con la metafora della cecità. Cfr. Laube, 1983, vol. I, p. 181, nota 2.

Nella xilografia dell'edizione del *Blindenspiegel* di Strasburgo del 1523,⁷⁶¹ attribuita a Hans Weiditz (fig. 74), la cecità è un attributo di tutti gli uomini di Chiesa: un monaco bendato, identificato con il teologo Duns Scoto, sta predicando da un pulpito, mostrando uno specchio anch'esso coperto, al suo uditorio, il pontefice e un canonico, bendati. Solo i laici possono guardare il cielo senza impedimenti e pregare Dio, fra angeli in gloria.

Nel frontespizio della seconda edizione del *Blindenspiegel*,⁷⁶² stampato ad Augusta da Melchior Ramminger (attivo 1520-1542),⁷⁶³ assegnato a Hans Burgkmair il Vecchio (fig. 75) un gruppo di uomini bendati è guidato da un religioso, che li conduce per mano nel fosso vicino ai suoi piedi.⁷⁶⁴ Come nella xilografia della prima edizione di Augusta, firmata dallo stesso artista,⁷⁶⁵ il monogramma cristologico splende attraverso un grande disco, ma un telo impedisce che i suoi raggi si riflettano sullo specchio che il religioso tiene in mano.⁷⁶⁶

Lo specchio è simbolo di conoscenza, di chiarezza e saggezza, quello strumento che, raddoppiando la propria immagine, permette il riconoscimento di sé, ma anche di ciò che sta dietro di sé. In queste rappresentazioni l'oggetto assume un significato più esteso e trascendente, riflesso dell'intelligenza divina e della verità, poiché è considerato elemento che mette in relazione il mondo delle apparenze e quello soprannaturale.⁷⁶⁷

Accostabile all'immagine di Hopfer nel suo messaggio polemico è forse una xilografia di Hans Lützelburger da Holbein il Giovane, *Cristo luce del mondo* (1523 circa, fig. 76),⁷⁶⁸ nella quale al centro della scena splende un grande candelabro decorato con i simboli zoomorfi degli Evangelisti e dei santi Pietro, Paolo e Giovanni. Cristo, rivolgendosi a semplici laici, indica la fiamma della candela, alludendo ai versetti di Luca "Nessuno accende una lucerna e la mette in luogo nascosto o sotto il moggio, ma sopra il lucerniere, perché quanti entrano vedano la luce."⁷⁶⁹ Sulla destra il pontefice, un cardinale, un vescovo e altri religiosi si avviano verso un precipizio, seguendo due uomini identificati come Aristotele e Platone, che incarnano gli errori indotti dal ragionamento filosofico disgiunto dalla Verità cristiana.⁷⁷⁰ La xilografia potrebbe essere in relazione con un sermone di Lutero sulle Lettere e i Vangeli,

⁷⁶¹ Haug Marschalk, *Ein Spiegel der Blinden. wan[n] Christus der herr hat geredt*, Straßburg, Wolfgang Köpfel, 1523 (VD16 M 1103).

⁷⁶² Haug Marschalk, *Ain Spiegel Der. Blindñ...*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 M 1100).

⁷⁶³ Melchior Ramminger inizia la sua attività editoriale pubblicando letteratura edificante cattolica, per poi passare dalla parte opposta e pubblicare numerosi scritti della Riforma, anche polemici, forse più di qualunque altro tipografo di Augusta. Cfr. Benzing, 1982, pp. 16-17.

⁷⁶⁴ Il motivo dei ciechi che precipitano nel fosso sarà un *leitmotiv* dalla metà del secolo nei Paesi Bassi, in un'incisione di Pieter van der Heyden (1551-1572) forse da Hieronymus Bosch (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, RP-P-1882-A-5942); nel noto dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio (1568), ma anche in una incisione di Cornelis Massys del 1550 circa (London, British Museum, Cornelis Massijs, inv. 1874,0711.1824).

⁷⁶⁵ Haug Marschalk, *Durch betrachtung [...] Spyegel Der Blinden: V. H. Z. Im jar 1522*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1522 (VD16 M 1099).

⁷⁶⁶ I dotti rappresentati non sono individuabili, ma non si può escludere che dietro i loro volti comuni ci fosse un'allusione al cappellano di corte di Dresda, Hieronymus Emser, al francescano Thomas Murner e al domenicano Ambrogio Catarino, destinatari di acerbe critiche di Lutero. Cfr. Laube, vol. I, 1983, pp. 151-152.

⁷⁶⁷ Forse c'è un riferimento al passo paolino: "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa". 1 Cor 13, 12.

⁷⁶⁸ La xilografia fu usata per la prima volta in un Calendario di Johann Copp del 1527, pubblicato a Zurigo da Christoffel Froschauer nel 1526. Londra, British Museum, inv. 1845,0809.1699, mm 83x272. Cfr. Müller, 1997, pp. 235-236.

⁷⁶⁹ Lc 11, 33. Molto simile in Matteo 5, 15.

⁷⁷⁰ Scribner, 2008, pp. 72-73.

tenuto nel periodo del Natale 1522,⁷⁷¹ in cui si contrapponeva l'indiscutibile chiarezza del messaggio di Cristo all'ambiguità e alla vacuità delle speculazioni dei Platonisti e degli Aristotelici.⁷⁷² Dal punto di vista compositivo la netta bipartizione della scena in due gruppi è conforme alla polarizzazione in valori assoluti delle due parti, funzionale al processo di ricezione del programma di propaganda religiosa.

La bramosia di potere e ricchezze materiali e l'attenzione esclusiva agli aspetti superficiali della religiosità, mentre all'interno dimorano iniquità e falsità, sono le recriminazioni rivolte da Gesù ai farisei nei versetti 27 e 28 di Matteo, attraverso il paragone con i sepolcri imbiancati all'esterno, ma che contengono corpi in putrefazione.⁷⁷³

Hopfer marca l'ipocrisia dei religiosi attraverso il contrasto fra i libri e i rosari, che costoro stringono con orgoglio fra le mani, e i corpi in decomposizione che si scorgono nel sarcofago aperto in primo piano. Non era trascorso molto tempo da quando Pamphilius Gengenbach (1480-1525 circa) aveva scritto nel 1521 un componimento poetico satirico rivolto ai religiosi che si arricchivano grazie al culto dei morti, ai funerali, alle messe votive e alle indulgenze, intitolato *Totenfresser* ("i mangiatori di morti").⁷⁷⁴ Il macabro frontespizio dell'edizione di Augusta⁷⁷⁵ (fig. 77) mostra una scena di cannibalismo, dove il pontefice e altri religiosi sono intenti a banchettare intorno a un tavolo, la cui portata è costituita da un cadavere umano, sordi di fronte alle richieste del mendicante inginocchiato ai loro piedi, probabile sarcastica allusione a Lazzaro.⁷⁷⁶

Il comportamento ipocrita dei religiosi è tradotto da Daniel Hopfer in vivide immagini, che attingono al Vangelo e ad altre fonti testuali e figurative. Oltre a quelle già citate, ricordiamo uno scritto di Urbanus Rhegius del 1524⁷⁷⁷ che sintetizza le questioni che animavano il dibattito teologico e morale del tempo e si rivolge in prima linea ai laici confusi dalle troppe e discordanti interpretazioni della fede. Uno dei rimproveri di Rhegius è indirizzato all'eccessiva considerazione delle 'opere buone' nel processo di Redenzione, che raggiunge il suo culmine nelle messe votive che contraddicono l'essenza stessa del messaggio evangelico. Anche se non direttamente collegati fra di loro, scritto e acquaforte testimoniano, ancora una volta, una sintonia fra i principi cardine della teologia di Rhegius e le rappresentazioni dell'artista di Augusta.

L'acquaforte di Hopfer non è datata, tuttavia per la conformità alle altre serie d'illustrazioni al Nuovo Testamento di cui si è parlato e, data l'attualità delle allusioni in essa contenute, può essere collocata intorno al 1524. Conferma la datazione Wegner che

⁷⁷¹ Martin Luther, *Avszlegung der Epistelen vnd Euangelien...*, Basel, Adam Petri, 1522 (VD16 L 4551).

⁷⁷² Bättschmann-Griener, 2014, pp. 173-176.

⁷⁷³ Al tempo di Gesù era consuetudine intonacare le tombe, affinché le folle di pellegrini diretti a festeggiare la Pasqua riconoscessero i sepolcri per il loro candore e non li imbrattassero, camminandovi sopra distrattamente. Cfr. Zschelletschky, 1984, p. 370.

⁷⁷⁴ Il termine ha una valenza particolarmente forte, perché in tedesco il vocabolo "fressen", "mangiare" è adoperato solo in riferimento alle bestie.

⁷⁷⁵ Pamphilius Gengenbach, *Diß ist ein jemerliche clag uber die Todtenfresser*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 G 1180).

⁷⁷⁶ Andersson, 1986, pp. 136-140. Anche l'artista e scrittore Niklaus Manuel Deutsch compone un dramma carnascialesco con lo stesso titolo, rappresentato per la prima volta a Berna nel 1523. Deutsch accusa i religiosi di arricchirsi in maniera scandalosa con le pratiche legate alle esequie dei defunti e alle messe in loro suffragio. Cfr. Giordano, 2010, pp. 99-113.

⁷⁷⁷ Urbanus Rhegius, *Ernstlicher Erbietung der evangelischen Prediger an den geistlichen und päpstlichen Stand die jetzige Lehre betreffend trägt*, Augsburg, Philipp Ulhart der Ältere, 1524 (VD16 R 1790).

scrupolosamente confronta il vocabolario di Hopfer con quello della tipografia Grimm&Wirkung, constatando l'utilizzo del termine *gleysner* per l'aggettivo ipocrita, al posto del più comune *heuchler*, adottato dagli altri tipografi di Augusta.

Hopfer torna a puntare il dito contro l'ipocrisia del clero in una stampa che, in uno spazio unificato, colloca scene che illustrano alcuni versetti del capitolo VII del Vangelo di Matteo,⁷⁷⁸ trascritti in alto su una grande targa, decorata agli angoli da teste di lupi e di pecore (tav. 5).⁷⁷⁹

Gli episodi rappresentati vertono di nuovo sullo scontro fra Cristo e i suoi nemici, i membri della classe sacerdotale ebraica, ma soprattutto cattolica: in primissimo piano si trova il pontefice, circondato da alti prelati, un vescovo e un cardinale. Sopra di essi una creatura mostruosa è un arcaico retaggio medievale che esterna efficacemente la malvagità dei loro pensieri.

Ancora una volta ci si trova di fronte a una sorprendente illustrazione letterale del passo citato: la metafora dell'albero dai frutti cattivi, chiara allusione all'azione cancerosa dei falsi profeti, è concretizzata dall'immagine di alberi che sono abbattuti, estirpati o bruciati da demoni. L'albero che dà buoni frutti, invece, è quello sulla destra, attorno al quale si apprestano un contadino e uno zoppo, rappresentanti degli uomini retti e laboriosi. Rimanendo fedele al testo, Hopfer disegna in lontananza sulla collina un uomo inginocchiato che invoca inutilmente Cristo, che gli volge le spalle, sordo alle parole "Herr, Herr" ("Signore, signore")⁷⁸⁰ che escono dalla sua bocca, come in un fumetto contemporaneo, rafforzando il tono icastico della composizione. Davanti a questa scena un lupo sta sbranando una pecora, personificazione del falso profeta.⁷⁸¹

Come ricorda Wegner, in questi anni la rappresentazione dei falsi profeti in vesti di lupo è un motivo ricorrente nei *Flugblätter* e nei frontespizi della Riforma.⁷⁸² Una xilografia anonima, realizzata intorno agli anni '20 del XVI secolo *Die päpstlichen Wölfe*⁷⁸³ (i lupi del papa), mostra due lupi che assalgono un gregge di pecore, in cerca di protezione sotto il Crocefisso (fig. 78). La tiara papale e la berretta cardinalizia indossati dai lupi assimilano inequivocabilmente i massimi esponenti della Chiesa a una minaccia per il popolo cristiano, in difesa del quale intervengono due Apostoli (forse Pietro e Paolo) che indicano l'uno Cristo e l'altro la Bibbia, le loro armi contro il pericolo imminente. La propaganda religiosa aggiunge

⁷⁷⁸ Mt 7, 15-21.

⁷⁷⁹ Daniel Hopfer, *Cristo denuncia i falsi profeti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8104, acquaforte, mm 230x157.

⁷⁸⁰ "Non chiunque mi dice: *Signore, Signore*, entrerà nel regno dei cieli, ma colui che fa la volontà del Padre mio che è nei cieli." Mt 7, 21.

⁷⁸¹ Il passo e le metafore che Hopfer rappresenta sono citati in un sermone di Rhegius sul quale si tornerà più avanti, Urbanus Rhegius, *Wie man die falschen Propheten erkennen ja greiffen mag...*, Braunschweig, Andreas Gottbeck, 1539 (VD16 R 2022), c. B i v. Nonostante il sermone sia tenuto a Minden e pubblicato solo nel 1539, non è impossibile che il contenuto fosse già stato espresso negli anni della predicazione ad Augusta.

⁷⁸² Anche nello Jena Codex (c. 4 r) è presente il riferimento, sebbene i lupi non siano travestiti da religiosi. Cfr. Boldan, 2009, p. 94.

⁷⁸³ Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, inv. F 15, xilografia, mm 225x325. Il tipografo è Johann Schöffner di Mainz. Cfr. Mueche-Neumeister, p. 117.

la figura di Lutero in veste di monaco e dottore, che mette in guardia le pecore a rischio della sua incolumità.⁷⁸⁴

Le allegorie animali, da sempre presenti nella letteratura medievale, erano diventate un *topos* del repertorio propagandistico riformato, dove il teriomorfismo caricaturale dei religiosi è conseguenza dell'associazione fra i loro atteggiamenti e le qualità attribuite convenzionalmente alle bestie.

L'immagine delle pecore che cercano protezione ai piedi della croce è una metafora molto sfruttata della propaganda protestante e ricorrente persino in manoscritti illustrati, come quelli dell'artista di Norimberga Nikolaus Glockendon. Come per molti miniatori tedeschi del tempo, i modelli di Glockendon provenivano da xilografie e incisioni.⁷⁸⁵ Una testimonianza è inserita nel secondo volume del Nuovo Testamento illustrato per il duca di Sassonia Giovanni il Magnanimo (1522-24)⁷⁸⁶. Nella cornice di una pagina dell'Apocalisse è rappresentato lo stesso lupo travestito da pontefice della xilografia, che qui corre per sfuggire all'inseguimento dei cani, su comando di San Paolo. A fare da *pendant* all'Apostolo è Lutero armato di lancia e rete per catturare la belva.⁷⁸⁷

Il lupo travestito da religioso è un vero *leitmotiv* del corredo illustrativo di scritti satirici. Ne citiamo soltanto uno, il *Wolffgesang*⁷⁸⁸ ("Canto del lupo") di Joachim Vadian (fig. 79), scritto di letteratura popolare svizzero-tedesca, nel cui frontespizio lupi sfruttano il loro travestimento per catturare ingenuie oche, incantandole con la musica o oggetti preziosi. La violenza e la carica sarcastica del frontespizio di Vadian, come quella del dialogo polemico *Karst Hanns*,⁷⁸⁹ sono molto più esplicite che non nell'acquaforte di Hopfer, dove invece il collegamento è più indiretto e sottile. Il contadino *Karsthan* (da "Karst", zappa) è un personaggio letterario, un contadino autodidatta, privo di un'istruzione istituzionalizzata, ma che tuttavia conosce e cita la Bibbia, tanto da controbattere preti e teologi con una innata, ingenua sapienza. *Karsthan* è il paradigmatico esempio dell'"uomo comune"⁷⁹⁰, incarnazione della *sancta simplicitas* contrapposta alla *docta ignorantia*,⁷⁹¹ il principale destinatario dell'appello della Riforma

⁷⁸⁴ Ciò è ricordato dai versetti sottostanti. Cfr. Oelke, 1992, p. 233.

⁷⁸⁵ Suoi modelli sono le incisioni di Dürer, ma anche i disegni di Augustin Hirschvogel, mentre per il libro di preghiere di Alberto di Brandeburgo (Modena, Biblioteca Estense, Ms. Est. 136), l'artista si ispira a un codice fiammingo di Simon Bening. Cfr. Merkl, 1999, p. 94.

⁷⁸⁶ Nikolaus Glockendon, *Neues Testament des Herzogs Johann Friedrich des Großmütigen von Sachsen*, Nürnberg, 1522-1524, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 25.13/14 Extrav., vol. II, p. 2219. Cfr. Merkl, 1999, n. 113, pp. 456-460. Il volume contiene gli Atti, le Lettere e l'Apocalisse, le cui immagini sono in parte ispirate alle xilografie di Lucas Cranach, in parte a quelle di Dürer.

⁷⁸⁷ Il miniatore dipinge quest'immagine almeno un'altra volta, nel libro di preghiere della duchessa Dorothea di Prussia: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 68.12 Aug. 8°, c. 168 r. Cfr. Merkl, 1999, n. 122, pp. 472-476. In altre cornici ritornano le ironiche immagini del lupo travestito da monaco (c. 2156) o travestito da dotto mentre, dotato di bacchetta, ammaestra un gruppo di ingenuie oche (c. 1600).

⁷⁸⁸ Joachin Vadian, *Das wolff gesang. Ain ander hertz, ain ander klayd, Tragen falsche wölff in der hayd...*, Augsburg, Erhard Oeglin (eredi), 1522 (VD16 N 321).

⁷⁸⁹ Nel frontespizio di una delle undici edizioni del dialogo polemico di Ulrich von Hutten *Karst Hanns* compare un mascheramento simile, ma il francescano e poeta satirico avversario di Lutero, Thomas Murner, non ha l'aspetto di un lupo, ma di un gatto, allusione alla sua astuzia. Ulrich von Utten, *Karst Hanns*, Augsburg, Nadler, 1520 (VD16 K 127). Cfr. Wegner, 1957, pp. 245-246.

⁷⁹⁰ Con questo termine si indicavano uomini e donne esclusi dal governo della città, artigiani benestanti, piccoli commercianti, contadini, poveri e mendicanti.

⁷⁹¹ Questa contrapposizione riguarda sia i contenuti, che la forma della conoscenza. Era la difesa della cultura in 'volgare' dei laici nei confronti dell'erudizione latina dei religiosi. Cfr. Scribner, 2002, p. 277.

tedesca ai laici, chiamati a giudicare autonomamente la verità riguardo alle questioni religiose. Parallelamente *Karsthan* è una figura fortemente ideologizzata, dal momento che rappresenta la possibilità di rinnovamento religioso sociale anche degli strati più umili e disprezzati della popolazione.⁷⁹²

L'appello rivolto ai laici a smascherare i 'dotti ignoranti' e, in particolare, i falsi profeti, è anche al centro della predicazione di Urbanus Rhegius, il cui pensiero, come si può osservare, è plasticamente reso da Hopfer in più occasioni. Gli scritti a cui mi riferisco sono almeno due.

In *Ernstlicher Erbietung der evangelischen Prediger...*,⁷⁹³ scritto già citato del 1524, Rhegius scredita i messaggi degli oppositori della dottrina evangelica attraverso una dialettica argomentativa che assume il tono apocalittico della venuta dell'Anticristo.⁷⁹⁴ Essa portava il lettore a confrontare le profezie delle Sacre Scritture con gli eventi a lui contemporanei e a trarne le debite considerazioni. Una delle manifestazioni dell'Anticristo da cui Rhegius mette in guardia è proprio l'interpretazione perversa della fede, che distorce l'insegnamento di Cristo. I religiosi, accusati dell'abuso del potere loro conferito e di imporre precetti, ch'essi però non rispettano, saranno esplicitamente definiti 'falsi profeti' in uno scritto più tardo, dal titolo particolarmente significativo, che recita "Come si possono riconoscere i falsi profeti...".⁷⁹⁵ Sul frontespizio del volume due lupi in vesti di monaco e prete stanno ferocemente dilaniando una pecora (fig. 80). È interessantissimo il caso di un'edizione di uno scritto di Georg Fener conservato a Wolfenbüttel⁷⁹⁶, sul cui frontespizio il possessore ha sentito l'esigenza di integrare l'assenza di un'illustrazione con un suo ingenuo disegno, raffigurante un lupo 'predicatore'. Il dettaglio è utile a dare un'idea di quanto la metafora e la sua traduzione figurativa fosse entrata nella quotidianità.⁷⁹⁷

Fra i manifesti di Hopfer il tono più drammatico è raggiunto in una stampa che illustra alcuni versetti del capitolo X del Vangelo secondo Matteo (Mt 10, 34-39), comunemente chiamata *Il Messaggio di Cristo agli Apostoli* (tav. 6).⁷⁹⁸ Il compito impegnativo di diffondere la buona novella è una missione pericolosa che richiede totale dedizione e, per realizzare la quale, ai seguaci di Cristo è richiesto di rinunciare a tutto e rischiare persino la vita.

Anche in questo caso le scene rappresentate da Daniel Hopfer traducono in maniera letterale il testo evangelico in cui Cristo dice di non essere venuto a portare la pace, ma la spada per separare gli uomini dai propri congiunti. Il conflitto di cui parla metaforicamente Cristo è nella narrazione figurativa una vera lotta armata fra Gesù e i suoi oppositori, che cercano inutilmente di trattenere i propri familiari dal seguirlo.

⁷⁹² Scribner, 2002, pp. 275-276.

⁷⁹³ Urbanus Rhegius, *Ernstlicher Erbietung der evangelischen Prediger an den geistlichen und päpstlichen Stand die jetzige Lehre betreffend trägt*, Augsburg, Philipp Ulhart d. Ä., 1524 (VD16 R 1790).

⁷⁹⁴ Sul tema Richardsen-Friedrich, 2003.

⁷⁹⁵ Urbanus Rhegius, *Wie man die falschen Propheten erkennen ja greiffen mag...*, Braunschweig, Andreas Gottbeck, 1539 (VD16 R 2022).

⁷⁹⁶ Georg Fener, *Sturm wider ein Laimen Thurn eines römischen Predigers, der aus der heiligen Mess gern ein Opfer mächte*, Augsburg, Grimm & Wirsung, 1521 (VD16 F 730), inv. A: 151.35 Theol. (24).

⁷⁹⁷ Un'immagine di grande qualità è quella eseguita da Hans Rudolf Manuel Deutsch per una serie satirica sul monachesimo, formalmente molto simile a quella già mostrata (fig. 72). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. HRMDeutsch AB 3.1-2.

⁷⁹⁸ Daniel Hopfer, *La missione di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8106, acquaforte, mm 210x269. Sulla stampa Metzger, 2009, p. 328.

La drammaticità esasperata delle illustrazioni di Hopfer raggiunge qui il suo apice, non solo per il tema, ma anche per lo stile, la forza del segno, il marcato chiaroscuro, l'assenza di un elemento di separazione fra le scene, se non quelli naturali o architettonici dell'ambientazione (un albero, una casa a più piani, un arco classicheggiante, una roccia).

Cristo, impugnando una spada nella cui elsa figura la colomba dello Spirito, difende i nuovi discepoli dai propri congiunti, che vorrebbero con ogni mezzo di impedire loro di seguirlo: la madre afferra la figlia per i capelli, la suocera tira la veste della nuora, un soldato e due donne aggrediscono Cristo, il primo armato di bastone, le seconde brandendo un fuso, un forcone e un non meglio identificato arnese da cucina.

È un dettaglio interessante, che l'elsa della spada di Cristo abbia la forma del suo volto crucisegnato e della colomba dello Spirito Santo, elementi che richiamano alla Trinità e ci riportano al commento di Urbanus Rhegius al Simbolo Apostolico, dove ogni azione di Cristo era interpretata come unanime decisione del Padre e dello Spirito.

Un secondo particolare invita a una lettura "teologica" dell'immagine: la fiammella sopra il capo dei nuovi discepoli. La piccola fiamma che iconograficamente identificava gli Apostoli nel giorno della Pentecoste sottolinea che essi sono chiamati alla loro scelta direttamente dallo Spirito Santo. Inoltre, il loro essere uomini e donne del volgo, gente comune, ribadisce che la santità e l'elezione è accessibile a tutti (già espresso da Hopfer nel IX articolo del Simbolo Apostolico), un rimando a quel sacerdozio universale, cavallo di battaglia della confessione evangelica.

La stampa di Hopfer tocca il suo apice di drammaticità nella scena conclusiva, la *Sequela Christi*. Il soggetto, già inserito nell'illustrazione del Padre Nostro di Hopfer (tav. 1), ha qui un *pathos* esasperato, reso dal labirinto di croci che s'infittiscono come rami di alberi e quasi nascondono coloro che le portano. Il dolore ha reso questi uomini irriconoscibili, due in primo piano si coprono il volto per l'umiliazione mentre Cristo, caduto a terra, volge il suo sguardo verso lo spettatore. In tutte le scene alla tensione emotiva del soggetto si unisce quella stilistica e compositiva: il movimento continuo, l'intrecciarsi delle linee, l'utilizzo di diagonali, l'incresparsi dei panneggi. La lotta fra la Parola e i suoi nemici non si limita più alla predicazione, ma assume i connotati di una battaglia a tutti gli effetti.

Alla base questa potente e visionaria rappresentazione, priva di un "parallelo iconografico"⁷⁹⁹, si trovano le idee dei riformatori che trovano nel vivace mercato editoriale di Augusta una veloce via di propagazione.⁸⁰⁰

È possibile leggere una connessione fra l'immagine di Hopfer e lo scritto satirico *Blindenspiegel*.⁸⁰¹ Il suo autore, Haug Marschalk, lamenta l'insistenza del clero conservatore nel seguire ciecamente i costumi dei propri antenati e cita a proposito i versetti del capitolo X di Matteo illustrati da Hopfer, sottolineando come anche per i primi cristiani la sequela di Cristo abbia comportato la rinuncia alla propria famiglia e persino gli Apostoli e i santi abbiano abbandonato la religione dei propri genitori.⁸⁰² Secondo Marschalk anche nel presente era avvenuta una frattura fra i sostenitori delle consuetudini religiose e coloro che si

⁷⁹⁹ Wegner, 1957, p. 248.

⁸⁰⁰ Vedi capitolo III.

⁸⁰¹ Haug Marschalk, *Durch betrachtung [...] Spyeigel Der Blinden: V. H. Z. Im jar 1522*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1522 (VD16 M 1099).

⁸⁰² Ivi, c. B IV a.

disponevano all'ascolto dei ministri della nuova dottrina. Non è difficile identificare questi ultimi con i nuovi discepoli rappresentati da Hopper.

Venendo ai documenti figurativi, quello che concettualmente si avvicina di più alle stampe di Hopper di cui abbiamo parlato, è probabilmente una xilografia che illustra la *Parabola dei vignaioli*⁸⁰³ (fig. 81). L'immagine realizzata da Erhard Schön nel 1524 è pubblicata con la trascrizione del passo evangelico di Marco (Mc 12, 1-12) solo intorno al 1540.⁸⁰⁴ Come nelle stampe di Hopper, nello stesso campo figurativo trovano spazio sia Gesù con i suoi discepoli (in disparte) che i protagonisti della parabola. Entro un giardino recintato, i servi inviati per raccogliere l'uva sono percossi con mazze, scope, zappe e pietre e i fautori di queste violenze non sono altri che religiosi ebrei e cattolici. A differenza delle stampe di Hopper, qui non compaiono cartigli e il riferimento scritturale è stato apposto come complemento solo in un secondo momento.

La metafora della vigna era comparsa spesso in stampe sciolte o illustrazioni librarie. Un esempio è il frontespizio di un testo polemico di Thomas Stör⁸⁰⁵ realizzato da Hans Sebald Beham, dove Cristo e San Paolo indicano tre montoni che stanno divorando i frutti della vigna (fig. 82), un'allusione all'avidità. Rispetto al *Flugblatt* con la Parabola dei Vignaioli di Schön la rappresentazione assume dei toni decisamente più moderati.

Sul tema Erhard Schön ritorna illustrando un componimento di Hans Sachs dal titolo *Il lamento di Dio sulla sua vigna*, stampato nel 1532 (fig. 83).⁸⁰⁶ Il *Flugblatt* è strutturato attraverso quel dualismo retorico che denigra la fede cattolica ed esalta quella evangelica, identificata come la depositaria dell'autenticità e della genuinità della fede popolare. Parallelamente i nemici del Vangelo sono individuati nel papa e nei monaci che coltivano alberi i cui frutti sono berretti, vesti, lettere d'indulgenze, ostensori, mostranze, turiboli, rosari e altri oggetti della devozione, fra cui anche pesci e Brezeln, richiami alla pratica del digiuno. Cristo sta estirpando uno di questi alberi con una zappa, mentre tre angeli raccolgono i tralci secchi da gettare nel fuoco,⁸⁰⁷ creando una metafora biblica estesa. Alcuni avidi vignaioli sono stati già buttati fuori, mentre un grande cane da caccia sorveglia l'accesso alla vigna, per impedirne il ritorno. Sulla sinistra un pastore istruisce l'assemblea sull'invito di Cristo a mettere in pratica le sue parole.⁸⁰⁸ La stessa croce ha la forma di una vite dai grappoli maturi e dalla cui base scaturisce l'acqua che andrà a irrigare le nuove piante.⁸⁰⁹ Il tono accusatorio ed escatologico della composizione di Schön è, inoltre, rafforzato dai riferimenti a passi veterotestamentari citati nel commento di Hans Sachs.⁸¹⁰

⁸⁰³ Mt 21, 33-41; Mc 12, 1-5.

⁸⁰⁴ Si tratta di un esemplare unico. Erhard Schön, *Das Zwelfft Capitel Sanct Marcus* (La parabola dei vignaioli), Nürnberg, Hans Glaser, 1524/47-51, Gotha, Schloss Museum, inv. n. 37, 24, xilografia colorata, mm 177x268. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 87-88.

⁸⁰⁵ Thomas Stör, *Von dem Cristlichen Weingarten...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1524 (VD16 S 9214). Cfr. Scribner, 2008, p. 179.

⁸⁰⁶ Erhard Schön, *Klage Gottes über seinen Weinberg* (Il lamento di Dio sulla sua vigna), con testo di Hans Sachs, 1532, Londra, British Museum, inv. 1862,0712.116, mm 393x365.

⁸⁰⁷ Gv 15, 6.

⁸⁰⁸ Gv 15, 1-6.

⁸⁰⁹ Secondo l'interpretazione evangelica questo rivolo rappresenta l'acqua battesimale e non il sangue dell'Eucaristia, come nell'esegesi precedente.

⁸¹⁰ Geremia 2, 13; 12, 1; 23 e Isaia 3, 14; 5, 1 e 56, 9-10.

Nonostante la forza drammatica dell'immagine, Hans Sachs vuole promuovere attraverso i suoi componimenti poetici un pacifico cambiamento nella Chiesa e nella società, lontano da qualunque forma di rivoluzione violenta e distruttiva, nella completa fiducia della giustizia di Dio. La tolleranza e l'indulgenza sono le virtù da opporre al fanatismo e all'intransigenza, anche qualora esse volessero significare persecuzione e sofferenza.⁸¹¹ Sachs invita a evitare insulti e toni veementi verso i cattolici, etichettandoli come papisti e ipocriti, alludendo all'ipocrisia dei nuovi convertiti, che si ritengono automaticamente buoni cristiani.⁸¹²

All'interno del vastissimo universo dei *Flugblätter* e dei frontespizi degli scritti polemici della Riforma, inaffrontabile in questa sede, le acqueforti di Hopfer costituiscono un capitolo a parte.

Daniel Hopfer ha perfettamente compreso che più radicale è l'esigenza di cambiamento, tanto più occorre insistere sul suo fondamento teologico e nell'attuare questo programma egli argomenta le Sacre Scritture adottando il metodo dialettico dei teologi: una costante citazione delle fonti bibliche. Così facendo le parabole evangeliche attualizzano le antitesi della contemporaneità, diventando la principale metafora per la degenerazione della società e del clero (sui quali si adempiono le profezie divine).⁸¹³

Nella loro struttura dicotomica le stampe polemiche di Hopfer insinuano il dubbio negli indecisi, rivolgendosi a quella frangia di scettici in bilico fra la fedeltà alla chiesa di Roma o la conversione alla dottrina evangelica.

5.3 Tre Parabole

In base alle premesse presentate, le stampe a soggetto sacro di Hopfer sono radicate nella storia contemporanea e nel fermento religioso che la agitava, ciò anche nei casi in cui il contenuto evangelico dell'immagine parrebbe del tutto occultato dalla ricchezza decorativa dell'impianto scenico. Questo è il caso di tre parabole ambientate all'interno di due chiese rinascimentali di Augusta (tavv. 7-9): la parabola della trave nell'occhio,⁸¹⁴ la parabola dell'offerta della vedova⁸¹⁵ e la parabola del fariseo e del pubblicano.⁸¹⁶

Lo scorcio prospettico delle tre vedute è probabilmente derivato da un bulino di Albrecht Altdorfer che, in qualità di architetto, ha realizzato diversi progetti di edilizia civile a Regensburg, sua città natale, in particolare nel terzo decennio del XVI secolo.

⁸¹¹ Hamm, 1996, pp. 218-219.

⁸¹² Ivi, pp. 222-223.

⁸¹³ Riguardo alle stampe di Hopfer, in particolare, questo è visibile nelle stampe sulle critiche ai farisei con l'illustrazione di Matteo 7 e sulla missione degli Apostoli (Matteo 10), così come nella serie sui proverbi di Salomone, che vedremo più avanti.

⁸¹⁴ "Perché osservi la pagliuzza nell'occhio del tuo fratello, mentre non ti accorgi della trave che hai nel tuo occhio? O come potrai dire al tuo fratello: permetti che tolga la pagliuzza dal tuo occhio, mentre nell'occhio tuo c'è la trave? Ipocrita, togli prima la trave dal tuo occhio e poi ci vedrai bene per togliere la pagliuzza dall'occhio del tuo fratello." Mt 7, 4-6. Il passo è quasi invariato in Lc 6, 41.

⁸¹⁵ "Sedutosi di fronte alla cassa delle offerte, Gesù guardava come la gente metteva denaro nella cassa; molti ricchi ne mettevano assai. Venuta una povera vedova, vi mise due spiccioli che fanno un quarto di soldo. Gesù, chiamati a sé i suoi discepoli, disse loro: «In verità io vi dico che questa povera vedova ha messo nella cassa delle offerte più di tutti gli altri: poiché tutti vi hanno gettato del loro superfluo, ma lei, nella sua povertà, vi ha messo tutto ciò che possedeva, tutto quanto aveva per vivere»." Mc 12, 41-44; Lc 21, 1-4.

⁸¹⁶ Lc 18, 9-14.

La fonte d'ispirazione per Daniel Hopfer è una veduta interna della sinagoga di Regensburg (fig. 84),⁸¹⁷ un edificio romanico del XIII secolo, distrutto il 21 febbraio 1519, anno dell'espulsione degli ebrei dalla città. La prospettiva angolare della sinagoga, la divisione dello spazio in due navate da una fila di colonne, le volte a crociera del soffitto e lo studio del chiaroscuro sono elementi che Hopfer riprende per l'ambientazione delle sue parabole, in particolare per quella dell'offerta della vedova.⁸¹⁸

La stampa di Altdorfer non è l'unica ispirazione per le composizioni di Hopfer. Nell'attualizzare il messaggio evangelico, sempre guardando all'armonia e all'eleganza formale, Hopfer non disegna semplicemente un tempio in forme rinascimentali, bensì colloca la narrazione entro lo spazio di due reali chiese di Augusta, recentemente costruite. La chiesa domenicana di Santa Caterina,⁸¹⁹ completata nel 1517, è il luogo ove si collocano due parabole, quella della trave nell'occhio⁸²⁰ (tav. 7) e quella del fariseo e del pubblicano⁸²¹ (tav. 9), mentre la chiesa domenicana Santa Maria Maddalena,⁸²² edificata fra il 1513 e il 1515, fa da sfondo alla parabola dell'offerta della vedova⁸²³ (tav. 8).

Inoltre, dal momento che entrambe le chiese rinascimentali hanno subito pesanti rimaneggiamenti barocchi negli anni '20 del XVIII secolo, le stampe di Hopfer hanno assunto un valore storico-documentario, oltre a quello estetico.

L'architettura delle due chiese è stata finora ritenuta dalla critica il vero soggetto delle acqueforti di Hopfer e le parabole un mero complemento. Ciò è giustificabile. I personaggi degli episodi evangelici, nelle loro ridotte dimensioni, rispetto alla grandiosità dell'edificio, sembrano avere un ruolo secondario e del tutto accessorio. Dei due moderni edifici l'artista restituisce anche il ricco apparato decorativo delle volte, le rosette negli intradossi, i capitelli, le vetrate piombate. Ciò nonostante non bisogna interpretare le acqueforti come riproduzioni fedeli al cento per cento: è assai probabile che le sculture e gli arredi delle chiese siano un'invenzione arbitraria dell'artista. Se il Crocifisso e il Giudizio Universale del catino absidale di Santa Caterina (tav. 7) potrebbero essere plausibili, appare alquanto insolita la statua di Cristo con un grande stajo per il grano in mano,⁸²⁴ attribuito assente da qualunque lessico d'iconografia cristiana. L'oggetto rimanda ai versetti che introducono la parabola della trave nell'occhio: "Non giudicate, per non essere giudicati; perché col giudizio con cui giudicate sarete giudicati, e con la misura con la quale misurate sarete misurati."⁸²⁵

Nell'acquaforte di Hopfer (tav. 7), sotto lo sguardo innocente e sbigottito di un bimbo in primo piano, un uomo, armato di una pinzetta, cerca di rimuovere un corpo estraneo

⁸¹⁷ Albrecht Altdorfer, *Interno della sinagoga di Regensburg*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. Nr. 331-4, acquaforte, mm 164x117. Cfr. Hollstein's German, vol. 1, 1954, n. 82.

⁸¹⁸ Talbot, 1983, pp. 188-189.

⁸¹⁹ Oggi Staatsgalerie.

⁸²⁰ Daniel Hopfer, *La parabola della trave nell'occhio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24521, acquaforte, mm 300x198. Cfr. Metzger, 2009, pp. 365-367.

⁸²¹ Daniel Hopfer, *La parabola del fariseo e del pubblicano*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24523, acquaforte, mm 285x198. Cfr. Metzger, 2009, pp. 364-365.

⁸²² Oggi Römisch Habes Museum.

⁸²³ Daniel Hopfer, *La parabola dell'offerta della vedova*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24522, acquaforte, mm 283x201. Cfr. Metzger, 2009, pp. 362-364.

⁸²⁴ Questo curioso utensile è mostrato da Cristo anche in un progetto di Hopfer per un altare. Cfr. Metzger, 2009, pp. 351-352, n. 32.

⁸²⁵ Mt 7, 1-2, ma anche Lc 6, 37-38.

dall'occhio di altro uomo, incurante del fatto che nel proprio è conficcata un'enorme trave. La parabola era stata in precedenza, e lo sarà ancora, rappresentata in illustrazioni delle Postille ai Vangeli⁸²⁶ che contenevano immagini sui principali episodi della vita di Cristo oggetto delle orazioni domenicali. Un esempio è una xilografia di Hans Brosamer (fig. 85) per le Postille ai Vangeli stampate nel 1529,⁸²⁷ dove l'episodio resta tuttavia solo un dettaglio in secondo piano.

Hopfer rende invece la parabola un soggetto autonomo, che esprime ancora l'amarezza per l'ipocrisia e la cecità morale e intellettuale. Nella neutrale immagine di Brosamer manca quell'accento polemico che caratterizza l'acquaforte di Hopfer e che tornerà in una vignetta satirica sull'iconoclastia di Erhard Schön, *Il lamento delle immagini sacre*⁸²⁸ (fig. 86). I versi graffianti scritti da un riformatore di Costanza (forse Thomas Blarer) sono pronunciati dalle statue, sdegnate per il disumano trattamento a loro riservato da parte di coloro che fino a poco tempo prima le veneravano, ma senza che la loro condotta di vita ne tragga il minimo giovamento.⁸²⁹

Anche la parabola del fariseo e del pubblicano (tav. 9)⁸³⁰ è un ottimo esempio della falsità e dell'arroganza della casta eletta, rispetto alla modestia e alla purezza della fede dell'«uomo comune». All'intransigenza e alla pienezza di sé del fariseo che si avvicina al Crocefisso di un altare, certo di essere nel giusto per l'ottemperanza alle prescrizioni giudaiche, si contrappone l'atteggiamento contrito del pubblicano, che tiene la testa bassa e regge il cappello in mano, nella fiducia di essere perdonato da Dio. Per questo motivo l'episodio è un riassunto della teoria della giustificazione per fede di Lutero e, coerentemente, una rappresentazione della parabola si trova inframmezzata ad altri soggetti in un frontespizio disegnato da Hans Weiditz per alcune prediche di Lutero (fig. 87).⁸³¹ Alla luminosa figura di Cristo in basso si contrappone plasticamente quella dell'Anticristo, ovvero il pontefice, che nell'oscurità cerca la tiara, simbolo di un potere che sta perdendo. Verso di lui, nella direzione sbagliata, è rivolto il fariseo della parabola sulla destra della composizione, mentre il peccatore s'inchina verso Cristo con le mani incrociate sul petto in segno di timore e supplica. Nel frontespizio sono rappresentate altre immagini care all'iconografia luterana, come quella della chiocchia che cova i pulcini (Lc 15, 4-7),⁸³² quella del Buon Pastore o quella della porta stretta come accesso al regno dei cieli. Fa da *pendant* alle figure del fariseo e del pubblicano, proprio una casa, alla cui porta bussano inutilmente alcuni monaci (Lc 13, 24-34).⁸³³

Infine, con la parabola dell'offerta della vedova (tav. 8) Hopfer ritorna sul contrasto fra fede autentica e ipocrita, tema ricorrente della predicazione evangelica. Uomini e donne del XVI secolo, figure ulteriormente ridimensionate rispetto alle altre due stampe, si trovano

⁸²⁶ Urs Graf (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. UGraf WB 3.39) in Guilelmus Parisiensis, *Postilla Guillelmi super Epistolas et Euangelia...*, Basel, Adam Petri, 1514-1515 (VD16 E 4391), c. 129.

⁸²⁷ Martin Luther-Johannes Bugenhagen, *Auslegung der Evangelien von Ostern bis aufs Advent...*, Magdeburg, Michael Lotter, 1529 (VD16 L 4013), c. a iii.

⁸²⁸ Erhard Schön, *Klagerede der armen, verfolgten Götzen und Tempelbilder* (Il lamento delle immagini sacre), 1530 circa, Gotha, Schloss Museum, inv. G 74,4, mm 463x387.

⁸²⁹ Löcher, 1988, pp. 388-389.

⁸³⁰ Lc 18, 9-14.

⁸³¹ Martin Luther, *XXVII Predig D. Martin Luthers newlich ußgangen Anno. XXIII*, Straßburg, Johann Schott, 1523 (VD16 L 6687).

⁸³² Secondo Lutero efficace per esprimere la premura di Cristo per i suoi fratelli. WA 45, pp. 153-154, 156.

⁸³³ Koepplin, 1983, p. 76.

all'interno della chiesa di Santa Maria Maddalena, dove si celebra un rito, mentre la vedova, inginocchiata presso una colonna, compie il suo gesto caritatevole. Al passo evangelico fa eco anche l'offerta del buono e del cattivo contadino rappresentati nei pennacchi dell'arco.

5.4 Accanto a Hopfer: le parabole come strumenti di propaganda religiosa

La rappresentazione delle parabole in forma narrativa, anche se con altri esempi, conta negli anni di ingresso della Riforma numerose testimonianze. È interessante, a proposito, osservare l'iconologia della parabola del Buon Pastore.⁸³⁴ Diffusa sin dall'arte paleocristiana, essa negli anni '20 del XVI secolo è sfruttata per la propaganda religiosa, mediante l'identificazione dei ladri e dei briganti del racconto con i membri del clero.

Una delle prime rappresentazioni in chiave polemica è la xilografia di un *Flugblatt* con un componimento poetico di Hans Sachs intitolato *Der Schafstall Christi* (l'ovile di Cristo),⁸³⁵ stampato ad Augusta nel 1524 (fig. 88).⁸³⁶ Cristo sulla soglia dell'ovile incarna l'espressione di Giovanni "io sono la porta", verso di lui si dirigono alcuni fedeli (fra i quali l'imperatore Carlo V) mentre altri, da destra e da sinistra, armati di scale cercano un accesso aprendosi dei varchi sul tetto. Non stupisce che fra costoro, espressamente definiti "ladri e briganti", si distinguano chiaramente monaci e chierici.⁸³⁷ Un angelo, leggendo passi biblici, cerca di sviare due donne con candele e rosario (inequivocabili emblemi della vecchia fede) a non cercare scappatoie e a entrare dalla porta principale.⁸³⁸

Più chiaro e incisivo è il messaggio della xilografia del Monogrammista MS sullo stesso soggetto (1525-30),⁸³⁹ stampato senza testo (fig. 89). La dottrina delle buone opere, spiegata e criticata da Hans Sachs, ma anche l'allusione alle pratiche simoniache, si esprimono ora soltanto attraverso l'immagine, forse perché il tema era diventato tanto familiare al pubblico, da non dover richiedere la presenza di un commento per codificare il messaggio polemico della stampa.

⁸³⁴ «In verità, in verità vi dico che chi non entra per la porta nell'ovile delle pecore, ma vi sale da un'altra parte, è un ladro e un brigante. Ma colui che entra per la porta è il pastore delle pecore. A lui apre il portinaio, e le pecore ascoltano la sua voce, ed egli chiama le proprie pecore per nome e le conduce fuori. Quando ha messo fuori tutte le sue pecore, va davanti a loro, e le pecore lo seguono, perché conoscono la sua voce. [...] «In verità, in verità vi dico: io sono la porta delle pecore. 8 Tutti quelli che sono venuti prima di me, sono stati ladri e briganti; ma le pecore non li hanno ascoltati. Io sono la porta; se uno entra per me, sarà salvato, entrerà e uscirà, e troverà pastura. Il ladro non viene se non per rubare, ammazzare e distruggere; [...]. Io sono il buon pastore; il buon pastore dà la sua vita per le pecore. Il mercenario, che non è pastore, a cui non appartengono le pecore, vede venire il lupo, abbandona le pecore e si dà alla fuga (e il lupo le rapisce e disperde), perché è mercenario e non si cura delle pecore. [...]». Gv 10, 1-16.

⁸³⁵ Hans Sachs, *Der Schafstall Christi* (l'ovile di Cristo), Augsburg, Heinrich Steiner, 1524, Berlino, Staatsbibliothek, Einbl. YA 121m (1). L'immagine è copia di una perdita di Hans Sebald Beham.

⁸³⁶ Il poeta pone in bocca a Cristo, all'angelo e alla folla stolta e superstiziosa tre monologhi che permettono di comprendere pienamente l'inconciliabilità fra la visione evangelica e quella cattolica, ancorata alle buone opere e alle tradizioni stabilite dai concili.

⁸³⁷ Già in uno dei primi componimenti *Die Wittenbergisch Nachtigall* (luglio 1523) Sachs accusava preti e monaci di mirare al tornaconto personale e non al bene della comunità: parassiti sulle spalle dei più deboli, non pascolano il gregge, ma lo tosano (v. 216), lo mungono (v. 234) e lo infine se ne cibano (v. 286).

⁸³⁸ Scribner, 2008, pp. 52-53.

⁸³⁹ Monogrammist MS, *Der Schafstall Christi* (l'ovile di Cristo), Augsburg, Heinrich Steiner, 1525-30, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, inv. HB 24, xilografia, mm 200x314. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 116-117.

È inequivocabile l'identificazione dei ladri e dei briganti con il clero romano, primo fra tutti il pontefice che, seduto sul tetto del fienile, si lascia baciare i piedi. Altri religiosi tentano di persuadere i fedeli a imboccare la strada sbagliata. Solo un laico s'inginocchia umilmente davanti alla porta dell'ovile: a costui si apriranno le porte del cielo,⁸⁴⁰ non al ricco sulla sinistra che sta facendo l'elemosina a un mendicante, gesto irrilevante alla propria salvezza. Al semplice guardiano che sorveglia la porta è, inoltre, consegnata la chiave d'accesso, allusione al sacerdozio universale. In secondo piano si svolgono gli altri episodi narrati: il gregge che segue il pastore e la fuga del mercenario impaurito, mentre le pecore si radunano sotto il Crocefisso.

Si ispira a un'altra parabola evangelica invece una xilografia di Georg Pencz dall'intento più esplicitamente didattico *Das Hauß des Weisen vnd das haus des vnweisen manß. Math. Vij.* (la casa del saggio e la casa dello stolto), che corredeva un testo polemico di Hans Sachs⁸⁴¹ (fig. 90). Il passo è quello in cui il seguace di Cristo è paragonato a un uomo che ha edificato la sua casa sulla roccia, mentre l'uomo stolto a colui che l'ha costruita sulla sabbia.⁸⁴² Le due abitazioni sono arricchite e complicate da una serie di attributi che permettono la rapida identificazione della roccia con la fede evangelica e della sabbia con la sua antagonista. Il nome di Cristo si legge sulle fondamenta del primo edificio, i cui pilastri sono i libri del Vecchio e del Nuovo Testamento e un agnello con il vessillo crociato, simbolo del Risorto. Sotto la protezione di Cristo questa casa è inaffondabile dagli attacchi dei nemici: un cardinale che tiene una bolla papale, un monaco, pronto a scagliare una freccia, un chierico che indica la pira degli eretici e un contadino armato, allusione alle rivolte degli anni '20. Per contro l'edificio costruito sull'Anticristo e sui testi della scolastica di Duns Scoto e Tommaso d'Acquino non resiste alle intemperie. Le sue fragili colonne sono travolte dalla Parola di Dio, che passa come un fiume in piena. All'antitesi fra Cristo e l'Anticristo corrisponde quella fra la Parola di Dio e quella dei teologi.⁸⁴³ Il manifesto lancia tuttavia un messaggio consolatorio all'osservatore, sul piano morale e su quello teologico. Si afferma che la saggezza del fedele autentico assicura la protezione di Dio e che la vera Chiesa, quella fondata sulle Sacre Scritture, ha la certezza della salvezza.⁸⁴⁴

È chiaro che la propaganda antagonista e demonizzante del Cattolicesimo, presente in questa e in altre immagini commentate, vuole eroderne l'autorità, presentando i membri delle gerarchie ecclesiastiche come ipocriti e traditori, o persino come rappresentanti dell'Anticristo. Ciò è un aspetto dell'anticlericalismo del tempo, che implica una percezione e una reazione al potere esercitato dal clero in ambiti che travalicano la sua sfera d'azione, come l'economia, il diritto civile o la politica. Per questo non bisogna leggere queste immagini solo alla luce del proselitismo evangelico, ma anche della manipolazione delle autorità secolari, che non agivano mosse solo da zelo evangelico, ma anche dalla brama di entrare in possesso dei patrimoni ecclesiastici o di ottenere l'indipendenza delle città.

⁸⁴⁰ Anche nella precedente xilografia il primo a entrare nell'ovile è un semplice contadino.

⁸⁴¹ Hans Sachs, *Das Hauß des Weisen vnd das haus des vnweisen manß. Math. Vij.*, Nürnberg, Hans Hergot, 1524, Berlino, Staatsbibliothek, inv. Ya 123m (1), xilografia, mm 160x351. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, p. 115-116.

⁸⁴² Mt 7, 24-27.

⁸⁴³ La drammaticità della scena è enfatizzata dalla bestia dalle sette teste dell'Apocalisse che lacera la casa, stabilendo un parallelismo con il crollo di Babilonia annunciato nel testo giovanneo e riportato nel cartiglio retto dall'angelo (Ap 18).

⁸⁴⁴ Scribner, 2008, pp. 178-179.

5.5 Il rifiuto del Cristo Giudice

Non occorre essere esperti in teologia, per riconoscere che dietro la stampa *Cristo trionfa sopra la morte e il diavolo* (tav. 11)⁸⁴⁵ si trova la teoria della giustificazione per sola fede. La composizione è dominata dalla figura del Risorto trionfante, con il vessillo su cui è rappresentato l'agnello, le stigmate e il mantello, mentre calpesta la testa e la coda di un serpente, simbolo del demonio sin dalla Genesi.⁸⁴⁶ Il trionfo di Cristo si estende alla morte, rappresentata da uno scheletro affiancato da una lancia,⁸⁴⁷ come richiama la citazione «O morte, dov'è la tua vittoria?/ O morte, dov'è il tuo dardo?»⁸⁴⁸.

Hopfer è sempre piuttosto fedele ai testi sacri e in questo caso, anche di più del collega Lucas Cranach, che nella più nota iconografia protestante, *Legge e Vangelo*, sostituiva il serpente con una creatura mostruosa, una sorta di drago (fig. 67).

Nell'acquaforte di Hopfer al serpente è ancorata una catena che si chiude a formare un cerchio, al cui interno ardono le anime dei dannati minacciate da orripilanti creature all'esterno del cerchio infernale. Questo è controbilanciato dal cerchio del Paradiso, fatto di nuvole che racchiudono i prescelti, in atteggiamento contemplativo, circondate da angeli. Dalla corona di nubi pende l'anello spezzato della catena che legava le anime dei defunti alla morte e al peccato e che è stato metaforicamente spezzato da Cristo. Le citazioni che numerose affollano e saturano lo spazio attorno alle figure, interrotte dagli angeli con gli strumenti della Passione, rimandano a passi del Vangelo o delle lettere paoline che proclamano la divinità di Cristo,⁸⁴⁹ venuto per portare la vita eterna e salvare gli uomini dal peccato e dalla morte,⁸⁵⁰ ponendo fine al regno delle ombre.⁸⁵¹ Allo stesso tempo i versetti sulla sinistra ammoniscono e minacciano gli empi.⁸⁵²

Se la divisione dei salvati e dei dannati in due categorie antitetiche non è un indizio che conduce a una concezione riformata del soggetto, l'assenza della Vergine Maria e del Battista o di altri santi, come intercessori, in accordo a quanto raccomandano Lutero e altri teologi, e le citazioni bibliche che accompagnano l'immagine sono altresì un segno di una posizione evangelica del Giudizio Universale che, come abbiamo già accennato,⁸⁵³ non deve affliggere l'uomo e togliergli la speranza della salvezza, attraverso angoscianti rappresentazioni di un Cristo ferreo, che “non vuole altro che far precipitare tutti all'inferno”.⁸⁵⁴

⁸⁴⁵ Daniel Hopfer, *Cristo trionfa sulla morte e sul maligno*, Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24524, acquaforte, mm 246x353. Cfr. Flury, 1994, n. 115, 314-315 e Metzger, 2009, n. 27, pp. 346-347.

⁸⁴⁶ Gn 3, 15.

⁸⁴⁷ La lancia come allusione al “pungiglione del maligno” compariva spesso come attributo demoniaco nell'iconografia della discesa di Cristo al Limbo.

⁸⁴⁸ 1 Cor 15, 55.

⁸⁴⁹ “«Tu hai parole di vita eterna; e noi abbiamo creduto e abbiamo conosciuto che tu sei il Santo di Dio»”, Gv 6, 68-69.

⁸⁵⁰ “«la morte è stata sommersa nella vittoria»”, 1 Cor 15, 54; “Perché Dio ha tanto amato il mondo, che ha dato il suo unigenito Figlio, affinché chiunque crede in lui non perisca, ma abbia vita eterna”. Gv 3, 16.

⁸⁵¹ “«La nostra vita è breve e triste; non c'è rimedio, quando l'uomo muore, e non si conosce nessuno che liberi dagli inferi [...]»”. Sap 2,1.

⁸⁵² “Chi crede in lui non è giudicato; chi non crede è già giudicato [...] ed egli non riavrà la vita, ma l'ira di Dio rimarrà su di lui”. Gv 3, 18.

⁸⁵³ Vedere il primo capitolo.

⁸⁵⁴ WA 46, p. 8. Al contrario Cristo dovrebbe essere rappresentato con un aspetto dolce e rassicurante. Cfr. WA 49, p. 159.

5.6 Paolo, il 'primo' Apostolo

La simpatia per la dottrina evangelica di Hopfer emerge anche da un'altra acquaforte, la *Predica di San Paolo sotto un baldacchino*⁸⁵⁵ (tav. 14) che mostra San Paolo che predica seduto sotto un imponente baldacchino rinascimentale, ai lati del quale si affaccia interessata o incuriosita una folla eterogenea, che comprende pagani e ebrei.⁸⁵⁶ Nell'immagine Paolo siede in cattedra con grande dignità e autorevolezza, mentre indica con un dito la pagina di un libro che tiene aperto sulle ginocchia, probabilmente il Vangelo, e alza l'altra con la gestualità da oratore. Hopfer potrebbe essersi ispirato a un'illustrazione del Nuovo Testamento tradotto da Lutero, stampato ad Augusta da Johann Schönsperger nel 1524.⁸⁵⁷ La xilografia siglata con il monogramma di Hans Schäuffelin (fig. 91) introduce la lettera ai Romani e mostra Paolo sotto un portico classicheggiante che ostenta il libro aperto con una mano e con l'altra mano si appoggia alla spada.⁸⁵⁸

In apparente contrasto con questa solenne raffigurazione, lo stesso santo è riprodotto, nell'esiguo spazio della lunetta, mentre lavora al telaio, circondato da una miriade di oggetti fra i quali un inginocchiatoio, la spada del martirio, un Crocifisso, ma anche fogli, una sega, ceste e persino alveari, simbolo di operosità e creatività. Tali attributi della vita quotidiana sono un richiamo alla precedente occupazione di Paolo di fabbricatore di tende e, al contempo, rimandano ad alcuni passi degli Atti in cui si invitano i discepoli a guadagnarsi da vivere attraverso il duro e costante lavoro.⁸⁵⁹

Diversamente dalle stampe di Hopfer finora analizzate, in questa non è illustrato alcun episodio delle scritture, non c'è narrazione, né rappresentazione di una metafora, ma la celebrazione della figura di Paolo e dei suoi testi, fondamentali per lo sviluppo della teologia evangelica.

Lutero aveva collocato Paolo al di sopra degli altri Apostoli. Calcando un po' la mano, si può persino affermare che la teologia di Lutero nasca dalla lettura e dall'interpretazione delle lettere paoline. In particolar nella *Prefazione alla Lettera ai Romani*, pubblicata nel 1522,⁸⁶⁰ sono riassunti i punti cardine della dottrina evangelica.

Nel cartiglio della stampa di Hopfer, elegantemente fermato da due mascheroni foliacei, sono scritti passi diversi che celebrano l'autorità di Paolo e la sua missione evangelizzatrice, fra i quali la Lettera ai Romani⁸⁶¹ e un commento celebrativo di Martinus Dorpius (Maarten van Dorp, 1485-1525), che definisce l'Apostolo "il grande Paolo, un cancelliere di Cristo e un

⁸⁵⁵ Daniel Hopfer, *La predica di San Paolo sotto un baldacchino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8105, acquaforte, mm 230x161. Cfr. Metzger, 2009, pp. 373-374; Spira, 2010, pp. 555-572.

⁸⁵⁶ Il versetto degli Atti degli Apostoli scritto in alto lo ricorda: "Ma il Signore gli disse «Va, perché costui è uno strumento da me scelto per portare il mio nome davanti alle genti, ai re e ai figli d'Israele»". At 9, 15.

⁸⁵⁷ Martin Luther, *Das New Testament Teütsch mit schönen Figuren Darzu eyn Register...*, Augsburg, Johann Schönsperger, 1524 (VD16 B 4336), c. a.

⁸⁵⁸ L'imponente figura di San Paolo richiama anche quella del primo papa, dipinto da Hans Burgkmair il Vecchio nella tavola sulla Basilica di San Pietro (fig. 12). Vedere paragrafo 2.3.

⁸⁵⁹ Ad esempio in At 20, 32-35. Cfr. Spira, 2010, p. 559.

⁸⁶⁰ Martin Luther, *Auszlegung der Epistell vnnd Euangelii des Aduents*, Wittenberg, Georg Rhau- Johann Grunenberg, 1522 (VD16 L 3924). Lo scritto raccoglie le lezioni all'università di Wittenberg degli anni 1515-1516, quelli di gestazione della Riforma.

⁸⁶¹ "[...] non oserei infatti parlare di ciò che Cristo non avesse operato per mezzo mio [per condurre i pagani all'obbedienza, con parole e opere]". Rom 15, 18.

segretario di Dio". È interessante che questa citazione sia l'unica, in tutto il *corpus* grafico dell'artista, a non provenire dalle Sacre Scritture. Dorpius, umanista e professore di teologia olandese,⁸⁶² conterraneo e amico di Erasmo, aveva tessuto le lodi delle lettere di Paolo nell'*Oratio in praelectionem epistolarum diui Pauli* pubblicato nel settembre 1519 ad Anversa.⁸⁶³ Dorpius considerava le lettere di Paolo seconde solo ai Vangeli, la cui parola "ardet, fulgurat, tonat, ima cordis petit, in intimas penetrat medullas."⁸⁶⁴

Lo scritto di Dorpius acquista grande visibilità grazie alla riedizione di Johann Froben a Basilea l'anno seguente.⁸⁶⁵ Si è certi che una copia era in possesso di Augusta Konrad Peutinger, il che lascia pensare che sia stato lo stesso umanista il committente o l'ideatore del programma iconografico dell'acquaforte.⁸⁶⁶

Hopfer dimostra di conoscere il testo del teologo olandese, nel citare due versi della lettera ai Romani⁸⁶⁷ attraverso la traduzione fatta dal teologo. L'espressione "né alcun'altra creatura" è polemicamente sostituita da Dorpius con le parole "weder pabst noch bischoff" (né papa, né vescovo), dando all'immagine del santo marcata connotati di propaganda antipapista.⁸⁶⁸ L'audacia di Dorpius non rimane tuttavia senza conseguenze, ma fomenta dispute teologiche che si concludono con la sua espulsione dal collegio di Lovanio.⁸⁶⁹ La critica anticlericale resta tuttavia sullo sfondo di una più ampia celebrazione delle lettere paoline e della giustificazione per fede di cui sono fondamento.⁸⁷⁰

L'inserimento delle citazioni di Dorpius nell'immagine di Hopfer, rivela ancora una volta la cultura dell'artista e la sua capacità d'inserirsi nel dibattito intellettuale e religioso del tempo.

5.7 Di usura, speculazioni finanziarie e altri sporchi affari

Appartengono all'ultimo periodo dell'attività incisoria di Daniel Hopfer tre acqueforti (tavv. 15-17) che illustrano i Proverbi di Salomone e che si distinguono per l'assoluta originalità del soggetto e l'indipendenza creativa: non hanno precedenti e resteranno quasi un *unicum* nella storia nell'arte cristiana. Solo il Monogrammista CB, stretto collaboratore di

⁸⁶² Dorpius insegna al Collegio di Lily e all'Università di Lovanio. Su Dorpius, Bietenholz, vol. I, 1985, pp. 398-404.

⁸⁶³ Martin Dorpius, *Oratio in praelectionem epistolarum diui Pauli: de laudibus Pauli, de literis sacris ediscendis, de eloquentia, de pernicie sophisticis, de sacrorum codicum ad Graecos castigatione et linguarum peritia...*, Antwerpen, Michael Hillen, 1519.

⁸⁶⁴ Martin Dorpius, *Martini Dorpii Sacrae Theologicae professoris Oratio in praelectionem epistolarum diui Pauli: De laudibus Pauli, de literis sacris ediscendis, de eloque[n]tia...*, Basilea, Johann Froben, 1520 (VD16 D 2438), p. 13.

⁸⁶⁵ Ibidem.

⁸⁶⁶ Spira, 2010, p. 570. Inoltre lo splendido frontespizio di questa edizione, disegnato da Holbein, presenta putti giocherelloni entro un arco rinascimentale con volta a botte molto simile al baldacchino di Hopfer.

⁸⁶⁷ "Infatti, sono persuaso che né morte, né vita, né angeli, né principati, né cose presenti, né cose future, né potenze, né altezza, né profondità, né alcun'altra creatura potranno separarci dall'amore di Dio che è in Cristo Gesù, nostro Signore". Rom 8, 38-39.

⁸⁶⁸ Spira, 2010, p. 560.

⁸⁶⁹ Bietenholz, vol. I, 1985, p. 403.

⁸⁷⁰ Il teologo in conclusione al suo scritto, dichiara la sua apertura nei confronti di Lutero, che giudica un uomo dotto, di grande ingegno e infaticabile studio. Cfr. Martin Dorpius, *Oratio in praelectionem...*, p. 54.

Hopfer, negli ultimi anni della sua carriera, illustra un proverbio di Salomone (Prov 16, 18)⁸⁷¹ nel 1531, appena prima delle stampe di Hopfer, due delle quali sono datate 1534 (tavv. 15, 17).⁸⁷²

La prima acquaforte (tav. 15)⁸⁷³ illustra i primi tre versetti del capitolo X del libro dei Proverbi⁸⁷⁴ con tre scene autonome, che si svolgono su un unico palcoscenico, separate da una parete e una tenda.

Il tema dei versetti, scritti in lettere capitali su tavole appese al margine superiore delle scene, è quello della grazia riservata ai giusti e del castigo per chi agisce nel peccato. La mano di Dio fra le nubi compare nella prima e nella terza scena sopra il capo dei probi in segno di benedizione: il figlio che serve gli anziani genitori seduti a una tavola apparecchiata e i contadini che si guadagnano con il duro lavoro i frutti della terra. Nella seconda scena la personificazione della Giustizia, con la bilancia e la spada, ha un'aureola come segno distintivo di santità. Per contro, sopra il capo dei malvagi è appollaiato un mostriciattolo, incarnazione del male e legame diretto con la tradizione iconografica dei peccati capitali del XV secolo (fig. 55). I demoni possiedono l'ingordo di ricchezze, ottenute con la disonestà o con l'abuso di potere, ma anche il figlio stolto che si arruola con i lanzichenecci, convinto incautamente di far fortuna e indifferente alle suppliche della madre.

Il servizio mercenario era un'occasione di veloce guadagno e ascesa sociale, ma moralmente criticato. Interessante a proposito è l'*Allegoria del combattente che diventa mendicante* (fig. 92).⁸⁷⁵ Il disegno di Niklaus Manuel Deutsch, datato fra il 1514 e il 1515, riflette lo sguardo disincantato dell'artista bernese sulla facilità con cui la sorte del mercenario può capovolgersi, trasformandolo rapidamente da un soldato ben vestito a un povero cencioso.⁸⁷⁶

La figura del grasso e ricco borghese della seconda scena, vestito di una costosa pelliccia, circondato da oro e denaro ritorna anche nell'illustrazione del capitolo XI dei Proverbi (tav. 17).⁸⁷⁷ Seduto su un trono di sacchi di grano impilati, egli salvaguarda i propri beni con cupidigia, indifferente di fronte alle disperate richieste dei suoi concittadini, che tendono verso di lui le mani e mostrano i loro sacchi quasi vuoti. L'espressione del volto del ricco, dai connotati quasi animaleschi, e le quattro creature mostruose che lo attorniano esasperano la negatività della sua figura. Contraltare a questa grottesca rappresentazione dell'avidità è l'uomo saggio che vende onestamente il grano raccolto, guidato dallo Spirito Santo e benedetto dalla mano di Dio: "Chi accaparra il grano è maledetto dal popolo,/ la

⁸⁷¹ "Prima della rovina viene l'orgoglio/ e prima della caduta lo spirito altero." Un esemplare è ad Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1905-2508, acquaforte, mm 198x270.

⁸⁷² Considerata l'omogeneità delle tre stampe, sicuramente anche la prima è stata concepita a ridosso di quell'anno. Inoltre tutte le iscrizioni seguono la traduzione dell'Antico Testamento di Lutero, che precede la versione integrale della Bibbia del 1534. Cfr. Wegner, 1954, p. 127-129.

⁸⁷³ Daniel Hopfer, *Illustrazioni dei Proverbi di Salomone*, 10, 1-3, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24167, acquaforte, mm 145x351. Cfr. Metzger, 2009, pp. 319-320 (n. 4).

⁸⁷⁴ "Proverbi di Salomone./ Il figlio saggio rende lieto il padre;/ il figlio stolto contrista la madre./ Non giovano i tesori male acquistati,/ mentre la giustizia libera dalla morte./ Il Signore non lascia patir la fame al giusto,/ ma delude la cupidigia degli empi."

⁸⁷⁵ Niklaus Manuel Deutsch, *Allegoria del combattente che diventa mendicante*, 1514-15, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. Kdz 4287, pergamena, disegno a penna, inchiostro nero e grigio, acquerellature blu e grigie, mm 310x213.

⁸⁷⁶ Giordano, 2010, p. 79.

⁸⁷⁷ Daniel Hopfer, *Illustrazione dei Proverbi di Salomone*, 11, 26, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampa, inv. PN 24166, acquaforte, mm 208x283. Cfr. Metzger, 2009, pp. 322-323 (n. 6).

benedizione è invocata sul capo di chi lo vende.” recita il versetto 26 che Hopfer trascrive, ma tutto il capitolo XI dei Proverbi è una lode dell’onestà e della laboriosità e del disprezzo della superbia e della bramosia di ricchezze.

Mi sembra interessate, anche se ci porta a fare un salto di quasi un secolo, confrontare l’incarnazione della cupidigia e dell’usura della stampa di Hopfer con la creatura demoniaca che appare in un *Flugblatt* (fig. 93) stampato nel 1622 (senza indicazione topografica),⁸⁷⁸ che monta insieme xilografie di periodi precedenti,⁸⁷⁹ che ruotano attorno al tema dell’usura. Una delle scene si svolge presso un cambiavalute, quella successiva mostra un ammonistratore mentre redige il libro dei conti, probabilmente un usuraio, infine dietro costui si scorge un diavolo seduto su un trono costituito da un sacco di grano, quasi a intendere una degenerazione morale del creditore disonesto.

La seconda acquaforte della serie (tav. 16)⁸⁸⁰ illustra i versetti 4-7 del capitolo X dei Proverbi⁸⁸¹ su due file, attraverso quattro antitesi fra il retto e l’empio, che traducono le otto sentenze di Salomone, elogio dell’operosità e biasimo della negligenza. Nel primo registro una coppia di contadini immiseriti e visibilmente smagriti non ha di che coprirsi⁸⁸², mentre un uomo benestante in lussuose vesti annota qualcosa in un quaderno, accompagnato dal figlioletto diligente con l’occorrente per la scuola. Segue una coppia di contadine previdenti, che porta i fasci di grano raccolti in estate, in contrapposizione all’ozioso che si è addormentato con la falce in mano, decretando la sua rovina (come gli abiti logori fanno presagire). Nel registro inferiore, la mano benedicente di Dio si stende sul giusto, identificato come tale da una grande bilancia, mentre sugli scellerati si scatena un temporale. Chiude il cerchio l’esempio per eccellenza della probità, il sacrificio di Isacco, che fronteggia una moderna esecuzione capitale: un malfattore è impiccato al patibolo e un altro agonizza alla ruota.

Le scene del capitolo X dei Proverbi (tav. 16) saranno utilizzate dall’artista anche per decorare una spada (figg. 4a-b)⁸⁸³ commissionata da Ottheinrich, principe elettore del Palatinato (1502-1559) nel 1535, anno in cui si accosta alla confessione evangelica,⁸⁸⁴ nonostante la sua conversione pubblica avvenga solo nel 1542.

Alcune modifiche presenti sull’arma riguardano la gestualità delle figure e sono, nel complesso, irrilevanti⁸⁸⁵. Indicativa sono invece la sostituzione del mercante con la bilancia con Mosè con le tavole della legge e quella di Abramo con la personificazione della Giustizia

⁸⁷⁸ *Christliche Trewhertzige Warnung An die Gotts- und Gwisslose Geltwucherer: daß sie doch ihrer Seelen Ewig Seeligkeit besser in acht nemmen wöllen...*, Halle, Staatlichen Galerie Moritzburg, Graphische Sammlung. Cfr. Wäscher, 1955, p. 28, n. 74.

⁸⁷⁹ La scena del cambio deriva da una stampa sciolta di Hans Vogtherr der Jüngere, *Lite fra fratelli*, Gotha, Schloss Museum, mm 575x1073, 1537 circa. Cfr. Geisberg, vol. IV, 1974, 1472-1474.

⁸⁸⁰ Daniel Hopfer, *Illustrazioni dei Proverbi di Salomone*, 10, 4-7, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8112, acquaforte, mm 222x292. Cfr. Metzger, 2009, pp. 321-322 (n. 5).

⁸⁸¹ “La mano pigra fa impoverire,/ la mano operosa arricchisce./ Chi raccoglie d'estate è previdente;/ chi dorme al tempo della mietitura si disonora./ Le benedizioni del Signore sul capo del giusto,/ la bocca degli empi nasconde il sopruso./ La memoria del giusto è in benedizione,/ il nome degli empi svanisce.”

⁸⁸² L’uomo pare letteralmente tremare dal freddo.

⁸⁸³ Daniel Hopfer, Spada di Ottheinrich von der Pfalz, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. W2833, ferro incio per corrosione, misure complessive cm 99x3,6. Cfr. Metzger, 2009, p. 525, n. W2 e Wegner, 1954.

⁸⁸⁴ Proprio nel 1535 Ottheinrich von der Pfalz è definito dal Nunzio Apostolico Pier Paolo Vergerio come “incerto sulle questioni di fede”. Cfr. Reichold, 2004, S. 142.

⁸⁸⁵ Manca la scena dell’esecuzione capitale, forse eccessivamente brutale e polemica.

(fig. 4b). Essi sono perfetti emblemi di quella legge divina e umana che la teologia evangelica affermantesi in Augusta considerava strettamente interdipendenti: giustizia, pace, verità e concordia.

Una domanda legittima sarebbe chiedersi il perché di un simile programma iconografico su una spada. La risposta potrebbe risiedere in un'autocelebrazione di Ottheinrich, noto per avere finanziato attività di bonifica, minerarie, siderurgiche, oltre al miglioramento delle strade e delle fortificazioni per proteggere i propri territori dagli attacchi dei turchi.⁸⁸⁶ Anche sul fronte della giustizia il principe elettore si è prodigato per la pace interna e il contenimento dell'inflazione. La spada potrebbe essere quindi un'esaltazione delle proprie virtù amministrative.⁸⁸⁷

In generale, piuttosto che essere un'esposizione di dogmi, le scene delle acquaforti di Hopfer sembrano essere l'illustrazione di un codice morale di comportamento, una lezione sull'onestà e l'efficienza a discapito della pigrizia e della dissolutezza, che è rafforzata da un fondamento biblico. La critica sociale acquista maggiore autorevolezza se la si riveste con il drappo delle Sacre Scritture.

La mia ipotesi è che l'intera serie possa essere letta come un'eco alle polemiche sull'usura, gli interessi e la questione delle elemosine, che rientravano nelle premure del movimento riformatore.

Dal terzo decennio del secolo XVI critiche severe attaccano l'alta borghesia che appoggiava l'aristocrazia e l'imperatore, mediante il denaro accumulato con lo sfruttamento intensivo delle miniere⁸⁸⁸ (anche nel Nuovo Mondo), con la creazione di monopoli e altre attività lucrative a danno della povera gente,⁸⁸⁹ del ceto rurale e degli artigiani.

In particolare a denunciare la precaria condizione sociale degli artigiani sono due *Flugblätter*, *Das verdorben schiff der handtwercksleut* (la barca in rovina degli artigiani) del Meister des Hederlein⁸⁹⁰ (fig. 94) e *Handwerksleute in den Säcken*⁸⁹¹ (gli artigiani nei sacchi) di Virgil Solis il Vecchio (1514-1562)⁸⁹², datato intorno al 1550.

Nella prima stampa un gruppo numeroso di artigiani da una barca in primo piano brandisce lo strumento del mestiere: un paio di forbici, un martello, una borsa, un ditale da cucito, un libro, un calice, una tenaglia, pennelli e tavolozza. Costoro, onesti lavoratori, denunciano la scarsa stima del lavoro artigianale e la priorità data alla quantità della merce prodotta, più che alla sua qualità. La loro lamentela si orienta inoltre ai sistemi di credito che

⁸⁸⁶ Reichold, 2004, pp. 130-131.

⁸⁸⁷ In realtà la storia smentisce le promesse. La prodigalità di Ottheinrich è stata, di fatto, superiore alle possibilità economiche di cui disponeva e l'acquisto di opere d'arte e la costruzione di castelli lo porteranno al collasso finanziario nel 1544. Cfr. Reichold, 2004, p. 132.

⁸⁸⁸ I Fugger intraprendono estrazione di carbone in Tirolo, di rame e argento in Ungheria, oro, perle e spezie provenivano dall'Africa. Nel 1521 i banchieri stabiliscono un accordo con l'imperatore per il commercio di rame, argento e sale, fra il 1522 e il 1528 ottengono i diritti esclusivi per il commercio dell'ambra con la Prussia Orientale e dello stagno in Spagna. Cfr. Paas, 2001, p. 6.

⁸⁸⁹ Fra il 1468 e il 1498 il gettito fiscale di Augusta è triplicato. Cfr. Paas, 2001, p. 5.

⁸⁹⁰ Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 39, 40, xilografia colorata, 177x231 mm, pubblicata con un testo non prima del 1545 ad Augusta da Hans Hofer. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 51, 108-109.

⁸⁹¹ Virgilius Solis d. Ä., *Handwerksleute in den Säcken*, Wolfegg, Sammlung der Fürsten von Waldburg-Wolfegg, xilografia, mm 336x485. Cfr. Geisberg, vol. IV, 1974, n. 1324.

⁸⁹² Virgil Solis, incisore e illustratore, è ricordato come il massimo rappresentante della scuola grafica di Norimberga, dopo Dürer. La sua fiorente bottega ha prodotto oltre 2000 illustrazioni di libri e *Flugblätter*.

hanno agevolato invece gli scansafatiche, ovvero gli uomini che gozzovigliano sull'imbarcazione in secondo piano.

Il secondo *Flugblatt* mostra invece gli artigiani infilati uno per uno in sacchi di patate, legati a loro volta fra di loro da una spessa corda, emblema dei vincoli e delle costrizioni che li attanagliano.

Nei suoi taglienti componimenti satirici Hans Sachs difende la causa dell'“uomo comune”, esprimendo il punto di vista dell'artigiano.⁸⁹³ Nonostante il suo ottimo livello d'istruzione (per otto anni frequenta la scuola di latino), la condizione sociale di Sachs rimane quella della sua prima professione, calzolaio.⁸⁹⁴ Nonostante le sue umili origini, Sachs è stimolato dall'attività omiletica dei riformatori luterani attivi a Norimberga, Andreas Osiander e Lazarus Spengler, a prendere attivamente parte alla causa della Riforma⁸⁹⁵ e in quella sociale, attraverso la composizione di manifesti e libelli polemici.

L'amarezza e lo sconforto di fronte alle ingiustizie, alle ipocrisie e agli abusi della società contemporanea, descritti dallo sguardo penetrante di Sachs, acquistano risonanza grazie all'intensità espressiva delle illustrazioni, concepite con creatività e partecipazione alla causa sociale.⁸⁹⁶

In particolare negli anni 1523-25 Sachs condanna i costumi contemporanei, la crescente esaltazione del denaro e della produttività,⁸⁹⁷ la manipolazione della merce e delle fatture, la crescita dei tassi d'interesse, le grandi imprese economiche che non lasciano spazio alle piccole attività manifatturiere o il disprezzo delle arti che “non portano a casa il pane”.⁸⁹⁸

Gli anni in cui esplodono le tensioni religiose e le dispute teologiche sono anche quelli in cui emergono profonde contraddizioni interne alla società, soprattutto nelle grandi città, a Norimberga, così come ad Augusta, teatro d'ingiustizie e d'immiserimento delle classi più basse, nonostante, o forse proprio in virtù del fatto che fosse sede dell'imperatore e di ricchi banchieri, come i Fugger e i Welser, in grado di influenzare la stessa politica imperiale con il loro potere economico.⁸⁹⁹ La società è in agitazione. L'incremento delle imposte feudali sui contadini, il crescente aumento dei prezzi dei prodotti agricoli⁹⁰⁰ e i cattivi raccolti (come negli anni 1515-1519) portano le classi meno abbienti all'indebitamento, finendo spesso con

⁸⁹³ Ad esempio *Klage der wahren Freundschaft (Lamento della vera amicizia)*, 1530-35, illustrato da Erhard Schön (Gotha, Schloss Museum, Inv. R 3, 65, xilografia, mm 153x286). Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 54, 90.

⁸⁹⁴ Hamm, 1996, p. 184.

⁸⁹⁵ Particolarmente spiccati sono in Sachs l'anticlericalismo e il concetto della giustificazione per sola fede, direttamente collegato alla critica delle ‘buone opere’ e della confessione. Il punto centrale della rielaborazione del messaggio luterano è tuttavia l'amore per il prossimo. Cfr. Hamm, 1996, pp. 193-197.

⁸⁹⁶ Georg Pencz, ad esempio, per mantenere una famiglia numerosa, si trova spesso in grandi difficoltà economiche. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, p. 83.

⁸⁹⁷ Un componimento è dedicato esplicitamente all'avidità, *Ein Dialogus des inhalt ein argument der Roemischen wider das Christlich heüflein den Geytz...*, Nürnberg, Jobst Gutknecht, 1524 (VD16 S 211).

⁸⁹⁸ Questa frase, di disarmante attualità, proviene dal *Klage der neün Muse oder künst uber Deutschland (Lamento delle nove muse o arti sulla Germania)*, illustrato da Georg Pencz intorno al 1535. Gotha, Schloss Museum, Inv. Nr. 37, 10, xilografia, mm 172x284. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 54-55, 85-86.

⁸⁹⁹ Su Jakob Fugger (1459-1525) ricadeva l'accusa di avere finanziato le truppe della Lega Sveva nella repressione della rivolta dei contadini (1524-25) con i soldi incassati con la vendita delle indulgenze su incarico del pontefice. La stessa elezione di Carlo V al trono imperiale era stata assicurata dal banchiere, attraverso un'oculata compravendita di voti.

⁹⁰⁰ Dal 1510 al 1523 Roth registra un aumento dal cinquanta al cento per cento su molte merci, non solo sui beni voluttuari. Cfr. Roth, 1901, p. 8.

l'ipotecare la propria abitazione. I libelli polemici del tempo stigmatizzano la precaria condizione della popolazione, come conseguenza dell'avidità di guadagno di disonesti imprenditori. Non mancano nemmeno i riferimenti a fatti di cronaca. Nel terzo decennio del secolo, ad esempio, il rincaro del prezzo del grano, determinato dalla difficoltà di rifornimento dei beni di prima necessità, è imputabile alle attività speculative di alcuni commercianti di Augusta, città evocata dagli edifici patrizi in secondo piano, sullo sfondo della terza acquaforte di Hopfer (tav. 17).⁹⁰¹

Il pittore Jörg Breu racconta nella sua *Augsburger Chronik*⁹⁰² di un mercante che, con la complicità di un governo corrotto, acquistava tutto il grano presente sulla piazza a prezzi vantaggiosi, stipandolo nei suoi magazzini, per poi rivenderlo con maggiorazioni da usura quando la popolazione, spinta dalla necessità, sarebbe stata disposta ad acquistarlo a qualsiasi prezzo. La cronaca di Breu, intrisa di coloriture emotive, non è proprio imparziale. Se si aggiunge che il padre dell'artista era un tessitore e che l'artista conosceva bene l'ambiente delle gilde, comprendiamo la sua empatia verso le classi più umili. A prescindere dallo sguardo un po' fazioso di Breu,⁹⁰³ i documenti riferiscono che la classe imprenditoriale di Augusta, dietro il placido consenso delle autorità, aveva creato cartelli talmente estesi che qualunque disposizione legislativa contro lo strozzinaggio e i monopoli non aveva effetto.⁹⁰⁴ Tuttavia, scrive il cronista Roth, responsabili di questa speculazione non erano solo le grandi famiglie di banchieri, ma anche i medi e piccoli consorzi commerciali.⁹⁰⁵

Una stampa polemica di un anonimo artista di Augusta, dall'eloquente titolo *Von wucher. Furkauff und Tryegerey* (Sull'usura, lo smercio e la frode),⁹⁰⁶ mostra uno spaccato di una normale giornata di mercato (fig. 95). L'immagine accenna a quelle pratiche disoneste narrate da Jörg Breu, che vengono smascherate nel testo sottostante: il commerciante che preme con il dito sulla bilancia, affinché il peso della carne aumenti, e di conseguenza il suo costo, la manomissione degli strumenti di misurazione, l'adulterazione del vino e delle spezie con escrementi di topi. Responsabili di tali azioni illecite non sono i grandi strozzini, quanto piuttosto i bottegai fraudolenti che si arricchiscono a spese dei più deboli, portandoli alla disperazione, fino al suicidio, esemplificato dall'uomo impiccato alla finestra in lontananza.⁹⁰⁷

Altri *Flugblätter* estendono il discorso alla giustizia. Una stampa anonima della metà del quarto decennio, *Das Spinnennetz der Rechtsprechung* (la ragnatela della sentenza, fig. 96),⁹⁰⁸ è un'efficace metafora dell'ingiustizia sociale. Essa è una plastica e vivace, quanto amara, rappresentazione della sempre attuale disuguaglianza di fronte alla legge e dell'accusa mossa ai giuristi di curare solo gli interessi dei ricchi. Mentre mosche e moscerini finiscono

⁹⁰¹ Metzger, 2009, p. 320.

⁹⁰² Il manoscritto si è conservato in una trascrizione di metà secolo, conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, Cod. Oef. 214. Su Breu Cuneo, 1991.

⁹⁰³ L'episodio si data al 1532 ma casi simili si ripetono nell'anno seguente. Cfr. Roth, 1906, pp. 52-53.

⁹⁰⁴ Metzger, 2009, p. 323.

⁹⁰⁵ Roth menziona gli Hochstätter, che avevano acquistato a prezzo vantaggioso tutto il legno di frassino disponibile, per rivenderlo a prezzi esponenziali, quando ormai non c'era altra possibilità di acquisto, e lo stesso per vino e cereali. Cfr. Roth, 1901, p. 9.

⁹⁰⁶ *Von wucher. Furkauff und Tryegerey* (Sull'usura, lo smercio e la frode), Augsburg, Hans Hofer, circa 1535, Gotha, Schloss Museum, inv. nr. 39, 36 (esemplare unico), mm 153x233.

⁹⁰⁷ Che si tratti di un suicidio è specificato nel testo. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 51, 108.

⁹⁰⁸ *Das Spinnennetz der Rechtsprechung* (la ragnatela della sentenza) anche chiamata *Von der Spinen vngesatz*, Augsburg, Antony Corthois il Vecchio, 1535 circa, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 39, 35 (esemplare unico), xilografia colorata, mm 712x346. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 51, 107-108.

intrapolate nella ragnatela, il vespone riesce a perforarla e ad aprirsi un varco, sfuggendo così alla morsa del ragno. In questo stesso modo davanti al giudice emergono le disparità sociali: il povero, con le mani legate, ha già il cappio intorno al collo, mentre il ricco cittadino, corrompendo giudice e giuria, ha la certezza di aggirare le leggi.⁹⁰⁹ Al patibolo, che s'intravede in secondo piano, è impiccato solamente un uomo, il povero naturalmente.⁹¹⁰

L'immagine della rete si richiama a un'illustrazione degli *Officia* di Cicerone (fig. 97), attribuito al Petraca-Meister e stampato ad Augusta da Heinrich Steiner nel 1531.⁹¹¹ Lo scritto di Cicerone, che si occupava di questioni politiche ed etiche, era stato di recente liberamente tradotto in tedesco e corredato di oltre cento illustrazioni, quasi tutte realizzate dal Petrarca-Meister già nel 1522.⁹¹²

La didascalia in rima dell'illustrazione degli *Officia* conferma il significato simbolico della ragnatela: il vespone non patisce alcuna tribolazione, mentre il piccolo moscerino è ucciso.

La denuncia delle contraddizioni sociali, dei soprusi ai danni delle classi più umili, delle speculazioni finanziarie e dell'usura sono argomenti che negli anni '20 e '30 trovano un terreno particolarmente fertile anche a Norimberga. In questa città il poeta e drammaturgo Hans Sachs scrive i suoi dialoghi satirico-didascalici più pungenti, a volte illustrati da artisti famosi come Peter Flötner, Georg Pencz ed Erhard Schön.

Peter Flötner, illustrando una poesia di Sachs nel 1525 (fig. 98), aveva messo Tirannia, Usura e Ipocrisia al centro di una drammatica rappresentazione allegorica della "pazzia del mondo",⁹¹³ dove le tre personificazioni dei vizi torturano "il povero asino" che scalcia, cercando di liberarsi del peso dei suoi oppressori. Il malcapitato animale, emblema dell'"uomo comune",⁹¹⁴ è riuscito a disarcionare l'Ipocrisia, dalle sembianze di un francescano scalzo con ali di pavone, che stringe tenacemente il borsellino ma lascia cadere il breviario. Un ebreo con ali di drago, stereotipo dell'usuraio, sta scuoiando l'asino su cui è seduto a cavalcioni, mentre la Tirannia, un cavaliere dalle ali di falco⁹¹⁵, in groppa all'animale, minaccia con una lancia tre figure allegoriche⁹¹⁶: la Ragione Umana, che incita l'asino a ribellarsi ai suoi aguzzini,⁹¹⁷ la

⁹⁰⁹ L'infame complicità fra il ricco e la giuria è visibile anche dalla mano che il soldato pone sulla sua spalla, in senso di amicizia e rassicurazione.

⁹¹⁰ L'impiccagione era la più infamante delle esecuzioni capitali, riservata quasi sempre a uomini di bassa condizione sociale. Cfr. Scribner, 2008, pp. 97-98. La scena dell'esecuzione, con la forca e la ruota, potrebbe derivare da quella dell'illustrazione al X capitolo di Salomone di Hopfer.

⁹¹¹ Marcus Tullius Cicero, *OFFICIA M.T.C. E In Bñch. So Marcus Tullius Cicero der Römer zu seyнем Sune Marco. Von den tugentsamen ämptern ... in Latein geschriben Welchs auff begere Herren Johansen von Schwartzbergs...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (VD16 C 3239), c. N vi r.

⁹¹² Il libro doveva essere stampato dalla Grimm&Wirksung, ma in seguito alla bancarotta della tipografia nel 1527 tutte le matrici vengono acquistate da Heinrich Steiner.

⁹¹³ Peter Flötner, *Tyrannei, Wucher und Gleisneri. Allegorie auf die Torheit der Welt* (tirannia, usura, ipocrisia. Allegoria della follia del mondo), anche nota come *Der arme Esel (il povero asino)*, Nürnberg, Hans Guldenmund, circa 1525, Amburgo, Kunsthalle, inv. Nr. 10994, xilografia, mm 272x395. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 57, 121-122.

⁹¹⁴ Nella *Disputa fra un corista e un calzolaio* (1524) Sachs aveva già usato la metafora dell'asino per designare l'uomo comune. Citando l'episodio biblico del profeta Balaam e l'asina (Num 22, 21-34) il poeta autorizzava l'animale, che l'esegesi medievale considerava simbolo di umiltà (LCI, vol. I, p. 681), a liberarsi del suo padrone avido, per vendicarsi delle percosse ricevute. Cfr. Hoffmann, 1978, pp. 198-199.

⁹¹⁵ Simbolo anche di ingiustizia, violenza e morte per la rapidità con cui afferra la sua preda.

⁹¹⁶ L'immagine è ripresa da una xilografia di Dürer, chiamata *Arazzo Michelfeld*, dove Giustizia, Verità e Ragione sono messe al giogo ed è impedito loro di muovere le mani (Giustizia e Ragione) o di proferire parola (un lucchetto alle labbra della Verità). Cfr. Scribner, 2008, pp. 140-141.

Giustizia Umana, che lo invita a confidare solo nel Signore, perché essa stessa è messa al giogo e la Parola di Dio, con il libro e la spada che consola lo sventurato animale ricordandogli l'onnipotenza di Dio. La stampa recrimina gli abusi esercitati dalle forze politiche e sociali, l'impero e la classe nobiliare in primo luogo e a ruota banchieri, ricchi commercianti e clero cattolico.⁹¹⁸

Le stampe di cui abbiamo appena parlato nascono in un contesto laico, tuttavia, alle accese polemiche di ordine politico e sociale in atto negli anni Venti, prendono parte numerosi riformatori, che colgono l'occasione per lanciare invettive verso l'atteggiamento della Chiesa nei confronti del denaro. Lutero, in due sermoni sull'usura (1519⁹¹⁹ e 1520⁹²⁰), predica contro l'avidità del clero, in particolare quello monastico, sull'accumulo di beni materiali, sullo sfruttamento dell'indigente,⁹²¹ in risposta alle tesi di Eck sul *Zinsverbot* del 1513, un decreto che tollerava gli interessi finanziari sotto la soglia del 5%, stabilita dal diritto canonico in occasione del Concilio di Costanza.⁹²²

Johannes Ökolampad (1482-1531)⁹²³ si colloca dalla stessa parte e scrive nel 1521⁹²⁴ una prefazione a una predica di San Basilio contro l'usura⁹²⁵ dove, in sostanza, critica monopoli,⁹²⁶ alti interessi e quant'altro porti alla miseria.⁹²⁷ Nel 1523 Ökolampad (Ecolampadio) ritorna sull'argomento in *De non habendo pauperum delectu*,⁹²⁸ ribadendo il diritto di aiutare i poveri, ma non la tolleranza di pigri e mendicanti, per i quali prevede una risolutiva costrizione al lavoro, sotto la minaccia di un intervento delle autorità civili.

Se l'attacco dei riformatori è spesso rivolto agli interessi sui prestiti e all'usura, l'altro è pragmaticamente indirizzato al mantenimento di mendicanti. Wenzeslaus Linck (1483-1547)⁹²⁹ considera l'ozio un vizio gravissimo e causa di altri peccati, mentre Caspar Hedio (1494-1552)⁹³⁰, in uno scritto contro le decime⁹³¹ (che dovrebbero essere una volontaria

⁹¹⁷ Una lettura politicizzata degli anni della Guerra Fredda leggeva il gesto persino come una rivendicazione dei contadini verso i propri diritti e quindi giustificazione della Guerra dei contadini. Cfr. Cat. Hamburg, 1983, p. 26.

⁹¹⁸ La stampa è stata anche interpretata come una commemorazione delle vittime delle repressioni sulle rivolte contadine del 1525, da cui Hans Sachs prende coraggiosamente le distanze.

⁹¹⁹ (*Kleiner*) *Sermon von dem Wucher* ("Piccolo sermone sull'usura"). Cfr. WA 6, pp. 1-8.

⁹²⁰ (*Großer*) *Sermon von dem Wucher* ("Grande sermone sull'usura"). Cfr. WA 6, pp. 33-60.

⁹²¹ Nel 1524 Lutero tornerà sull'argomento con la predica *Von Kaufshandlung und Wucher* ("Sul commercio e sull'usura"). Cfr. WA 15, pp. 279-322.

⁹²² Jakob Strauß si muove nella stessa direzione, considerando un peccato mortale qualunque forma d'interesse. Jakob Strauß, *Das w[ue]cher zů nemen vnd geben vnserm Christlichem glauben...*, Straßburg, Johann Schwan, 1524 (VD16 S 9479). Sulla polemica sociale e l'usura Laube, 1983, vol. II, pp. 1003-1011, in particolare p. 1004.

⁹²³ Sul riformatore di Basilea Ökolampad: BBK, vol. VI, 1993, pp. 1133-1150.

⁹²⁴ Basilius Caesariensis - Johannes Ökolampadius, *Wider die Wücherer vnd wie sch[ae]dlich es sey wüchergelt...*, Augsburg, Grimm&Wirkung, 1521 (VD16 B 693).

⁹²⁵ *Homilia in partem psalmi decimi quarti et contra feneratores*.

⁹²⁶ In *Alla nobiltà cristiana di nazionalità tedesca* (1520) Lutero lancia sferzate violente contro i monopoli, che, oltre a rendere svantaggioso l'accesso a prodotti di prima necessità per le classi sociali meno abbienti, annullano la libera concorrenza del mercato. Cfr. WA 6, pp. 450-451.

⁹²⁷ Laube, vol. II, 1983, p. 1005.

⁹²⁸ Johannes Ökolampadius, *De non habendo pavperum delectu*, Basel, Andreas Cratander, 1523 (VD16 O 370). Il trattato è tradotto l'anno seguente da Peutinger in tedesco: Johannes Ökolampadius - Konrad Peutinger, *Von vßteylung des Almüsens erstmals von Joanne Oecolampadio...*, Basel, Andreas Cratander, 1524 (VD16 O 371).

⁹²⁹ Linck era vicario generale degli Eremiti Agostiniani, diventa in seguito predicatore riformato a Norimberga e Altenburg. Cfr. BBK, vol. XV, 1999, pp. 864-870.

⁹³⁰ Su Hedio, riformatore a Strasburgo: BBK, vol. II, 1990, pp. 635-636.

⁹³¹ Caspar Hedio, *Uon dem zehenden Zwo trefflicher predig...*, Straßburg, Wolfgang Köpfel, 1524 (VD16 H 945).

donazione dei cittadini e non una tassazione forzata), concordando con Ecolampadio propone di obbligare i pigri al lavoro, con l'esonero per bambini poveri, malati e anziani. In favore di coloro che, effettivamente, versano in condizioni di difficoltà economiche, a Wittenberg si istituiscono nel 1522 casse comuni, attraverso le quali le autorità distribuiscono a ciascuno secondo il bisogno, fornendo un modello di sussidio sociale che, anche se meno sistematicamente, viene adottato in altre città, come Norimberga, Strasburgo e Regensburg.⁹³²

L'elemosina è una vera e propria piaga sociale, che i governi avevano già cercato di affrontare, senza risultati particolarmente efficaci già prima della Riforma⁹³³ e questa condanna dell'oziosità e del parassitismo spiega anche l'esacerbato odio contro gli ordini monastici mendicanti, che non solo non ottemperano a uno dei principali compiti della Chiesa, quello di fornire assistenza ai poveri, ma sono essi stessi a incrementare le fila degli indigenti.⁹³⁴ Si propone non di rado anche il lavoro coercitivo per il clero maschile e femminile⁹³⁵ e Carlostadio arriva a cercare nella legge veterotestamentaria le motivazioni del divieto all'elemosina.⁹³⁶

Accanto alla mancanza di morigeratezza, all'immoralità, all'avidità e altri vizi imputati ai monaci, l'inattività lavorativa compariva fra le principali motivazioni che rendevano Lutero tanto insofferente nei confronti del monachesimo. Un *Flugblatt* di Leonard Beck (fig. 99), detto *Mönch und Esel* (il monaco e l'asino),⁹³⁷ datato 1523, mostra un anziano eremita che procede con un bastone, una sacca per il vino e una sporta sulle spalle per la questua. Nella cesta si trova una suora, probabilmente la concubina del monaco, che tenta senza successo di filare (il gomitolino di lana è caduto a terra) mentre, di fronte a lei, un asino vestito da folle (quintessenza della stupidità)⁹³⁸ tesse con solerzia all'arcolaio. Il contenuto dei cartigli, in un linguaggio un po' volgare, afferma che persino bestie e matti lavorano con maggiori risultati di monaci e suore.⁹³⁹

Il monachesimo era da secoli bersaglio della satira anticlericale, ma mentre i primi rimproveri vertevano sull'incontinenza sessuale o alimentare,⁹⁴⁰ con la Riforma i monaci sono accusati d'ipocrisia e ignoranza, ma anche di parassitismo sociale.

Appartiene alla prima fase di critica del monachesimo degradato una xilografia dell'ultimo quarto del XV secolo⁹⁴¹ (fig. 100) che denuncia i vizi d'ingordigia e ubriachezza.

⁹³² Laube, vol. II, 1983, p. 1008.

⁹³³ A Norimberga un'ordinanza sull'accattoaggio del 1478 stabiliva già il diritto ad elemosinare solo per i poveri che sono troppo vecchi o deboli per lavorare, mentre in seguito la pratica sarà concessa solo agli autorizzati dal consiglio, ovvero coloro la cui inabilità al lavoro sia stata accuratamente certificata.

⁹³⁴ Ai monaci degli ordini mendicanti (domenicani, francescani e agostiniani) spettava l'azione omiletica nelle città, dove sorgevano i loro conventi, principali centri di formazione religiosa. Non è un caso che la maggior parte dei riformatori provenga dal clero monastico. Cfr. Hamm, 1996, p. 79.

⁹³⁵ Uno è Marschalck, nello scritto citato *Blindenspiegel*. Cfr. Laube, vol. II, 1983, p. 1007.

⁹³⁶ Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt, *Von abtuhung der Bylder Vnd das keyn Betdler vnther den Christen seyn soll*, Wittenberg, Nikel Schirlentz, 1522 (VD16 B 6214).

⁹³⁷ Leonhard Beck, *Also wer gut im ruckkorb spinnen...* (il monaco e l'asino), 1523, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 40, 52, xilografia, mm 222x293. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, p. 75.

⁹³⁸ Oltre che dell'umiltà, l'asino era il rappresentante della *Stultitia Judeorum*, che non hanno riconosciuto Cristo come il Messia. Cfr. LCI, vol. I, 1968, p. 681).

⁹³⁹ Scribner, 2008, p. 40.

⁹⁴⁰ Intorno al 1467 il Maestro E.S. rappresentava, nelle lettere del suo alfabeto antropomorfo, monaci e suore in atteggiamenti indecenti, accompagnati da rapaci notturni, simboli di lascivia, allusione ai peccati carnali commessi entro le mura dei conventi. Cfr. Wurst, 1999, in particolare pp. 88-92.

Monaci e suore trascinano su un lago ghiacciato una slitta costituita dalla mascella di un'enorme animale (parodia della mascella d'asino di Sansone),⁹⁴² sulla quale è riverso un abate, talmente sazio di cibo e birra da non potersi reggere in piedi.⁹⁴³

Nel secolo successivo l'ironia bonaria di questa vignetta cede il passo a satire dissacranti, dove sono le pratiche del monachesimo nella loro espletazione sociale a essere respinte. Una xilografia di Leonard Beck del 1523 *Mönch und Magd*⁹⁴⁴ ("Il monaco e la serva", fig. 101) mostra gli abusi di potere e le nefandezze di un monaco che compra la figlia di un contadino per farne la sua concubina. Mentre la madre piange coprendosi il volto, un anziano monaco lamenta con disapprovazione la sua ininfluenza su questi negoziamenti. I cartigli rivelano però, con disarmante realismo, la consapevolezza e l'accondiscendenza della figlia, forse attirata dai vantaggi economici che potrebbe trarre dalla situazione, come la ricercatezza nel suo abbigliamento rispetto a quello degli altri personaggi sembrerebbe alludere.⁹⁴⁵

Ancora una volta la rappresentazione satirica s'inserisce nelle polemiche del tempo che condannavano l'ipocrisia del clero, che formalmente imponeva il celibato ecclesiastico, ma di fatto lo tollerava, traendo profitto dai desideri della natura umana, mediante una tassa "penitenziale" annuale sul concubinaggio e una 'tassa sulla culla' nel caso di figli illegittimi.⁹⁴⁶

Continuando a parlare di stampe socialmente orientate, citiamo il *Flugblatt* che accosta una poesia di Hans Sachs, *Der Schatz und das Herz* (Il tesoro e il cuore)⁹⁴⁷ a una xilografia (fig. 102) di Niclas Stör (1521-1562/63)⁹⁴⁸. La scena traduce l'ammonimento di Cristo a non ammucchiare tesori in terra, ma in cielo (Mt 6, 19), mediante l'accostamento di due cassapanche di diversa dimensione. Uomini di modeste condizioni sociali, se non persino poveri (come si evince dall'uomo a piedi nudi e dagli abiti logori in seconda fila) stanno riponendo alcuni oggetti nella piccola cassapanca, davanti a Gesù, mentre quella grande è chiusa da un lucchetto e sorvegliata attentamente da un uomo riccamente vestito. Il peccato di avidità è chiaramente evidenziato dal demonio che è seduto sulla cassapanca alle sue spalle. Il testo rimarca una riflessione già emersa, la cupidigia come "causa omnis mali", democraticamente e ubiquamente distribuita.

⁹⁴¹ Anonimo, *L'abate grasso sul lago ghiacciato*, ultimo quarto del XV secolo, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. Nr. 1930/217, xilografia, mm 241x348. Cfr. Löcher, 1988, p. 237.

⁹⁴² Grazie ad una mascella di asino Sansone si dissetò dopo la sconfitta dei filistei.

⁹⁴³ L'immagine sarà ripresa da Hans Weiditz (Wien, Graphische Sammlung Albertina, xilografia, mm 200x290, 1521 circa).

⁹⁴⁴ Leonhard Beck, *Mönch und Magd* (il monaco e la serva), 1523, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, xilografia, mm 238x329.

⁹⁴⁵ Scribner, 2008, pp. 65-67.

⁹⁴⁶ Ozment, 1983, p. 5.

⁹⁴⁷ Hans Sachs, *Wo ewer Schatz ist/ do ist ewer hertz. Matth.vi.* (Il tesoro e il cuore), Nürnberg, Wolfgang Resch, 1530 circa, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 37, 16, xilografia colorata, mm 204x312.

⁹⁴⁸ Niclas Stör è attivo a Norimberga dal 1521 al 1562-63, formandosi come intagliatore presso la bottega di Hans Springinklee, un allievo di Dürer. Dalla fine degli anni venti l'artista si dedica principalmente all'illustrazione delle poesie di Hans Sachs e di *Flugblätter*, nei quali spesso si dedica a soggetti di natura economico-sociale. Cfr. Mueche-Neumeister, 1976, pp. 93-94.

L'immagine di Stör, a mio avviso, deriva formalmente e concettualmente da un'illustrazione dei citati *Officia*⁹⁴⁹ di Cicerone (fig. 103). Nella xilografia la grande cassapanca è aperta e ricolma di oro e beni preziosi, così numerosi da non potere essere tutti contenuti al suo interno (due sacchi in primo piano restano fuori). Un'efficace simbologia del legame fra le ricchezze mondane e il peccato è inoltre la catena che tiene aggogato il ricco borghese al demonio che indica la cassapanca alle sue spalle. Questa creatura è nella forma e nel particolare delle corna assai simile a quella del *Flugblatt*.

All'interno degli *Officia* è presente anche un'allegoria della prodigalità (c. R v), rappresentata dal gesto caritatevole di un uomo benestante nei confronti di un povero padre di famiglia e della sua prole (fig. 104). Il giusto benefattore nega invece il suo sostegno economico all'uomo benestante che incede da destra con un grande attestato imperiale, probabilmente un membro della famiglia dei Fugger, come la sua berretta lascia intuire, poiché, con il denaro donato, o prestato, egli non avrebbe fatto altro se non incrementare i suoi già notevoli possessi.

L'illustrazione è un esempio di quella generosità disinteressata che in questi anni, e in special modo ad Augusta, è una norma etica di comportamento. Lo stesso Lutero si era espresso contro gli abusi dei banchieri nel citato scritto sull'usura,⁹⁵⁰ raccomandando il prestito e il condono dei debiti fra cristiani. La scena, che potrebbe senza scandalo figurare fra le Sette Opere di Misericordia, diventa al contempo un esempio laico di filantropia.⁹⁵¹

Tornando al nostro discorso sull'usura e sulla situazione sociale del quarto decennio del XVI secolo, le polemiche in materia economica non si placano e altri riformatori, in misura differente, affrontano le questioni sociali, gli abusi della Chiesa, le speculazioni finanziarie delle famiglie creditizie e persino l'elemosina, da un punto di vista teoretico, cercando nelle Sacre Scritture il fondamento o la condanna della pratica.⁹⁵² Nel 1533 un sermone sulle elemosine⁹⁵³ con la prefazione di Lutero, è scritto da Kaspar Adler, di cui abbiamo già parlato in merito ai suoi rapporti personali con Sigmund Grimm. La predica di Adler è una *summa* del pensiero protestante in merito al denaro: chi è benestante deve rendere grazie a Dio per ciò che possiede e incrementare le sue ricchezze con laboriosità e onestà e non frodando il prossimo attraverso usura, speculazioni e altri raggiri. Non sorprende che Adler citi un versetto dello stesso capitolo X dei Proverbi di Salomone illustrato da Hopfer, quale perfetta sintesi per questa morale di comportamento: “la mano pigra rende poveri, ma la mano diligente rende ricchi”.⁹⁵⁴

Anche testi ‘profani’ certificano la sedimentazione nella lingua e nella cultura tedesca della stessa concezione positiva, quasi catartica, del lavoro e dell'ingiustificabilità della

⁹⁴⁹ Marcus Tullius Cicero, *OFFICIA M.T.C. EIn Büch. So Marcus Tullius Cicero der Römer zů seyнем Sune Marco.Von den tugentsamen ämptern ... in Latein geschriben Welchs auff begere Herren Johansen von Schwartzbergs...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (VD16 C 3239), c. B iij v.

⁹⁵⁰ WA 15, pp. 279-322, in particolare p. 302.

⁹⁵¹ Cat. Hamburg, 1983, p. 238.

⁹⁵² Laube, vol. II, 1983, p. 1010.

⁹⁵³ Kaspar Adler, *Von Almosen geben...*, Wittenberg, Nickel Schirlenz, 1533 (VD16 A 277).

⁹⁵⁴ La trascrizione non è uguale a quella di Hopfer, ma molto simile. Adler commenta anche i capitoli 3 e 9 dei Proverbi.

pigrizia. Fra i 750 detti popolari tedeschi, raccolti da Johannes Agricola e pubblicati solo nel 1541,⁹⁵⁵ due riprendono questo concetto.

Il primo detto, *La pigrizia è ripagata con la povertà* (n. 97),⁹⁵⁶ non è che una volgarizzazione in prosa degli stessi proverbi biblici, dove si sostiene che l'uomo è stato creato per lavorare, che la pigrizia e l'ozio sono un disprezzo della Creazione e che, per la legge del contrappasso, la punizione che si prospetta a chi è inoperoso è una vita di stenti.

Il secondo proverbio, invece, fa diretto riferimento all'usura: *Speculare è vietato, altrimenti mi mancherà l'intera somma*.⁹⁵⁷ Paradossalmente in questo caso la speculazione non è condannata perché infrazione di una norma morale, bensì perché controproducente per lo speculatore. Alquanto pragmatica è l'argomentazione: se l'uomo a cui si è prestato l'importo va in rovina, anche l'usuraio perde il denaro iniziale e l'interesse maturato.

Il rischio che bisogna evitare è però quello di leggere negli scritti o nei manifesti polemici una moderna teoria economica o persino una politica pre-anticapitalistica, cosa che è stata fatta negli anni Settanta da parte di una certa critica, politicamente comunista, che ha fatto dell'«uomo comune» un precursore della lotta operaia.⁹⁵⁸ I temi riguardanti la giustizia sociale, la denuncia delle speculazioni e la condanna dell'usura nella maggior parte dei casi fanno appello alla coscienza, dando precetti morali sulla corretta condotta di vita cristiana.

Attraverso l'illustrazione dei proverbi di Salomone, Hopfer sviluppa un'argomentazione sull'attualissima questione sociale, che preoccupava teologi, umanisti, poeti e artisti. Cercare un legame chiaro e univoco fra le acqueforti di Hopfer e le spiegazioni dei Proverbi risulta tuttavia difficile. Nel 1533 è pubblicato ad Augusta un libro dei Proverbi di Salomone curato da Melantone⁹⁵⁹, edizione latina del testo contenente i Proverbi tradotti da Lutero dall'ebraico e pubblicato a Erfurt nel 1526⁹⁶⁰. Qui la spiegazione del X Proverbio ha un orientamento prevalentemente didattico e divergente dagli esempi quotidiani forniti da Hopfer.⁹⁶¹ Melantone porta inizialmente l'esempio di Naaman il Siro, del tutto ignorato dall'artista. Anche nel commento ai versetti successivi (Prov. 10, 4-11) Melantone resta su un piano generico oppure cita episodi delle Sacre Scritture,⁹⁶² come la truffa di Giacobbe e Labano quale modello negativo di una ricchezza ottenuta con l'inganno,⁹⁶³ ma senza quei riferimenti alla vita quotidiana e contemporanea, rappresentati da Hopfer. Possiamo avere perciò una

⁹⁵⁵ Johann Islebius Agricola, *Sibenhundert unnd fünffzig teutscher Sprüchwörter*, Straßburg, Johann Knobloch d.J., 1541 (VD16 A 964).

⁹⁵⁶ *Faulheit lohnet mit armut*, Agricola, 1541, c. 41 v.

⁹⁵⁷ *Wuchern ist mir verboten/ denn es feylet mir an der haubtsumma*, Agricola, 1541, c. 94 r.

⁹⁵⁸ In particolare Mueche-Neumeister, 1976.

⁹⁵⁹ Philipp Melanchthon, *Proverbia Salomonis iuxta Hebraicam veritatem*, Augsburg, Alex. Weissenborn I, 1533 (VD16 B3585).

⁹⁶⁰ Martin Luther - Philipp Melanchthon - Justus Menius, *Die spruch Salomo aus Ebreischer sprach verdeutschet...*, Erfurt, Melchior Sachse, 1526 (VD16 B 3622).

⁹⁶¹ L'autore impartisce dei consigli ai genitori sull'educazione dei figli, ai quali devono trasmettere il valore della saggezza e della comprensione e non preoccuparsi dei beni terreni da lasciare loro in eredità. Cfr. Martin Luther - Philipp Melanchthon - Justus Menius, *Die spruch Salomo...*, c. xliiij r.

⁹⁶² Luther - Melanchthon, *Die spruch Salomo...*, cc. xliiij r - xlvi v.

⁹⁶³ Lo stesso episodio era un esempio a cui Melantone si riferiva nel commento al settimo comandamento "Non rubare".

conferma della divergenza fra l'interpretazione scritturale di Melantone e quella prosaica e socialmente orientata dell'artista, indipendente dall'esegesi del riformatore di Wittenberg.⁹⁶⁴

Nell'antitesi di operosità e negligenza, giustizia e sopruso, disciplina e dissolutezza, le stampe di Hopfer sembrano fornire una plastica rappresentazione dei valori cardine della mentalità borghese di stampo zwingliano, ampiamente condivisi da buona parte dei nuovi convertiti di Augusta, apparentemente in antitesi con la teoria della giustificazione per la fede, proclamata da Lutero.

In uno scritto del 1523⁹⁶⁵ Zwingli aveva provato a congiungere la giustizia terrena della comunità con quella divina, legittimando solo l'autorità che emana i suoi ordinamenti in conformità a quelli celesti. La stessa concezione dei beni è, secondo il riformatore, in stretta dipendenza dall'amministrazione che l'uomo fa di essi, della quale deve rendere conto al suo Signore⁹⁶⁶.

La corrispondenza fra comunità politica e religiosa, percepite come un unico *corpus christianum*, il maggiore peso acquistato dalle questioni etiche, che pongono fede e solidarietà su un livello di parità e la presa di distanza dalla dialettica luterana di 'Legge e Vangelo', a favore di un'inclusione della prima nell'ordinamento stesso del secondo, sono tutti elementi di una teologia 'urbana', fortemente influenzata da Zwingli⁹⁶⁷ e Bucer, che attenua, reinterpretata o rifiuta il pensiero dicotomico di Lutero, per favorire la concezione di un'educazione spirituale e civica, di una disciplina, che agisca come criterio di vita sociale e religiosa.⁹⁶⁸

Ad Augusta e in altre città della Germania meridionale dallo statuto corporativo e dove le condizioni socio-economiche portavano la popolazione a sperimentare quotidianamente le ingiustizie sociali, la separazione fra Vangelo e politica, tipica del pensiero di Lutero era sostanzialmente meno convincente di quella di Zwingli, che voleva eliminare questa divisione già nel presente. La sua teologia eticamente orientata, che promuove una riforma della società, oltre che della Chiesa, lascia una traccia nell'opera di Hopfer, nel quale, lo slittamento dal Nuovo all'Antico Testamento, dalla Grazia alla Legge, non deve essere interpretato come un controsenso o un'involuzione nel suo pensiero.

Fra 1533 e 1534 si svolge quello che è il passaggio alla Riforma civica di Augusta. È un momento molto delicato per la città, durante il quale vengono prese decisioni fondamentali da parte del Consiglio con l'appoggio dei periti nominati *ad hoc*. Si giunge alla constatazione che l'autorità pubblica non aveva solamente il diritto di introdurre la Riforma nella città imperiale, ma persino il dovere, la responsabilità morale. I contatti diretti e il ruolo attivo dell'artista in questo processo lo portano sicuramente a conoscenza della questione e dell'importanza di misure concrete che disciplinino la vita sociale e che contribuiscano al benessere della popolazione. Ciò è chiaramente espresso nell'ultima delle ventidue confutazioni delle opinioni contro la Riforma afferma che:

“Come autorità cristiana, il Consiglio può esigere obbedienza in tutte le attività che contribuiscano a promuovere il bene e a respingere il male. Definire

⁹⁶⁴ Un'analogia considerazione può essere fatta per il commento ai versetti del capitolo 11. Cfr. Martin Luther - Philipp Melancton - Justus Menius, *Die spruch Salomo...*, c. xlvii r.

⁹⁶⁵ Ulrich Zwingli, *Von götlicher vñ menschlicher gerechtigkeit wie die zemẽ sehind vñ standid...*, Zürich, Christoff Froschauer, 1523 (VD16 Z 928).

⁹⁶⁶ Hamm, 1998, p. 115.

⁹⁶⁷ L'autonomia politica ed economica dei cantoni svizzeri e le responsabilità decisionali dei cittadini nel governo aveva agevolato la penetrazione fra comunità religiosa e sociale.

⁹⁶⁸ Hamm, 1996, pp. 133-135.

un buon ordinamento cristiano della Riforma rientra nei suoi ambiti di competenza. Se l'autorità venisse meno a questo suo dovere, equivarrebbe a un abuso del suo stesso ufficio.”⁹⁶⁹

Si comprende così che i temi che hanno a che fare con la giustizia, con la sua amministrazione, l'esigenza di un giusto governo siano in primo piano per Hopfer, in qualità di membro del Consiglio. Una volta stabiliti i principi fondamentali della fede entra in scena la sua istituzionalizzazione, che trova nelle parole del più saggio sovrano delle Sacre Scritture i suoi presupposti.

⁹⁶⁹ È stata formulata da Kötzer in risposta alle obiezioni di Hel e Peutingen. Cfr. Gößner, 1999, p. 160.

CONCLUSIONI

Prendendo in esame le stampe di Hopfer ci si trova davanti a una molteplice casistica di soggetti, da cui emergono le principali questioni teologiche e sociali su cui dibattevano teologi, umanisti e poeti contemporanei.

Attraverso la produzione artistica di Hopfer si possono apprezzare la curiosità intellettuale e la sensibilità religiosa dell'artista di fronte a tematiche attualissime, oggetto della propaganda evangelica sia in forma verbale, che iconica.

I riformatori provenivano dalle élite intellettuali ed erano sufficientemente istruiti per comprendere che, per sollevare lo sdegno della popolazione e la sua adesione alla nuova causa evangelica, era utile inserirsi in quei processi mentali che ne avrebbero favorito l'attecchimento. Uno dei più efficaci strumenti retorici era la contrapposizione fra i valori fondanti la nuova e la vecchia dottrina. Il procedimento è relativamente semplice: si rielaborano immagini già presenti nel repertorio iconografico cristiano, creando nuove associazioni semantiche, in cui l'antitesi fra la fede cattolica e quella evangelica assume una forma plastica immediatamente comprensibile, la demonizzazione o la santificazione dei rispettivi rappresentanti.⁹⁷⁰ Lungi dall'essere il trionfo del razionalismo erudito in lotta contro la superstizione cattolica, il protestantesimo incamera e riassume la cultura popolare preriformata, dai motivi carnascialeschi – il travestimento del carnevale è la manifestazione per eccellenza dell'inversione delle gerarchie sociali, nota come “mondo alla rovescia”-⁹⁷¹ ai modi di dire alle rappresentazioni zoomorfe dei personaggi da denigrare.

La propaganda visiva della Riforma raggiunge i suoi scopi non semplicemente grazie a una serie di circostanze storiche, ma anche adottando magistralmente due procedimenti retorici: la stereotipizzazione di due termini di paragone e l'uso di un metalinguaggio. Il primo procedimento consiste nell'assolutizzazione di una caratteristica secondaria o implicita di una delle due parti, facendo sì che un elemento di connotazione divenga uno di denotazione. Questo è ciò che accade nella critica al monachesimo, dove a essere attaccata non è la licenziosa condotta di uno o un gruppo di monaci, ma tutto il monachesimo è associato alla perversione, all'immoralità e persino all'irreligiosità. Il secondo procedimento è in un certo senso opposto e complementare al primo, l'adozione di un metalinguaggio, ovvero i segni e gli elementi associati a un personaggio o a un concetto vengono estesi a un sistema più ampio e complesso, acquisendo un valore universale.⁹⁷²

In tutte le rappresentazioni circolanti durante la Riforma, dalle più volgari e grottesche alle più argute e sottili, si sviluppa una satira mordace ineguagliata dalla monotonia della propaganda cattolica, nonostante alcuni sforzi meglio riusciti. La sfortuna delle xilografie che attaccano e screditano la figura di Lutero, per lo più proponendone un'identificazione con il diavolo, non dipende solo dalla scarsa inventiva delle rappresentazioni, ma anche da fattori logistici, come la pubblicazione delle immagini all'interno di volumi e non in fogli sciolti, il

⁹⁷⁰ Scribner, 2008, p. 212.

⁹⁷¹ L'avvento apocalittico dell'Anticristo, identificato con il papato, è il momento in cui il disordine e il male prendono il potere ribaltando le leggi e il modo di vivere cristiano. Esso è l'apice della denuncia della depravazione morale della Chiesa.

⁹⁷² Scribner, 2008, p. 14.

che ne limita drasticamente la facilità di circolazione e, di conseguenza, l'efficacia comunicativa.⁹⁷³

La satira della Riforma fa parte di un lungo processo di assimilazione sul piano teologico dei contenuti escatologici della storia della salvezza e della loro applicazione sul piano pratico e politico della realtà contemporanea.⁹⁷⁴ La legittimazione religiosa indirizzata all'“uomo comune” avvia così un processo polemicamente connotato, che cambia la funzione dell'allegoria, adattandola all'affermazione delle necessità morali e pratiche della vita quotidiana.

Come abbiamo visto attraverso alcuni esempi, nel suo obiettivo pedagogico di conversione o di salvaguardia dei nuovi convertiti, la propaganda riformata si appella all'individuo, all'esperienza personale di fede, alla “esorcizzazione”⁹⁷⁵ del potere magico o divino delle immagini o ancora all'“assimilazione ideologica”, il caso che si ritrova nei *Flugblätter* di denuncia pubblica, in cui ai fenomeni sociali vengono attribuite radici spirituali e, per tanto, solo il ricorso al Vangelo può smascherare le cause intrinseche della crisi e fornire una soluzione.

Allo stesso tempo, il richiamo di molti manifesti polemicamente all'“uomo comune” getta le basi di un'“assimilazione culturale”, un'identificazione politicamente strumentalizzata del perfetto cristiano con l'uomo comune, il contadino o artigiano. Nel mancato riconoscimento del papato e delle gerarchie ecclesiastiche e nella teoria del sacerdozio universale, la Riforma vuole estendere la nuova Chiesa a tutti i membri della comunità, promuovendo il senso di appartenenza e di responsabilità nei confronti della società.

Nonostante le buone premesse, secondo Scribner la propaganda popolare svolta dalla Riforma non è all'altezza delle aspettative. In primo luogo poiché non ha creato ex-novo un repertorio iconografico, ma ha utilizzato un lessico simbolico sostanzialmente corrispondente a quello che la aveva preceduta, anche se riplasmato.⁹⁷⁶

La seconda critica dello studioso riguarda invece l'eccessivo sforzo riversato dalla propaganda evangelica nell'annunciare dei temi escatologici, sfruttando il malcontento popolare contro le prepotenze sociali e spirituali, senza indicare agli uomini una concreta via da seguire.

Se le considerazioni di Scribner sono valide per buona parte della propaganda riformata, esse non si adattano del tutto alle stampe di Daniel Hopfer, che elabora un modello da seguire alternativo. Esso non è solo un discredito e un'exasperazione dell'antitesi cattolico-evangelico, ma una rappresentazione attiva e propositiva del messaggio evangelico. Non è un caso che l'orientamento dell'artista fosse quello zwingliano, la corrente più radicale del movimento riformatore, molto critica nei confronti dei rigurgiti di “superstizione” del luteranesimo.

⁹⁷³ Una delle poche eccezioni è rappresentata dalla satira di Thomas Murner. Su questo e gli altri esempi più riusciti della propaganda antiluterana, Scribner, 2008, pp. 204-209, e bibliografia precedente.

⁹⁷⁴ Hoffmann, 1978, pp. 209-210.

⁹⁷⁵ Scribner, 2008, pp. 214-220.

⁹⁷⁶ Ivi, pp. 218-221.

ELENCO DELLE TAVOLE

Tav. 1, Daniel Hopfer, *Padre Nostro*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8108, acquaforte, mm 197x302.

Tav. 2, Daniel Hopfer, *Simbolo Apostolico*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8109, acquaforte, mm 313x449.

Tav. 3, Daniel Hopfer, *Sei messaggi di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8110, acquaforte, mm 305x407.

Tav. 4, Daniel Hopfer, *Cristo denuncia scribi e farisei*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8107, acquaforte, mm 262x398.

Tav. 5, Daniel Hopfer, *Cristo denuncia i falsi profeti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8104, acquaforte, mm 230x157.

Tav. 6, Daniel Hopfer, *La missione di Cristo agli Apostoli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8106, acquaforte, mm 210x269.

Tav. 7, Daniel Hopfer, *La parabola della trave nell'occhio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24521, acquaforte, mm 300x198.

Tav. 8, Daniel Hopfer, *La parabola dell'offerta della vedova*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24522, acquaforte, mm 283x201.

Tav. 9, Daniel Hopfer, *La parabola del fariseo e del pubblicano*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24523, acquaforte, mm 285x198.

Tav. 10, Daniel Hopfer, *Giudizio Universale*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8111, acquaforte, mm 315x451.

Tav. 11, Daniel Hopfer, *Cristo trionfa sulla morte e sul maligno*, Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24524, acquaforte, mm 246x353.

Tav. 12, Daniel Hopfer, *Cristo predica sulla fede*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8103, acquaforte, mm 228x158.

Tav. 13, Daniel Hopfer, *Cristo predica sul pane della vita*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. inv. PN 8102, acquaforte, mm 229x167.

Tav. 14, Daniel Hopfer, *La predica di San Paolo sotto un baldacchino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8105, acquaforte, mm 230x161.

Tav. 15, Daniel Hopfer, *Illustrazioni dei Proverbi di Salomone*, 10, 1-3, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24167, acquaforte, mm 145x351.

Tav. 16, Daniel Hopfer, *Illustrazioni dei Proverbi di Salomone*, 10, 4-7, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8112, acquaforte, mm 222x292.

Tav. 17, Daniel Hopfer, *Illustrazione dei Proverbi di Salomone*, 11, 26, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampa, inv. PN 24166, acquaforte, mm 208x283.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI DI CONFRONTO

Fig. 1, Jörg Syrling (cerchia), *Schutzmantelchristus*, 1500 circa, Stoccarda, Evangelische Stiftskirche zum Heiligen Kreuz, bassorilievo, pietra.

Fig. 2, Lucas Cranach il Vecchio, *Cristo benedice i bambini*, 1538, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie, inv. Nr. 1924, olio su tavola, cm 85,5x120.

Fig. 3, Lucas Cranach il Vecchio, *Sacra Parentela*, xilografia, senza testo mm 225x335, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. B 5 & Hollstein 71.

Fig. 4 a-b, Daniel Hopfer, Spada di Ottheinrich von der Pfalz, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. Nr. W2833, ferro inciso per corrosione, misure complessive cm 99x3,6, insieme e particolare.

Fig. 5, Daniel Hopfer, *Cristo e l'adultera*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24512, acquaforte, mm 312x222.

Fig. 6, Pietro Lombardo, Venezia, Chiesa di Santa Maria Dei Miracoli, interno, 1485-88.

Fig. 7, Daniel Hopfer, *Arco trionfale con la Trinità, santi, profeti e angeli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegno e Stampe, inv. PN 24519, acquaforte, mm 522x265.

Fig. 8, Mauro Codussi, Venezia, Scuola Grande di San Marco, facciata, 1491-95.

Fig. 9, Daniel Hopfer, *Ornamento a grottesche*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24161, acquaforte, mm 85x66.

Fig. 10, *Esemplario di lauori, doue le tenere fanciulle & altre donne nobile potranno facilmente imparare il modo & ordine di lauorare, cusire, raccamare, & finalmente far tutte quelle gentilezze & lodeuoli opere, le quali po' fare una donna uirtuosa con laco in mano, con li suoi compassi, & misure*, Venezia, Nicolò d'Aristotile de Rossi, detto lo Zoppino, 1529, n. 12.

Fig. 11, Jacopo Bassano, *Cristo e l'Adultera*, Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. n. 9, olio su tela, cm 141x225.

Fig. 12, Hans Burgkmair il Vecchio, *Basilica di San Pietro*, 1501, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, inv. Nr. 5341, olio e oro su tavola, cm 258,1x377,2.

Fig. 13, Hans Burgkmair il Vecchio, *Allerheiligenaltar*, 1507, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, inv. Nr. 5325-5327, olio su tavola, tavola centrale cm 169,8x129,8, tavole laterali cm 169,8x59.

Fig. 14, Hans Holbein il Vecchio, *Altare di Santa Caterina, Martirio di Santa Caterina*, pannello sinistro interno, 1512, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, inv. Nr. 5297, olio su tavola, cm 106x78.

Fig. 15, Daniel Hopfer, *Martirio di Santa Caterina*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24186, acquaforte, mm 230x159.

Fig. 16, Daniel Hopfer, *Disegno di una fanciulla*, 1530 circa, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. Nr. 17595, disegno a penna, acquerellature grigie e rialzi di biacca, mm 443x320.

Fig. 17, Hans Holbein il Vecchio, *Hohenburger Altar, La preghiera di Sant'Ottilia e i santi Barbara, Apollonia e Rocco*, 1509, Praga, Národní Galerie, inv. Nr. 0 41, tempera su tavola, pannello destro interno, cm 135x79, particolare.

Fig. 18, Daniel Hopfer in Burchardus Urspergensis - Foeniseca Johannes, *Chronicon abbatis Urspergen...*, Augsburg, Johann Miller, 1515 (VD16 B 9800), frontespizio.

Fig. 19, Scuola Renana, *Salterio di Utrecht*, circa 820, Utrecht, Bibliotheek der Universiteit, Ms. 32, c. 90 r.

Fig. 20, *Calendrier des bergiers*, Genève, Jean Belot, 1500, c. F iii v, particolare.

Fig. 21, *Padre nostro*, Billigheim (Rheinland-Pfalz), Chiesa di San Martino, affresco, fine del XIV secolo, rimaneggiato nel 1894.

Fig. 22, *Rota del Padre Nostro*, in *Expositio missae per figuras secundum Innocentium III. Papam*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 28609, c. 2 r.

Fig. 23, *Pater noster cum expositione summaria*, Basel, Lienhart Ysenhut, circa 1500, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, inv. P-39, xilografia colorata a mano, mm 267x368.

Fig. 24, Hans Paur, *Padre Nostro*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. Nr. 118309 D, xilografia colorata a mano, mm 400x273.

Fig. 25, Hendrik van der Bogaerde, *Exercitium super Pater Noster*, 1450-60, Mons, Bibl. de l'Université de l'Etat, Fonds ancien, 1797-B.

Fig. 26, Girolamo Savonarola, *Expositio orationis dominicae*, Firenze, Lorenzo Morgiani, 1497, c. 58 r.

Fig. 27 a-h, Hans Holbein il Giovane, *Padre Nostro*, in Desiderius Erasmus, *Precatio Dominica in septem portiones distribuita*, Basel, Johann Froben, 1523 (VD16 E 3450).

Fig. 28, Giovanni di Paolo, *Cristo e Santi Cruciferi*, anni sessanta del XV secolo, Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 423, tempera e oro su tavola, cm 28x200.

Fig. 29, *Sequela Christi*, in *Initiatore instruction en la religion chrestienne pour les enffans. Interlocuteurs: Theophile et Theodidacte, dont le premier signifie amateur ou aymé de Dieu, et l'autre enseigné ou disciple de Dieu*, 1527, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, cod. 5096 reserve, c. 1 v.

Fig. 30, Hans Schäuflin, *La parabola del servo ingrato*, in *Das Plenarium oder Evangelibuch...*, Basel, Adam Petri, 1514 (VD16 E 4458), c. 237 v.

Fig. 31, *Padre Nostro*, quarta petizione, in Jean Mallard, *Le premier recueil des oeuvres de la muse cosmopolitique...*, Paris, Jérôme de Gourmont, 1540, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Ye-1419.

Fig. 32, Jean II Pénicaud, *Trittico a smalto con le petizioni del Padre Nostro*, Baltimora, Walters Art Gallery, inv. 44.363, smalto di Limoges, cm 26,4x36,8.

Fig. 33, Mathis Walter, *Padre Nostro*, Einingen (Berna), Chiesa di Einingen, coro, vetrate, cm 23x32.

Fig. 34, Ulrich Zwingli, *Vom dem Touff. Vom widertouff. Vnnd vom kindertouff*, Zürich, Hans Hager, 1525 (VD16 Z 920), frontespizio.

Fig. 35, Ulrich Zwingli, *Der Hirt: wie man die waren christlichen Hirten und widrumm die valschen erkennen...*, Zürich, Christoffel Froschauer, 1524 (VD16 Z 858), frontespizio.

Figg. 36 a-h, Lucas Cranach il Vecchio, *Padre Nostro*, già Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, inv. Nr. A 1905 - 371/378, xilografie.

Fig. 37, Erasmus Alber, *Ein schoener Dialogus von Martino Luther vn̄ der geschicktē Botschafft ...*, Augsburg, Melchior Rammingen, 1523 (VD16 A 1523), frontespizio.

Fig. 38, Lucas Cranach il Vecchio, *Congedo di Cristo dalla madre*, circa 1525, Già Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, inv. Nr. c1910-44, disegno a penna e inchiostro marrone, acquerellature grigie, mm 213x158.

Fig. 39, Hans Schäuflin, *Congedo di Cristo dalla madre*, in *Speculum Passionis Domini nostri Jhesu Christi...*, Nürnberg, Ulrich Pinder, 1507 (VD16 P 2807), c. 18 v.

Fig. 40, Sebastian Glockendon il Vecchio, *Libro di preghiere della duchessa Dorothea von Mansfeld, La Creazione*, Nürnberg, 1551, proprietà privata, c. 75 r.

Fig. 41, Erhard Schön, *Simbolo Apostolico*, articolo I, *La Creazione*, in Andreas Osiander, *Catechismus oder Kinderpredig...*, Nürnberg, Johann Petreius, 1533 (VD16 O 1038).

Fig. 42, Affreschi con scene del Cateschismo, Bonnrup-Sonneborn, Chiesa di Bonnrup-Sonneborn (Nordrhein-Westfalen), 1564-1576.

Fig. 43, Stephan Fridolin, *Schatzbehalter...*, Nürnberg, Anton Koberger, 1491 (GW 10329), c. U iii v.

Fig. 44, *Gerusalemme Celeste e Apostoli con i versetti del Credo*, Braunschweig, Duomo, cupola, pittura a secco, 1173-1180.

Fig. 45, *Apostoli*, Bologna, Rotonda della Madonna del Monte, affresco, fine del XII secolo.

Fig. 46, Jörg Syrlin il Vecchio, *Intagli del coro con Apostoli*, Ulm, Duomo, circa 1470.

Fig. 47, Meister FVB, *Sant'Andrea*, Dresda, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Kupferstichkabinett, inv. Nr. A 1909-589, incisione a bulino, mm 177x83.

Fig. 48, Jacob Cornelisz van Ostsaaenen, *Simbolo Apostolico*, articolo X, 1520, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinett, inv. RP-P-BI-6122H, xilografia, mm 147x124.

Fig. 49, *Apostoli e Profeti*, Bamberg, Duomo, Coro Orientale, pietra, bassorilievo, inizio del XIII secolo.

Fig. 50, Hanns Paur, *Simbolo Apostolico con Apostoli e Profeti*, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, inv. Xyl. Inc. 10, xilografia colorata a mano, mm 362x275.

Figg. 51 a-d, *Blockbuch*, *Simbolo Apostolico*, articoli I, II, VII e IX, ante 1470, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, inv. Xylogr. 40.

Fig. 52, *Blockbuch*, *Simbolo Apostolico*, articolo X, 1450-60, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 438, c. 145 r.

Fig. 53, *Erklärung der zwölf Artikel des christlichen Glaubens*, *Simbolo Apostolico*, articolo IV, Ulm, Conrad Dinkmut, 1485 (GW 9379).

Fig. 54, *Simbolo Apostolico*, 1450-70, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.1.39, xilografia colorata a mano, mm 282x401.

Fig. 55, *Enchiridion. Der kleine Catechismus*, Decalogo, VI comandamento, Augsburg, Valentin Otmar, 1542 (VD16 L 5052), c. 152 r.

Fig. 56, Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, Anton Koberger, 1493, c. 4 r.

Fig. 57, Peter Appian, *Cosmographicus Liber*, Landshut, Johann Weißenburger, 1524 (VD16 A 3080), c. 6 r.

Fig. 58, Hans Holbein il Vecchio, *Basilica di Santa Maria Maggiore*, 1499, Augusta, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, Inv. Nr. 5335-5337, olio su tavola, cm 234,6 x 336,8.

Fig. 59, Hans Beierlein il Giovane, *Incoronazione della Vergine*, circa 1500, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Burg Dankwarderode, inv. MA 213, legno intagliato, dipinto e dorato.

Fig. 60, Johann von Staupitz, *Ein nutzbarliches Büchlein von der entlichen volziehung ewiger fürsichung...*, Nürnberg, Friedrich Peypus, 1517 (VD16 S 8703), frontespizio.

Fig. 61, Daniel Hopfer, *Simbolo Apostolico*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 8109, acquaforte, mm 313x449, schema.

Fig. 62, Luca Signorelli, *Resurrezione della carne*, Duomo di Orvieto, Cappella di San Brizio, 1499-1502, affresco, particolare.

Fig. 63 a-d, Monogrammista AW, in Martin Luther - Johann Spangenberg, *Der Gros Catechismus vnd Kinder Lere...*, Simbolo Apostolico, articoli I, IV, V, VIII, Wittenberg, Georg Rhau, 1544 (VD16 L 4363).

Fig. 64, Albrecht Dürer, *Trinità*, 1511, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. Nr. 4195, xilografia, mm 393x282.

Fig. 65, Martin Luther, *Enchiridion. Der kleine Catechismus fur die gemeine pfarher vnd Prediger*, Simbolo Apostolico, Creazione, Wittenberg, Niklas Schirlentz, 1535 (VD16 L 5044).

Fig. 66, Martin Luther, *Deusch Catechismus. Gemehret mit einer newen vorrhede vnd vermanunge zu der Beicht Deutsch Catechismus*, Simbolo Apostolico, Creazione, Wittenberg, Georg Rhau, 1530 (VD16 L 4343).

Fig. 67, Lucas Cranach il Vecchio, *Legge e Vangelo*, Praga, Narodni Galerie, inv. 0-10732, olio su tavola, cm 88,5x72.

Fig. 68 a-b, Stufa a maiolica, già Castello di Grafenegg (Krems), insieme e particolare (Crocefissione).

Fig. 69, Stufa a maiolica, Linz, Schloss Museum, particolare (Risurrezione).

Fig. 70, Johann Eberlin von Günzburg, *Wie gar gfarlich sey. So Ain Priester kain Eeweyb hat...*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1522 (VD16 E 156), frontespizio.

Fig. 71, Pamphilius Gengenbach, *Der Curtisan unnd Pfrunden fresser*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 K 2593), frontespizio.

Fig. 72, Hans Rudolph Manuel Deutsch, Stampa satirica, 1550 circa, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. HRMDeutsch AB 3.1-3, mm 204x165.

Fig. 73, Scuola boema, *Jena Codex*, fine del XV secolo, Praga, Libreria del Museo Nazionale, manoscritto, inv. IV B 24, c. 2 v.

Fig. 74, Hans Weiditz, in Haug Marschalk, *Ein Spiegel der Blinden...*, Straßburg, Wolfgang Köpfel, 1523 (VD16 M 1103), frontespizio.

Fig. 75, Hans Burgkmair il Vecchio, in Haug Marschalk, *Ain Spiegel Der. Blindn...*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 M 1100), frontespizio.

Fig. 76, Hans Lützelburger da Hans Holbein il Giovane, *Cristo luce del mondo*, 1523, Londra, British Museum, inv. 1845,0809.1699, xilografia, mm 83x272.

Fig. 77, Pamphilius Gegenbach, *Diß ist ein jemerliche clag uber die Todtenfresser*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 G 1180), frontespizio.

Fig. 78, Anonimo, *I lupi del papa*, Mainz, Johann Schöffner, terzo decennio del XVI secolo, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, inv. F 15, xilografia, mm 225x325.

Fig. 79, Joachin Vadian, *Das wolff gesang...*, Augsburg, Erhard Oeglin (eredi), 1522 (VD16 N 321), frontespizio.

Fig. 80, Urbanus Rhegius, *Wie man die falschen Propheten...*, Braunschweig, Andreas Gottbeck, 1539 (VD16 R 2022), frontespizio.

Fig. 81, Erhard Schön, *La parabola dei vignaioli*, Nürnberg, Hans Glaser, 1524/47-51, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 37, 24, xilografia colorata, mm 177x268.

Fig. 82, Hans Sebald Beham, in Thomas Stör, *Von dem Cristlichen Weingarten...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1524 (VD16 S 9214), frontespizio.

Fig. 83, Erhard Schön, *Klage Gottes über seinen Weinberg*, 1532, Londra, British Museum, inv. 1862,0712.116, mm 393x365.

Fig. 84, Albrecht Altdorfer, *Interno della sinagoga di Regensburg*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. Nr. 31-4, acquaforte, mm 164x117.

Fig. 85, Martin Luther-Johannes Bugenhagen, *Auslegung der Evangelien von Ostern bis auff Advent...*, Magdeburg, Michael Lotter, 1529 (VD16 L 4013), c. a iii.

Fig. 86, Erhard Schön, *Il lamento delle immagini sacre*, 1530 circa, Gotha, Schloss Museum, inv. G 74,4, xilografia, mm 463x387.

Fig. 87, Hans Weiditz in Martin Luther, *XXVII Predig D. Martin Luthers newlich ußgangen Anno. XXIII*, Straßburg, Johann Schott, 1523 (VD16 L 6687), frontespizio.

Fig. 88, Hans Holbein (copia da) *L'ovile di Cristo*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1524, Berlino, Staatsbibliothek, Einbl. YA 121m (1), xilografia.

Fig. 89, Monogrammist MS, *L'ovile di Cristo*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1525-30, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, inv. HB 24, xilografia, mm 200x314.

Fig. 90, Hans Sachs, *La casa del saggio e la casa dello stolto*, Nürnberg, Hans Hergot, 1524, Berlino, Staatsbibliothek, inv. Ya 123m (1), xilografia, mm 160x351.

Fig. 91, Hans Schäuuffelin in Martin Luther, *Das New Testament Teütsch mit schönen Figuren Darzu eyn Register...*, Augsburg, Johann Schönsperger, 1524 (VD16 B 4336), c. a.

Fig. 92, Niklaus Manuel Deutsch, *Allegoria del combattente che diventa mendicante*, 1514-15, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. Kdz 4287, pergamena, disegno a penna, inchiostro nero e grigio, acquerellature blu e grigie, mm 310x213.

Fig. 93, Anonimo, *Christliche Trewhertzige Warnung An die Gotts -und Gwisslose Geltwucherer...*, 1622, Halle, Staatlichen Galerie Moritzburg, Graphische Sammlung.

Fig. 94, Meister von Hederlein, *La barca in rovina degli artigiani*, Augsburg, Hans Hofer, ante 1545, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 39, 40, xilografia colorata, mm 177x231.

Fig. 95, Anonimo, *Sull'usura, lo smercio e la frode*, Augsburg, Hans Hofer, circa 1535, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 39, 36 (esemplare unico), mm 153x233.

Fig. 96, Anonimo, *La ragnatela della sentenza*, Augsburg, Antony Corthois il Vecchio, 1535 circa, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 39, 35 (esemplare unico), xilografia colorata, mm 712x346.

Fig. 97, Petrarca-Meister in Marcus Tullius Cicero, *OFFICIA M.T.C. Ejn Bûch. So Marcus Tullius Cicero...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (VD16 C 3239), c. N vi r.

Fig. 98, Peter Flötner, *Il povero asino*, Nürnberg, Hans Guldenmund, circa 1525, Amburgo, Kunsthalle, inv. Nr. 10994, xilografia, mm 272x395.

Fig. 99, Leonhard Beck, *Il monaco e l'asino*, 1523, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 40, 52, xilografia, mm 222x293.

Fig. 100, Anonimo, *L'abate grasso sul lago ghiacciato*, ultimo quarto del XV secolo, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. Nr. 1930/217, xilografia, mm 241x348.

Fig. 101, Leonard Beck, *Il monaco e la serva*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, xilografia, mm 238x329.

Fig. 102, Niclas Stör, *Il tesoro e il cuore*, Nürnberg, Wolfgang Resch, 1530 circa, Gotha, Schloss Museum, inv. Nr. 37, 16, xilografia colorata, mm 204x312.

Fig. 103, Petrarca-Meister in Marcus Tullius Cicero, *OFFICIA M.T.C. Ejn Bûch. So Marcus Tullius Cicero...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (VD16 C 3239), B iiij v.

Fig. 104, Petrarca-Meister in Marcus Tullius Cicero, *OFFICIA M.T.C. Ejn Bûch. So Marcus Tullius Cicero...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (VD16 C 3239), c. R v.

BIBLIOGRAFIA

- Allen P. S. Et al., *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, 12 voll., Onoxonii, Clarendon, 1906-1958.
- Andersson C. D., *Popular imagery in German Reformation Broadshets*, in *Print and culture in the Renaissance. Essays on the advent of printing in Europe*, atti del convegno (Newark, Center for Renaissance and Baroque Studies 11-12/3/1982), a cura di Tyson G. P.-Wagonheim S. S., Newark, University of Delaware Press [u.a.], 1986, pp. 120-150.
- Andersson C. D., *Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation*, in *Humanismus und Reformation in der deutschen Geschichte, ein Tagungsbericht*, New York, 51, 1981, pp. 43-67.
- Angenendt A., *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 2 voll., Darmstadt, Primus-Verlag, 2000.
- Anton E., *Studien zur Wand- und Deckmalerei des 16. Und 17. Jahrhunderts in protestantischen Kirchen Norddeutschlands*, diss. München, 1977.
- Aranci G., *L'uso delle immagini in alcuni momenti della Storia della Catechesi*, in "Vivens Homo", 12/1, 2001, pp. 185-194.
- Ashley K. - Scheingorn P., *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in late medieval Europe*, Athens-London, The University of Georgia Press, 1990.
- Baer C., *Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Lang, 1993.
- Baratte S., *Les émaux peints de Limoges*, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, Paris, Éditions de la Réunion des musée nationaux, 2000.
- Bartrum G., *German Renaissance Prints 1490-1550*, London, British Museum Press, 1995.
- Bast R. J., *Honor your fathers: catechisms and the emergence of a patriarchal ideology in Germany, 1400-1600*, Leiden-New York-Köln, J. Brill, 1997.
- Bätschmann O. - Griener P., *Hans Holbein: Revised and Expanded*, London, Reaktion Books, 2014².
- Bäumer R. - Ganoczy A. - Moeller B., *Storia della Riforma, della Riforma Cattolica, della Controriforma*, in Kottje R. - Moeller B., a cura di, *Storia Ecumenica della Chiesa*, Brescia, Editrice Queriniana, 1981, pp. 255-313.
- Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972, ed. cons. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 2001.
- BBK: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, a cura di Bautz F. W., Hamm, Verlag Traugott Bautz GmbH, 1975 e seguenti.
- Belting H., *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990; ed. cons. *Il culto delle immagini. Storia dell'Icona dall'età imperiale al Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.
- Benzing J., *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts in deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1982².
- Bezzel I., *Erasmusdrucke des 16. Jahrhunderts in Bayerischen Bibliotheken. Ein bibliographischen Verzeichnis*, Stuttgart, Anton Hiersmann Verlag, 1979.
- Biagioni M. - Felici L., *La Riforma radicale nell'Europa del Cinquecento*, Bari, Laterza, 2012.
- Bietenholz P. G., *Basle and France in the Sixteenth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1971, ed. cons. Genève, Libraire Droz, 1971.
- Bietenholz P. G., *Contemporaries of Erasmus: a Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, 3 voll., Toronto, University of Toronto Press, 1985-1987.

- **Billeter-Schulze E.**, *Zum Einfluss der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts*, Basel, Werner und Bischof, 1964.
- **Boldan K.**, a cura di, *The Jena Codex [... kept in the collection of the Library of the National Museum in Prague, Czech Republic, under the shelf-mark IV B 24]*, Praha, Gallery, 2009.
- **Bouhot J.-P.**, *L'origine apostolique du Symbole au Moyen Âge*, in *Pensée, image & communication en Europe Médiévale. À propos de stalles de Saint-Claude*, a cura di Lacroix P.-Renon A. et al., Besançon, Asprodic, 1993, pp. 159-164.
- **Breyll J.**, *Geschichte des Augsburger Titelblattes vom 15. bis 18. Jahrhundert*, in Gier H. – Janota J. im Auftrag der Stadt Augsburg, a cura di, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997, pp. 243-289.
- **Brinkmann B.**, *Cranach der Ältere*, cat. mostra (Frankfurt, Städel Museum, 23/11/2007-17/2/2008; London, Royal Academy of Arts, 8/3-8/6/2008), Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.
- **Büttner F. O.**, *Imitatio Pietatis. Motive der Christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin, G. Mann, 1983.
- **Calvin J.**, *Institution de la religion chrétienne (1560)*, a cura di J.D. Benoit, Paris, Vrin, 1957.
- **Campehausen H. F. von**, *Zwingli und Luther zur Bilderfrage*, in W. Schone - J. Kollwitz - H. F. v. Campehausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Wittenberg - Berlin, Eckart Verlag, 1957, pp. 139-172.
- **Cat. Augsburg, 1980**: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Augsburg zwischen Renaissance und Barock; Augsburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Bayern anlässlich des 450. Jubiläums der Confessio Augustana*, a cura di Städtische Kunstsammlungen Augsburg, 2 voll., Augsburg, Augsburgischer Druck- und Verlagshaus, 1980.
- **Cat. Basel, 1960**: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, a cura di Reinhardt M. - Schmidt G., catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum Basel, 4/6-25/9/1960), Basel, 1960.
- **Cat. Basel, 2006**: *Hans Holbein d. J. - Die Jahre in Basel 1515-1532*, catalogo della mostra a cura di Kunstmuseum Basel (Basel, Kunstmuseum Basel, 1/4-2/4/2006), München, Prestel Verlag, 2006.
- **Cat. Berlin, 1983**: *Kunst der Reformationszeit: Ausstellung im Alten Museum, Staatliche Museen zu Berlin*, catalogo della mostra a cura di Flügel K. – Kroll R. (Berlino, 26/8-13/11/1983), Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983.
- **Cat. Dresden, 2013**: *Ars nova: frühe Kupferstiche aus Italien ; Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts e Mit den Gezeiten: frühe Druckgraphik der Niederlande; Katalog der niederländischen Druckgraphik von den Anfängen bis um 1540/50 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, catalogo della mostra "Zeitenwende. Frühe Druckgraphik aus Italien und den Niederlanden" (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinetts, 11/10/2013-19/1/2014), Dresden, Petersberg, 2013.
- **Cat. Eisenach 1994**: *Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder*, catalogo della mostra a cura di G. Schuchardt e Wartburg-Stiftung Eisenach (Eisenach, Wartburg und Torgau, Schloss Hartenfels, 4/5-31/7/1994), Eisenach, 1994.
- **Cat. Hamburg, 1983**: *Luther und die Folgen für die Kunst*, cat. mostra a cura di W. Hofmann (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11/11/1983 - 8/1/1984), München, Prestel, 1983.
- **Cat. Mettingen, 2010**: *Credo - Meisterwerke der Glaubenskunst*, catalogo della mostra a cura di Dern A. - Härting U. (Mettingen, Forum der Dreiflessen Collection, 16/10/2010-9/1/2011), Mettingen, Dreiflessen, 2010.

- **Cat. München, 1980:** *Erasmus von Rotterdam 1469-1536. Deutsche Übersetzungen des 16. Jahrhunderts*, catalogo della mostra a cura di Bezzel I. (München, Bayerische Staatsbibliothek, 25/2- 3/3/1980), Passau, Passavia, 1980.
- **Cat. Nürnberg, 2005:** *Mit Milchbrei und Rute. Familie, Schule und Bildung in der Reformationszeit* (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, vol. 8), catalogo della mostra a cura di Hess D. (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 17/11/2005-5/3/2006), Nürnberg, Verl. des Germanischen Nationalmuseums, 2005.
- **Cat. Stuttgart, 2010:** *Hans Holbein d. Ä., Die Graue Passion in ihrer Zeit*, catalogo della mostra a cura di Wiemann E. (Stuttgart, Staatsgalerie, 27/11/2010-20/3/2011), Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2010.
- **Cat. Utrecht, 1996:** *The Utrecht Psalter in Medieval Art: picturing the psalms of David*, catalogo della mostra a cura di Horst K. van der - Noel W. - Wüstenfeld W. C. M. (Utrecht, Het Catharijne Convent, 31/8-17/11/1996), 't Goy, HES Publ., 1996.
- **Christensen C. C.,** *Luther's Theology and the Uses of Religious Art*, in "The Lutheran Quarterly", XXII, 2, 1970, pp. 147-165.
- **Clifton J.,** "Let no man therefore judge you in meat or in drink." A note on the Iconography of Daniel Hopfer's B.32, *The so called Christ's Mission to the Apostles*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 61, 1998, pp. 395-406.
- **Cobianchi R.,** *Dall'andata al Calvario alla Sequela Christi. Il Cristo Portacroce nella Pittura Italiana del Trecento*, in "Iconographica", XII, 2013, pp. 83-93.
- **Cohrs F.,** *Philipp Melanchtons Schriften zur praktischen Theologie, Teil I: Katechetische Schriften*, Frankfurt, Minerva GMBH, 1968².
- **Corp. Ref.: Corpus Reformatorum, 1-28: Ph. Melanchtonis opera quae supersunt omnia**, a cura di Bretschneiderum C. G. - Bindseil H. E., Braunschweig, C. A. Schwetschke et filium, vol. XXVI, 1858.
- **Cortesi M.,** *Erasmus editore dei Padri della Chiesa*, in "Erasmus da Rotterdam e la cultura europea", atti dell'incontro di studi nel V centenario della laurea di Erasmo all'Università di Torino (Torino, 8-9/9/2008) a cura di Pasini E.-Rossi P.B., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008.
- **Cuneo P. F.,** *Art and Power in Augsburg: the art production of Jörg Breu the Elder (ca. 1474-1536)*, Dissertation, Northwestern University, 1991.
- **Dellsperger R.,** "Unser tägliches Brot..." *Die Brotbitte bei Erasmus von Rotterdam, Martin Luther, Wolfgang Musculus und Petrus Canisius SJ*, in *Oratio: das Gebet in patristischer und reformatorischer Sicht*, a cura di Campi E.- Grane L. - Ritter A. M., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, pp. 213-225.
- **Delumeau J.,** *Rassicurare e proteggere. Devozione, intercessione, misericordia nel rito e nel culto dell'Europa medievale e moderna*, Milano, Rizzoli, 1992.
- **Dienst B.,** *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, München - Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002.
- **Diederichs-Gottschalk D.,** *Die protestantischen Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Nord-West Deutschland. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Untersuchung zu einer Sonderform liturgischer Ausstattung in der Epoche der Konfessionalisierung*, in „Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus“, vol. IV, Regensburg, Schnell & Steiner, 2005.
- **Dodgson C.,** *The Engravers on Metal after Holbein*, in "The Burlington Magazine", 83, 488, 1943, pp 282-285.
- **Dodgson C.,** *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the department of Prints and Drawings in the British Museum*, 2 voll., London, Order of the Trustees, 1903-1911.

- Dörfler-Diercken A., *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.
- Dornik-Egger A., *Albrecht Dürer und die Graphik der Reformationszeit*, Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1969.
- Dyballa K., *Georg Pencz Künstler zu Nürnberg*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2014.
- Dykema P. A. - Oberman H. A., a cura di *Anticlericalism in the late medieval and early modern Europe*, atti del colloquio internazionale (Tucson, University of Arizona, 20-22/09/1990), Leiden - New York - Köln, J. Brill, 1993.
- Eyssen E., *Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493-1536*, Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, Rössler, 1904.
- Egli E., a cura di, *Zwinglys Briefwechsel*, 5 voll., Leipzig, 1911-1935.
- Elbern V. H., *Wie im Himmel so auf die Erden. Der christliche Bildkreis im 150 Kunstwerken*, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mann, 1990.
- Engammare M., a cura di, *Calendrier des Bergers*, Paris, Fondation Martin Bodmer - Presses Universitaires de France, 2008.
- Falk T., *Hans Burgkmair: Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München, Bruckmann, 1968.
- Fara G. M., *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe I*, Firenze, L. Olschki, 2007.
- Ferrario F., *La "sacra ancora". Il principio scritturale nella Riforma zwingliana: 1522-1525*, Torino, Claudiana, 1992.
- Firpo L., *Il lamento della pace*, Torino, Utet, 1967.
- Franz R., *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang d. Klassizismus* (Forschungen und Berichte des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Graz, 1), 1981.
- Freys E. - Barge H., *Verzeichnis der gedruckten Schriften des Andreas Bodenstein von Karlstadt*, in „Zentralblatt für Bibliothekswesen“, 21, 1904, pp. 153-331.
- Friess P., *Der Zwinglianismus auf die Reformation der oberschwäbischen Reichstädte*, in „Zwingliana“, XXXIV, 2007, pp. 5-27.
- Fritz J. M., *Die bewahrende Kraft des Luthertums mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, Regensburg, Schnell & Steiner, 1997.
- Fuchs E., *Die Karikatur der europäischen Völker*, Berlin, Hofmann, 1904.
- Gagliardi I., *Il Padre Nostro nei secoli XIII-XV: alcune tracce per una lettura*, in “Annali di Scienze Religiose”, 3, 2010, pp. 90-91.
- Gastaldi U., *Storia dell'anabattismo*, I vol. *Dalle origini a Münster, 1525-1535*, Torino, Claudiana, 1972.
- Gee J. A., *Margaret Roper's English Version of Erasmus' Precatio Dominica and the Apprenticeship behind Early Tudor Translation*, in “The Review of English Studies”, 13, n. 51, 1937, pp. 257-271.
- Geisberg M., *Cranach's illustrations to the Lord's prayer and the editions of Luther's catechism*, in “The Burlington magazine for connoisseurs”, 43, 1923, 85-87.
- Geisberg M., *The German single-leaf woodcut 1500-1550*, New York, Hacker art books, 1974.
- Gier H. - Janota J. im Auftrag der Stadt Augsburg, a cura di, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997.
Ghisalberti A., *Itinerari religiosi tra Medioevo e Rinascimento: la devotio moderna*, in *Il Sacro nel Rinascimento*, Atti del XII convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 17-20

- luglio 2000), a cura di Secchi Tarugi L., Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 571-579.
- **Giordano A.**, *Niklaus Manuel Deutsch. Un pittore soldato nel Rinascimento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2010.
 - **Goertz H. J.**, *Thomas Müntzer: Revolutionär am Ende der Zeiten; eine Biographie*, München, Beck, 2015.
 - **Gotzkowsky B.**, *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers in Werken Martin Luther und anderen religiösen Drucken des 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 2009.
 - **Greschat M.**, *Martin Bucer: ein Reformator und seine Zeit (1491-1551)*, Münster, Aschendorff, 2009.
 - **Gößner A.**, *Weltliche Kirchenhoheit und reichstädtische Reformation. Die Augsburger Ratspolitik des "milten und mitleren wegese", 1520-1534*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
 - **Groß S.**, *Hans Wydyz: sein Oeuvre und die oberrheinische Bildschnitzkunst*, Hildesheim, Olms, 1997.
 - **Hall J.**, *Dizionario dei Soggetti e dei Simboli nell'Arte*, Milano, Longanesi, 1993.
 - **Hallenkamp-Lumpe J.**, *Das Bekenntnis am Kachelofen? Überlegungen auf den sogenannten 'Reformationskacheln'*, in *Archäologie der Reformation, Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur*, a cura di Jäggi C., Berlin, De Gruyter, 2007, pp. 323-343.
 - **Hallenkamp-Lumpe J.**, *Studien zur Ofenkeramik des 12. Bis 17. Jahrhunderts anhand von Bodenfunden aus Westfalen-Lippe*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2006.
 - **Hamm B.**, *Bürgertum und Glaube. Konturen der städtischen Reformation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
 - **Hamm B.**, *Zwinglis Reformation der Freiheit*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchner Verlag, 1988.
 - **Harbison C.**, *Symbols in transformation: iconographic themes at the time of the Reformation: an exhibition of prints in memory of Erwin Panofsky* (Princeton, 1969), Princeton, The art museum, 1969.
 - **Harms W.**, a cura di, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 7 voll., 1980-2005.
 - **Hausmann R.**, *Die theologischen Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda bis zum Jahr 1600*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1992.
 - **Hébert M.**, *Bibliothèque Nationale, Département des Gravures: Inventaire des gravures des Écoles du Nord*, Paris, 1982.
 - **Hieronymus 1:** Hieronymus F., *Oberrheinische Buchillustration, Basler Buchillustration: 1500-1545*, 2 voll., Basel, Universitätsbibliothek, 1984.
 - **Hieronymus 2:** Hieronymus F., *Basler Buchillustration zwischen 1500 und 1545. Marginalien zu einer kommenden Ausstellung*, in "Philobilon", 27, 1984, 1, pp. 18-30.
 - **Hind A. M.**, *An introduction to a history of woodcut: with a detailed survey of work done in the fifteenth century; with frontispiece and 483 ill. in the text*, 2 voll., New York, Dover, 1963².
 - **Hoffmann C.**, *Religiöses Bildgut im Stralsunder Ofenkachelmateriale – Hinweise auf Protestantismus?*, in *Archäologie der Reformation, Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur*, a cura di Jäggi C., Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 344-368.
 - **Hoffmann K.**, *Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire*, in *Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*, atti del convegno "Spätmittelalter und Reformation" (Tübingen,

- 31/5.-2/6/1975) a cura di Nolte J. - Tompert H. - Windhorst C., Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, pp. 189-210.
- **Hollstein's German: Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700**, Amsterdam, Sound & Vision, 1954 e seguenti.
 - **Klamt H. J.**, *Die mittelalterlichen Monumentalmalereien in Dom zu Braunschweig*, Berlin, Freie Universität, Philosophische Fakultät, Dissertation, 1968.
 - **Koepplin D.** - Falk T., *Lukas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, catalogo della mostra (Basel, Kunstmuseum Basel, 15/06-8/09/1974), Basel, Birkhäuser, 2 voll. 1974-1976.
 - **König E.**, a cura di, *Konrad Peutinger. Briefwechsel*, München, Beck, 1923.
 - **Korner J. L.**, *The Reformation of the Image*, London, Reaktion Books, 2004.
 - **Krause K.**, *Hans Holbein der Ältere*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002.
 - **Krauss R.**, a cura di, *Lucas Cranach. Opera-Incisoria*, cat. mostra (Venezia, 1973), Venezia, 1973.
 - **Kristeller P.**, *Early Florentine Woodcuts, with an annotated list of Florentine illustrated books*, London, The Holland Press, 1897.
 - **Kristeller P.**, *Exercitium Super Pater Noster nach der ältesten Ausgabe der Bibliothèque Nationale zu Paris in 8 Lichtdrucktafeln*, Berlin, Bruno Cassirer, 1908.
 - **Kristeller P.**, *Blockbuch-Unicum der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München; nebst 12 Holzschnitten gleichen Stils; in 21 Lichtdrucktafeln*, Berlin, Cassirer, 1917.
 - **Krykowski J.**, *Alcuni aspetti della catechesi sulla preghiera in Tertulliano e in Cipriano*, in "Warszawskie Studia Teologiczne", XII, 1999, pp. 91-108.
 - **Künast H.-J.**, *Dokumentation: Augsburger Buchdrucker und Verleger*, in Gier H. - Janota J. im Auftrag der Stadt Augsburg, a cura di, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997.
 - **Künstle K.**, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 2 voll., Freiburg im Breisgau, Herder & Co GmbH Verlagsbuchhandlung, 1926-1928.
 - **Lacroix P.** - Renon A., *Apôtres gravés de Schongauer et Credo apostolique des stalles d'Aoste aux peintures de Walbourg*, in *Le beau Martin: études et mises au point*, atti del colloquio a cura di Châtelet A. (Colmar, Musée d'Unterlinden (30/9-2/10/1991)), Colmar, 1993.
 - **Laube A.**, a cura di, *Flugschriften der frühen Reformationsbewegung: (1518-1524)*, 2 voll., Vaduz, Topos Verlag, 1983.
 - **LCI: Lexikon der Christlichen Ikongraphie**, a cura di Kirschbaum E. SJ, Freiburg im Breisgau, Herder, 1968-76.
 - **Liebmann M.**, *Urbanus Rhegius und die Anfänge der Reformation. Beiträge zu seinem Leben und seinem Wirken bis zum Augsburger Reichstag von 1530 mit einer Bibliographie seiner Schriften*, Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1980.
 - **Löcher K.**, a cura di, *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* (Nürnberg, 25/6/-25/9/1983), Schweinfurt, Weppert, 1988.
 - **Luther M.**, *Contro i profeti celesti, sulle immagini e sul sacramento (1525)*, a cura di Gallas A., Torino, Claudiana, 1999.
 - **Luther M.**, *La lettera ai Romani (1515-1516)*, a cura di Buzzi F., Cinisello Balsamo, Ed. Paoline, 1991.
 - **MacDonald A. A.** - Twomey M. W., a cura di, *Schooling and society: the ordering and reordering of knowledge in the Western Middle Ages*, Leuven, Peeters, 2004.
 - **Marquet de Vasselot J. J.**, *Quelque émaux de Colin Nouailher et leurs modèles gravés*, in «Bulletin de l'art français», 1918-1919, 1919, pp. 203-233.

- Mastacchi R. - Knapiński R., *Credo: la raffigurazione del Simbolo Apostolico nell'arte europea*, Siena, Cantagalli, 2011.
- Mastacchi R., *Pater noster: la raffigurazione della preghiera del Signore nelle stampe*, Siena, Cantagalli, 2012.
- Menozzi D., *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1995.
- Merkl U., *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg, Schnell und Steiner, 1999.
- Metzger C., *Daniel Hopfer ein Augsburger Meister der Renaissance; Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*, catalogo della mostra a cura di Metzger C. (München, Staatlichen Graphischen Sammlung, Pinakothek der Moderne, 5/11/2009 - 31/1/2010), Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2009.
- Metzger C., *Hans Schüpfelin als Maler*, Berlin, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 2002.
- Milchner H. J., *Nachfolge Jesu und Imitatio Christi: die theologische Entfaltung der Nachfolgethematik seit den Anfängen der Christenheit bis hin in die Zeit der devotio moderna - unter besonderer Berücksichtigung religionspädagogischer Ansätze*, Münster, LIT Verlag, 2004.
- Moeller B., *Reichsstadt und Reformation*, Berlin, Evang. Verl.-Anst., 1987².
- Moeller B., "Bildersturm" - ein Ausstellungskatalog und ein Sammelband, in „Archiv für Reformationgeschichte: internationale Zeitschrift zur Erforschung der Reformation und ihrer Weltwirkungen“, Gütersloh, Gütersloh Verl.-Haus, 93, 2002, pp. 391-396.
- Mueche H. - Neumeister I., *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges: 50 Blätter aus der Sammlung des Schlossmuseums Gotha*, 2 voll., Leipzig, Insel Verlag, 1976.
- Müller C., a cura di, *Hans Holbein der Jüngere. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel, Schwabe, 1997.
- Müller N., *Die Wittenberger Bewegung 1521 und 1522: die Vorgänge in und um Wittenberg während Luthers Wartburgaufenthalt*, Leipzig, Heinsius, 1911.
- NDB: *Neue Deutsche Biographie*, a cura della Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Duncker & Humblot, 1953-2010.
- Nixon V., *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 2004.
- Notin, V., *Les acquisitions du Musée municipal de l'Évêché - musée de l'Email de Limoges*, in «Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin», CXXIX, 2001, 295-9, pp. 296-99.
- Oberhuber K., *Mantegna e il ruolo delle stampe: un prototipo di innovazione artistica in Italia e al Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Aikema B. (Venezia, Palazzo Grassi, 5/9/1999-9/1/2000), Milano, Bompiani, 1999.
- Oelke H., *Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter*, Berlin-New York, De Gruyter, 1992.
- Osten G. von der, *Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit*, Köln, Du Mont, 1971.
- Ott N. H., *Frühe Augsburger Buchillustration*, in Gier H. - Janota J. im Auftrag der Stadt Augsburg, a cura di, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997, pp. 201-241.
- Ozment S. E., *The Reformation in the cities: the appeal of Protestantism to sixteenth-century Germany and Switzerland*, New Haven - London, Yale University Press, 1975.

- **Ozment S. E.**, *When Fathers Ruled. Family Life in Reformation Europe*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- **Ozment S. E.**, *The serpent and the lamb: Cranach, Luther, and the making of the reformation*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- **Paas J. R.**, a cura di, *Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der frühen Neuzeit*, Augsburg, Wißner, 2001.
- **Panofsky E.**, *Erasmus and the visual Arts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXII, 1969.
- **Parello D.**, *Modernisierungskonzepte um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Die Chorverglasungen von St. Dionys in Esslingen und St. Salvator in Regensburg*, in "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", Bd. 59/60, 2005-2006, pp. 151-180.
- **Peters A.**, *Kommentar zu Luthers Katechismen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 5 voll., 1990-1994.
- **Piltz G.**, *Ein Sack voll Ablass. Bildsatiren der Reformationszeit*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1983.
- **PL: Patrologia Latina**, a cura di Migne J. P., Parigi, Garnier, 1844-1855; ed. consultata digitale, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1994.
- **Poscharsky P.**, *Die Bilder in den Lutherische Kirchen*, München, Scaneg, 1998.
- **Preus J.**, *Carlstadt's Ordinationes and Luther's Liberty. A Study of the Wittenberg Movement 1521-22*, Cambridge-London, 1974.
- **Preuß H.**, *Martin Luther: der Künstler*, Gütersloh, Bertelsmann, 1931.
- **Rehm U.**, *Bebilderte Vaterunser-Erklärungen des Mittelalters*, in "Saecula Spiritualia" 28, 1994.
- **Rehm U.**, *Die bildliche Auslegung des Vaterunser im Mittelalter*, in Trenner F., a cura di, *Vaterunser im Himmel. Das Gebet des Herrn*, München, Klerusblatt-Verlag, 2004, pp. 92-103.
- **Reichold K.**, *Der Himmelstürmer. Ottheinrich von Pfalz-Neuburg (1502-1559)*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 2004.
- **Reinhard M.**, *Die Bibel und ihr Titelblatt. Die bildliche Entwicklung der Titelblattgestaltung lutherischer Bibeldrucke vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Würzburg, Stephans-Buchh. Mittelstadt, 2001.
- **Reinitzer H.**, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, 2 voll., Hamburg, Christians, 2006.
- **Reymond B.**, *Le protestantisme et les images: pour en finir avec quelques clichés*, Genève, Labor et Fides, 1999.
- **Richardson-Friedrich I.**, *Antichrist-Polemik In der Zeit der Reformation und der Glaubenskämpfe bis Anfang des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.
- **Rigaux D.**, *Un Credo Vénitien. Les Peintures Murales de San Pietro di Faletto (XV^e Siècle)*, in *Pensée, image & communication en Europe Médiévale. À propos de stalles de Saint-Claude*, a cura di Lacroix P.- Renon A. et al., Besançon, Asprodic, 1993, pp. 119-128.
- **Roth F.**, *Augsburger Reformationsgeschichte 1517-1530*, vol. I, München, Ackermann, 1901.
- **Roth F.**, *Die Chroniken der deutschen Städte, Augsburg*, vol. VI, in *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, 29, Leipzig, Hirzel, 1906.
- **Rümelin C.**, a cura di, *Hans Holbein the Younger. The Basel Years, 1515-1532*, München-Berlin-London-New York, Prestel, 2006.
- **Scarpellini P.**, *I tre illustratori della Franceschina (Ms 1238 – Biblioteca Augusta di Perugia)*, in Sesti E., a cura di, *La miniatura italiana tra gotico e Rinascimento: atti del 2. Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 24-26/9/1982)*, vol. II, Firenze, Leo Olschki, 1985, pp. 701-718.

- Scavizzi G., *Arte e architettura sacra*, Reggio Calabria, Casa del libro editrice, 1981.
- Schade O., *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit*, Hannover, Rümpler, 3 voll., 1863.
- Scheible H., "Melanchthon". *Eine Biographie*, München, C. H. Beck Verlag, 1997.
- Scheidegger A., *Die Berner Glasmalerei von 1540 bis 1580*, Bern, Verlag Benteli Bern-Bümplitz, 1947.
- Schepers K., *A very old fly in Exercitium super Pater Noster II in the Bibliothèque nationale de France*, in "Quaerendo", 29, 2, 1999, pp. 79-95.
- Schiller G., *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 8 voll., Gütersloh, Mohn, 1966-91.
- Schmid H. A., *Holbeins Thätigkeit für die Baseler Verleger*, in "Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen", IV, 1899, pp. 233-262.
- Schmidt F., *Papierherstellung in Augsburg bis zur Frühindustrialisierung*, in Gier H. – Janota J. im Auftrag der Stadt Augsburg, a cura di, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997, pp. 73-95.
- Schnitzler N., *Ikonomiasmus - Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München, Fink, 1996.
- Schoch R. - Mende M. - Scherbaum A., a cura di, *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, 3 voll., München-Berlin-London-New York, Prestel, 2001-2004.
- Schreyll K. H., a cura di, *Hans Schäufelein: Das druckgraphische Werk*, 2 voll., Nördlingen, Uhl, 1990.
- Scribner R.W., *For the sake of simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994²; ed. cons. *Per il popolo dei semplici. Propaganda popolare nella Riforma tedesca*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008.
- Scribner R.W., *Religion and culture in Germany 1400-1800*, a cura di Roper L., Leiden, Brill, 2001, ed. cons. *Religion und Kultur in Deutschland 1400-1800*, a cura di Roper L., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- Sigismondo dei Conti da Foligno, *Le storie de suoi tempi: dal 1475 al 1510*, II, Roma, ed. cons. 1883.
- Slenczka R., *Cranach als Reformator neben Luther*, in *Der Reformator Martin Luther 2017. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme*, a cura di Schilling H.-Mittelhammer A., Oldenbourg, De Gruyter, 2014, pp. 133-157.
- Spira F., *Daniel Hopfer's 'St. Paul Preaching' and the Question of Meditation*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 73, 2010, pp. 555-572.
- Spira F., *Originality as Repetition/ Repetition as Originality. Daniel Hopfer (ca. 1470-1536) and the Reinvention of the Medium of Etching*. PhD diss., University of Pennsylvania, 2006 (MS).
- Springer A., *Albrecht Dürer*, Berlin, Grote, 1892.
- Starke E., *Luthers Beziehungen zu Kunst und Künstlern*, in *Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546*, vol. I, *Festgabe zu seinem 500. Geburtstag*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- Steinbart K., *Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam: mit 60 Text- und 161 Tafel-Abbildungen*, Burg bei Magdeburg, Hopfer, 1937.
- Stevenson K. W., *The Lord's Prayer. A Text in tradition*, Portsmouth, Fortress Press, 2004.
- Stirm M., *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, Gütersloher Verl.-Haus Mohn, 1977.
- Strauss G., *Luther's house of learning: indoctrination of the young in the German Reformation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

- Strauss K., *Die Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Straßburg, Verlag Ed. Heitz, 1966.
- Strieder P., "Kulmbach, Hans Suess von", in *Neue Deutsche Biographie*, 13 (1982), pp. 277-279.
- ThR: *Theologische Realenzyklopädie*, a cura di Krause G.- Müller G., Berlin, De Gruyter, 1977-2007.
- Thum V., *Die zehn Gebote für ungelehrte Leut'. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- TIB, *The illustrated Bartsch*, New York, Abaris Book, 1981 e seguenti.
- Ulbert-Schede U., *Das Andachtsbild des Kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. Von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Eine ikonographische Untersuchung*, München, Verlag Uni-Druck, 1968.
- Ullmann E., *Die Wittenberger Unruhen, Andreas Bodenstein von Karlstadt und die Bilderstürme in Deutschland*, in *L'Art et les révolutions (Atti del XXVII congresso internazionale di storia dell'arte)*, vol. 4, Strasbourg, 1992.
- Ullmann E., *Reformation und Bilderfrage*, in "Bildende Kunst", 1983, pp. 212-217.
- Vogt C., *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471-1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2008.
- WA: Luther M., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Knaake J. F. K. et al., Weimar, 1883-1929.
- Wandel L. P., *Always among us: images of the poor in Zwingli's Zurich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Wegner W., *Beiträge zum graphischen Werk Daniel Hopfers*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20, 1957, p. 239-259.
- Wegner W., *Ein Schwert von Daniel Hopfer im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 5, 1954, pp. 124-130.
- Wentzel H., *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350 (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, B. I)*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958.
- Wirth J., *Le dogme en image: Luther et l'iconographie*, in "Revue de l'art", 52, 1981, pp. 9-23.
- Wurst J. A., *Das Figurenalphabet des Meisters E. S.*, München, Tuduv-Verl.-Ges., 1999.
- Zimmermann H., *Beiträge zu Luthers kämpfbildern*, in "Mitteilung der Gesellschaft für vervielfältigen Kunst", XLVIII, 1925, pp. 61-67.
- Zschelletzschky H., *Die acht "Wehe", des Daniel Hopfer. Eine reformatorische Strafpredigt in wörtlichen Bildern*, in "Bildende Kunst", 1984, pp. 367-370.
- Zschoch H., *Reformatorische Existenz und konfessionelle Identität. Urbanus Rhegius als evangelischer Theologe in den Jahren 1520 bis 1530*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1995.

MANOSCRITTI

- Breu Jörg, *Augsburger Chronik* (trascrizione), Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Oef. 214.
- *Commentario al Vangelo di Luca*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 70 Weissenburger.
- *Expositio missae per figuras secundum Innocentium III. Papam*, München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 28609.
- *Fränkisches Losbuch*, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Germ. Fol. 642.
- *Initiatore instruction en la religion chrestienne pour les enffans. Interlocuteurs: Theophile et Theodidacte, dont le premier signifie amateur ou aymé de Dieu, et l'autre enseigné ou disciple de Dieu*, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, cod. 5096 reserve.
- *Libro di preghiere del cardinale Albrecht von Brandenburg*, Bruges, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 19 (83. M.L.115).
- *Libro di preghiere del cardinale Albrecht von Brandenburg*, Modena, Biblioteca Estense, Ms. Est. 136.
- *Libro di preghiere della duchessa Dorothea von Mansfeld*, Nürnberg, proprietà privata.
- *Libro di preghiere della duchessa Dorothea von Preußen*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 68.12 Aug. 8°.
- *Nuovo Testamento del duca Johann Friedrich des Großmütigen von Sachsen Nürnberg*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 25.13/14 Extrav..
- Oddi Giacomo, *Specchio de l'ordine (La franceschina)*, 1474, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1238.
- *Salterio di Utrecht*, Utrecht, Bibliotheek der Universiteit, Ms. 32.
- *Zrcadlo wsseho Krestianstwa (Jena Codex)* Praga, Libreria del Museo Nazionale, inv. IV B 24.

BLOCKBÜCHERE INCUNABOLI

- *Blockbuch*, Heidelberg, Universitätsbibliothek, inv. Cod. Pal. Germ. 438.
- *Blockbuch*, München, Bayerische Staatsbibliothek, inv. Xylogr. 40.
- *Blockbuch*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, inv. Ink. II D 42.
- *Calendrier des bergiers*, Genève, Jean Belot, 1500 (GW 5913).

- *Exercitium super Pater Noster*, Mons, Bibliothèque de l'Université de l'Etat, Fonds Ancien, 1797-B).
- *Exercitium super Pater Noster*, Mons, Bibliothèque de l'Université de l'Etat, Fonds Ancien, 1797-B).
- *Exercitium super Pater Noster*, Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve xylo 31.
- *Exercitium super Pater Noster*, Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve xylo 32.
- Fridolin Stephan, *Schatzbehälter oder schrein der waren reichtenemer des heils und ewiger seylichkeit*, Nürnberg, Anton Koberger, 1491 (GW 10329).
- Savonarola Girolamo, *Expositio orationis dominicae*, Firenze, Bartolomeo dei Libri, 1495-96.
- Savonarola Girolamo, *Expositio orationis dominicae*, Firenze, Lorenzo Morgiani - Johann Petri, 1495-96.
- Savonarola Girolamo, *Sermone dell'orazione. Savonarola, Girolamo: Regola del vostro vivere*, Firenze, Antonio Miscomini, 1492.
- Savonarola Girolamo, *Trattato in defensione et commendatione dell'orazione mentale*, Firenze, Antonio Miscomini, 1492 circa.
- Schedel Hartmann, *Weltchronik*, Nürnberg, Anton Koberger, 1493.
- *Seelentrost*, Anton Sorg, Augsburg, 1483 (GW M41134).
- Seuse Heinrich, *Christus und die Minnende Seele*, 1490, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 710 (322).

CINQUECENTINE

- Adler Kaspar, *Ein Sermon von Schül Christi dariñ ein yetlicher leriunger lernet wa es jm ff[ae]let an dem weg der s[ae]ligkeit vñ wie wir noch so gar nit Euangelisch seynd Geprediget zû Hemenhausen durch herrn Caspar Adler vonn Augspurg pfarrer zû Jhengen über das Euāgelium Matthei am.v*, Straßburg, Matthias Schürer, 1523 (VD16 A 273).
- Adler Kaspar, *Von Almosen geben Ein Sermon M. Caspers Adler [et]c. mit D. Mart. Luthers Vorrede*, Wittenberg, Nickel Schirlenz, 1533 (VD16 A 277).
- Agricola Johann Islebius, *Sibenhundert unnd fünfftzig teutscher Sprüchwörter*, Straßburg, Johann Knobloch d.J., 1541 (VD16 A 964).
- Alber Erasmus, *Ein schoener Dialogus von Martino Luther vñ der geschickt ẽ Botschafft auß der Helle die falsche gaystligkait vnd das wort Gots belangen gantz hüpsch zû leeßen*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 A 1523).

- Appian Peter, *Cosmographicus Liber Petri Apiani Mathematici studiose. Collectus*, Landshut, Johann Weißenburger, 1524 (VD16 A 3080).
- Bodenstein von Karlstadt Andreas Rudolph, *Die Messe. von der Hochzeyt D. Andre Carolstadt. vnnnd der Priestern so sich Eelich verheyratten*, Augsburg, Sigmund Grimm, 1522 (VD16 M 5492).
- Bodenstein von Karlstadt Andreas Rudolph, *Verba Dei Quanto candore & qu[am] sincere praedicari, quanta[ue] solitudine vniversi debeant addiscere*, Wittenberg, Melchior Lotther d. J., 1520 (VD16 B 6210).
- Bodenstein von Karlstadt Andreas Rudolph, *Von Abtuhung der Bilder und das keyn Bedtler vnter den Christen seyn sollen*, Wittenberg, Nickel Schirlenz, 1522 (VD16 B 6214).
- Bodenstein von Karlstadt Andreas Rudolph, *Von Gelübden Unterrichtung, Andres Bo: von Carolstadt Doctor Außlegung des xxx. capitel Numeri wilches von gelubden redet*, Wittenberg, Nickel Schirlentz, 1521 (VD16 B 6245).
- Caesariensis Basilius - Ökolampadius Johannes, *Wider die Wücherer vnd wie sch[ae]dlich es sey wüchergelt auff sich zünemen Ain Predig des hailigẽ Basiliï newlich verteütschet durch Oecolãpadiũ*, Augsburg, Grimm&Wirksung, 1521 (VD16 B 693).
- Cicero Marcus Tullius, *OFFICIA M.T.C. Ejn Büch. So Marcus Tullius Cicero der Römer zü seynem Sune Marco. Von den tugentsamen ämptern ... in Latein geschriben Welchs auff begere Herren Johansen von Schwartzberg[s] [et]c. verteütschet Vnd volgens Durch jne in zyerlicher Hochteütsch gebracht Mit vil Figuren vnnnd Teütschen Reymen ...*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (VD16 C 3239).
- *Das Plenarium oder Evangelibuch: Sommer und Vinterteil durch das ganze Jahr in einen jeden Sonntag von der Zeit und von den Heiligen*, Basel, Adam Petri, 1514 (VD16 E 4458).
- Dietrich Veit, *Von der Kinder zucht Ausz dem Euangelio Luce 2. Lehr vnd Vermanung*, Nürnberg, Johann VomBerg - Ilrich Neuber, 1546 (VD16 D 1666).
- Dorpius Martin, *Martini Dorpii Sacrae Theologicae professoris Oratio in praelectionem epistolarum divi Pauli: De laudibus Pauli, de literis sacris ediscendis, de eloquẽtia, de pernicie sophistices, de sacrorũ codicum ad Graecos castigatione, & linguarum peritia. Epistola ERASMI ad Dorpiũ.*, Basel, Johann Froben, 1520 (VD16 D 2438).
- Dorpius Martin, *Oratio in praelectionem epistolarum divi Pauli: de laudibus Pauli, de literis sacris ediscendis, de eloquentia, de pernicie sophistices, de sacrorum codicum ad Graecos castigatione er linguarum peritia...*, Antwerpen, Michael Hillen, 1519.
- Eberlin von Günzburg Johann, *Wie gar gfarlich sey. So Ain Priester kain Eeweyb hat, Wye Unchristlich und schedlich aim gmainen Nutz Die menschen seynd. Welche hindern die Pfaffen Am Eelichen stand*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1522 (VD16 E 156).
- *Enchiridion. Der kleine Catechismus, für die gemaine Pfarherr vnd Prediger gebessert.* Augsburg, Valentin Otmar, 1542 (VD16 L 5052).

- Erasmus Desiderius (trad. Pinicianus Johann), *Das Vatter unser, getailt in siben tail nach den Siben tagen der wochen durch D. Erasmũ von Roterdam beschriben*, Augsburg, Sylvan Otmar, 1524 (VD16 E 3463).
- Erasmus Desiderius (trad. Pinicianus Johann), *Das Vatter vnser. Getailt in Siben tail nach den Siben tagen der wochen Durch den hochgelerten Doctor Erasmum von Roterdam beschriben*, Landshut, Weißenburger, Johann, 1530 (VD16 E 3464).
- Erasmus Desiderius, *A devout treatise upon the pater noster; Precatio dominica*, London, Thomas Berthelet, 1526.
- Erasmus Desiderius, *Ad reverendum in Christo p. et illustrem principem Christophorum episcopum Basiliensem epistola apologetica*, Augsburg, Grimm&Wirkung, 1522 (VD16 E 1899).
- Erasmus Desiderius, *Auslegung über das heilig göttlich Gebet des Vaterunsers*, Erfurt, Wolfgang Stürmer, 1526 (VD16 ZV 27232).
- Erasmus Desiderius, *Ausslegung vber das heylig Götlich gepet des Vater vnser Geteylt in siben teyl nach den Siben tagen der wochen durch D. Erasmum von Roterdā beschriben*, Straßburg, Martin Flach, 1523 (VD16 E 3462).
- Erasmus Desiderius, *Declaration del Pater noster: diuidida en siete peticiones...*, Logroño, Miguel d'Eguia, 1528.
- Erasmus Desiderius, *Enchiridion militis Christiani*, 1501, ed. cons. *Enchiridion Erasmi Roterodami Germani de milite Christiano in quo taxatis vulgi substitutionibus, ad priscae religionis puritatē: veteris aeloquetiae lituo nos prouocat*, Leipzig, Valentin Schumann, 1515 (VD16 E 2744).
- Erasmus Desiderius, *Opera Divi Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginensis: ab innumeris mendis repurgata, adiectis nonnullis libellis ex uetustissimis exemplaribus, quae hactenus non habebantur, ac semotis ijs, quae falsò uidebantur inscripta, unà cū annotatiunculis. At[que] haec omnia nobis praestitit ingenti labore suo ERASMVS ROTERODAMVS, uir iuuandis optimis studijs natus*, Basel, Johann Froben, 1520 (VD16 C 6508).
- Erasmus Desiderius, *Precatio Dominica Digesta In Septem Parteis, Ivxta Septem Die, Antverpiae*, Hillenius (Michael Hillen), 1524.
- Erasmus Desiderius, *Precatio dominica digesta in septem parteis, iuxta septem dies per D. Erasmum Roterodamum. Exomologesis sive modvs confitendi per eundem, pia & erudita opera nunc nata & excusa*, Köln, Krufftes Servas, 1524 (VD16 ZV 5287).
- Erasmus Desiderius, *Precatio dominica in septem portiones distribuita, per D. Erasmum Roterodamum*, Basel, Johann Bebel (VD16 E 3448).

- Erasmus Desiderius, *Precatio Dominica in septem portiones distribuita per D. Erasmus Roterodamum. Opvs recens ac modo natum. et mox excusum*, Basel, Johann Froben, 1523 (VD16 E 3450).
- Fener Georg, *Sturm wider ein Laimen Thurn eines römischen Predigers, der aus der heiligen Messgern ein Opfer mächte*, Augsburg, Grimm & Wirsung, 1521 (VD16 F 730), inv. A: 151.35 Theol. (24).
- Fulda Adam von, *Ein ser andechtig Christenlich Buchlein aus hailigen schrifften vnd Lerern von Adam von Fulda in teutsch reymenn gesetzt...*, Wittenberg, Symporian Reinhart, 1512 (VD16 ZV 86).
- Gegenbach Pamphilus, *Diß ist ein jemerliche clag uber die Todtenfresser*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 G 1180).
- Gengenbach Pamphilus, *Der Curtisan unnd Pfrunden fresser*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 K 2593).
- Gengenbach Pamphilus, *Ein cleglichs gesprech geschachen nit weit von Trient vff der Roemer strafs von einem Apt Curtisanen vnd dē Teüfel wider den frommen Pabst Adrianũ*, Basel, Pamphilus Gengenbach, 1522 (VD16 G 1192).
- Günzburg Eberlin von, *Syben frum̃ aber trostloß pfaffen klagen ire not einer dem anderen vnd ist niemant der sye troeste Gott erbarme sich...*, Basel, Thomas Wolff, 1521 (VD16 E 147).
- Hedio Caspar, *Von dem zehenden Zwo trefflicher predig Geschehen im Münster zu Straszburg. Mit Sendbrief: An das Christlich heüfflin im Rinck gauw Mentzer Bistumbs. Durch D. Casparn Hedion*, Straßburg, Wolfgang Köpfel, 1524. (VD16 H 945).
- Hubmeier Balthasar, *Der Vralten vnnnd gar neuen Leerern Vrtail, Das man die jungen khindlen nit tauffen solle. biß sy jm glauben vnnnderricht sind*, Nikolsburg, Simprecht Froschauer, 1526 (VD16 H 5649).
- Hubmeier Balthasar, *Grund vnd Vrsach. Das einn yedlicher mensch. der gleich in seiner Khindhait getaufft ist. schuldig sey. sich recht nach der Ordnung Christj ze tauffen lassenn. ob er schon hundert jar allt were*, Nikolsburg, Simprecht Froschauer, 1527 (VD16 H 5652).
- Hubmeier Balthasar, *Von dem Christenlichen Tauff der glaübigen. Durch Balthasarn Hüebmör von Fridberg: yetz zu waldshut außgangen*, Straßburg, Matthias Schürer, 1525 (VD16 H 5651).
- Isokrates, *Jsocrates Von dem Reich*, Augsburg, Sylvan Otmar, 1517 (VD16 I 545).
- Keller Michael, *Ettlich Sermones von dem Nachtmal Christi Geprediget durch M.Mihaelen Keller Predicanten bey den Parfüssern zu Augspurg*, Augsburg, Philipp Ulhart d. Ä., 1525 (VD16 K 655).
- Kempis Thomas a, *De Imitatione Christi*, Köln, Retro Minores, 1503 (VD16 ZV 14944).

- Lossius Lucas, *Obiectiones in Catechismus Puerorum, com earum breuibus & ueris solutionibus, quibus doctrina Catechesios fusius explicatur* Autore Lvca Lossio Luneburgensi, Frankfurt am Main, Christian Egenolff d. Ä., 1552 (VD16 L 2814).
- Luther Martin - Bugenhagen Johannes, *Auslegung der Evangelien von Ostern bis auffs Advent gepredigt durch Doctorem Martinum Luther zu Wittemberg. Auffs new vbersehen vnd gebessert mit etzlichen Sermonen mit sch[oe]nen Figurn... vnd vleissigem Register*, Magdeburg, Michael Lotter, 1529 (VD16 L 4013).
- Luther Martin - Melanchton Philipp - Menius Justus, *Die spruch Salomo aus Ebreischer sprach verdeutschet durch D.Mar. Luther mit der auslegung Philippps Melanchthon Verdeutscht durch Justum Menium zu Erffurt*, Erfurt, Melchior Sachse, 1526 (VD16 B 3622).
- Luther Martin - Spangenberg Johann, *Der Gros Catechismus vnd Kinder Lere D.Mart. Luth. F[ue]r die jungen Christen jnn Fragest[ue]cke verfasst Durch M. Iohan. Spangenberg, der Keiserlichen Stad Northausen Prediger*, Wittenberg, Georg Rhau, 1544 (VD16 L 4363).
- Luther Martin - Spangenberg Johann, *Der groß Catechismus und Kinder Lere D. M. Luth. F[ue]r die jungen Christen in Fragst[ue]cke verfasst Durch M. Iohan. Spangenberg. der Keiserlichen Stadt Northausen Prediger*, Leipzig, Nikolaus Wolrab, 1542 (VD16 L 4356).
- Luther Martin, *Ain Betbüchlin Der zehen Gebot. Des Glaubens. Des Vater vnsers. Des Aue Maria Etlich verteütscht Psalmen. Die Epistel S. Pauli zu Tito: ain Christlich leben zu vnderrichten. Vorbetrachtüg des Vater vnsers. Nicolai von Amßdorflicenciat*, Augsburg, Silvan Otmar, 1522 (VD16 ZV 9969).
- Luther Martin, *Ain Sermon von dem Sacrament der püss Doctor Martini Luther*, Augsburg, Sylvan Otmar, 1520 (VD16 L 6426).
- Luther Martin, *An die Radherrn aller stedte deutsches lands: das sie Christliche schulen auffrichten vnd hallten sollen*, Wittenberg, Lucas Cranach d. Ä. - Christian Döring, 1521 (VD16 L 3800).
- Luther Martin, *Auszlegung der Epistelen vnd Euangelien die nach brauch der kirchen gelesen werden durch den Aduent vnd dannenthyn vom Christag biß vff den Söttag nach Epiphanie*, Basel, Adam Petri, 1522 (VD16 L 4551).
- Luther Martin, *Catechismus Für die gemeine Pfarrherr und Prediger. Ein Trawbüchlin für die einfeltigen Pfarherrn*, Frankfurt am Main, Heinrich Gülfferich, 1553 (VD16 L 5073).
- Luther Martin, *Das Alte Testament deutsch Der vrsprunglichen Hebreischen warheit nach auffs trewlichst verdeütscht. Vnd yetzmals in disem truck durch den tolmetschen erleuchtet mit vil hübschen der besunder schweren ortten außlegungen vnd erklerung Die keyn ander drück haben.*, Basel, Adam Petri, 1523 (VD16 B 2892).
- Luther Martin, *Deudsch Catechismus. Gemehret mit einer neuen vorrhede vnd vermanunge zu der Beicht Deutsch Catechismus*, Wittenberg, Georg Rhau, 1530 (VD16 L 4343).

- Luther Martin, *Deudsch Catechismus: Gemehret mit einer newen vnterricht vnd vermanung zu der Beicht*, Wittenberg, Georg Rhau, 1529 (VD16 L 4339).
- Luther Martin, *Eine Predigt Mart. Luther das man kinder zur Schulen halten solle*, Wittenberg, Nickel Schirlenz, 1530 (VD16 L 5689).
- Luther Martin, *Enchiridion piarum precationum, cum Calēdario & paßionali, ut uocāt etc. Mar..Lvth.*, Wittenberg, Hans Lufft, 1532 (VD16 L 4123).
- Luther Martin, *Enchiridion. Der kleine Catechismus fur die gemeine pfarher vnd Prediger*, Wittenberg, Niklas Schirlentz, 1535 (VD16 L 5044).
- Luther Martin, *Enchiridion. Der kleine Catechismus für die gemeine Pfarher vnd Prediger, Gemehret vnd gebessert, durch Mart.Luther*, Wittenberg, Nickel Schirlentz, 1529 (VD16 L 5036).
- Luther Martin, *Enchiridion. Der kleyn Catechismus die gemeyne Pfarrerheren unnd Predigern. Auff new zugericht. Marti.Luther*, Nürnberg, Christoph Gutknecht, 1547 (VD16 L 5065).
- Luther Martin, *Eyn kurz form der zehen gepott. D.M.L. Eyn kurz form des Glaubens. Eyn kurz form deß Vatter vnszers*, Wittenberg, Rhau-Grunenberg, 1520 (VD16 L 5380).
- Luther Martin, *Insignia Aliqvot Et Vere Pia opuscula, digna quae à quocunqve Christiano legantur continue: In orationem dominicam commentarius Precatio dominica per Eras. Roter. Contiones de decem praeceptis dominicis. Libellus consolatorius pro laborantibus et afflictis in hac uita. Quomodo Christianus liber sit, et tamen omniū seruus officiosissimus*, Basel, Thomas Wolff, 1524 (VD16 L 4069).
- Luther Martin, *Über das erste Buch Mose...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1527 (VD16 L 6827).
- Mallard Jehan, *Le premier recueil des oeuvres de la muse cosmopolitique: laquelle par ses artz gentilz guérit toute ladrerye au commencement...*, Paris, Jérôme de Gourmont, 1540.
- Marschalk Haug, *Ain Spiegel Der. Blindñ wañ Cristus der herr hat geredt ich wird mein glory vor den hochweysen verbergē vñ wird es den klaynē verkündē vñ offenbarē dañ ee mein glory vñeer solt vndergon es müßtent ee stain vñ holtz redē leernē. auf solichs ist auffgerycht an zū schawen dißer Spiegel d' blinden got w[oe]l vns erleüchten vñ entledigen von all vnsern sünden. Amen.*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 M 1100).
- Marschalk Haug, *Ein Spiegel der Blinden. wañ Christus der herr hat geredt. Jch wird mein glory vor den hoch weisen verbergē vnd wird es den kleinē verkünden vnd offbaren. Dañ ee mein glory vnd eer solt vndergon es m[ue]stent ee steyn vnd holtz reden lernen. Vff solichs ist vffgericht an zūschawē diser Spiegel der Blinden*, Straßburg, Wolfgang Köpfel, 1523 (VD16 M 1103).
- Melanchthon Philipp, *Confessio exhibita Caesari in comitijs Augustae, anno M.D.XXX*, Zürich, Christoph Froschauer d. Ä., 1530 (VD16 C 4708).

- Melanchthon Philipp, *Ein Büchlein fur die kinder gebessert vnd gemehret. Der Leyen Biblia. (Etliche sprüch daryn das gantz Christlich leben gefasset ist n[ue]tzlich allweg fur augen zu haben vnd zu betrachten. Phil.Mel., Wittenberg, Georg Rhau, 1529 (VD16 B 9120 - VD16 M 3316).*
- Melanchthon Philipp, *Proverbia Salomonis iuxta Hebraicam veritatem, Augsburg, Alex. Weissenborn I., 1533 (VD16 B3585).*
- Menius Justus - Luther Martin, *An die Hochgeborne Furstin fraw Sibilla Hertzogin zu Sachsen. Oeconomia Christiana das ist von Christlicher haushaltung Justi Menij. Mit einer sch[oe]nen Vorrede D. Martini Luther, Wittenberg, Hans Lufft, 1529 (VD16 M 4541).*
- Myconius Oswald, *Ad sacerdotes Helvetiae, qui Tigurinis male loquuntur suasoria, ut male loqui desinant, Zürich, Christoffel Froschauer, 1524 (VD16 G 829).*
- Ökolampadius Johannes - Peutingen Konrad, *Von v[er]steylung des Alm[ü]sens erstmals von Joanne Oecolampadio in Latin beschribben vnd yetz durch doctorn Chünrad[us] Peutingern von Augspurg vertütschet. Vast nützlich allen christen menschen z[ur] lesen, Basel, Andreas Cratander, 1524 (VD16 O 371).*
- Ökolampadius Johannes, *De non habendo pauperum delectu, Io. Oeco-lampadii Epistola utilissima, Basel, Andreas Cratander, 1523 (VD16 O 370).*
- Osiander Andreas, *Catechismus oder Kinderpredig Wie die in meiner gnedigen herrn Marggrauen zu Brand[en]burg vñ eins Erbar[n] Raths der stat N[ur]mberg oberkait vñ gepieten allent halb[er] gepredigt werd[en]..., Nürnberg, Johann Petreius, 1533 (VD16 O 1038).*
- Parisiensis Guilelmus, *Postilla Guillermi super Epistolas et Euangelia per totius anni circ[um]itum: De tempore Sanctis et pro defunctis: ere et arte noua impressa Directorio[que] alphabetico adornata, Basel, Adam Petri, 1514-1515 (VD16 E 4391).*
- Petrarca Francesco, *Von der Arzney bayder Glück, des guten und widerwertigen. Vnnd weß sich ain yeder inn Glück vnd vnglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teütsch gezogen, Augsburg, Heinrich Steiner, 1532 (VD16 P 1725).*
- Pinder Ulrich, *Speculum Passionis Domini nostri Jhesu Christi. In quo reluce[n]t hec omnia singulariter vere & absolute: puta. Omnis [pro]fectio yerarchie Omniu[m] fidelium beatitudo. Omnes virtutes. Dona. Fructus. Et spiritaliu[m] bonoru[m] omnium efficacia..., Nürnberg, 1507 (VD16 P 2807).*
- Rhegius Urbanus, *Ain Sermon vom eelichen stand wie nutz not g[ut] vnd frey er jederman sey. Durch D. Vrban[us] regium, Augsburg, Simprecht Ruff, 1525 (VD16 R 1967).*
- Rhegius Urbanus, *Die zwoelff artickel vnsers Christlich[er] glaubens mit anzaig[un]g d[er] hailigen geschriff. Dariñ sie gegründt seind durch D.V.Regii[us] Z[ur] dienst dem Ersamen weis[en] Caspar weißbrugker, Augsburg, Sigmund Grimm, 26.12.1523 (VD16 R 2024).*
- Rhegius Urbanus, *Erklärung der zwölff artickel Christlichs glaubens, unnd leüffigster puncten alles Christlichen lebens mit antzaig wa sie in der hailigen schrift gegründet ain yeden gemain*

- Christen mensch en zů rechtẽ verstand der schrift sond dienstlich. Durch D. Vrbanum Regiũ, Augsburg, Simprecht Ruff, 1523 (VD 16 R 2025).*
- Rhegius Urbanus, *Ernstlicher Erbietung der evangelischen Prediger an den geistlichen und päpstlichen Stand die jetzige Lehre betreffend trägt*, Augsburg, Philipp Ulhart der Ältere, 1524 (VD16 R 1790).
 - Rhegius Urbanus, *Nova Doctrina*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1526 (VD16 R 1856).
 - Rhegius Urbanus, *Vom hochwürdigen Sacrament des altars vnderricht was man auß hayliger geschryfft wissen mag durch D.Vrbanum Regium zů Augspurg gepredigt corporis Christi biß auff den achtenden*, Augsburg, Simprecht Ruff, 1523 (VD16 ZV 13194).
 - Rhegius Urbanus, *Von Rew. Beicht. Bűsz. Beschluß. Uon ReüW Beicht. Bűsz kurtzer beschluß auß gegrünter schrift mit auß mēschen leer. Durch Doc. Vrbanum Regi um zů Hall jm Jntal gepredigt*, Augsburg, Melchior Ramminger, 1523 (VD16 R 2004).
 - Rhegius Urbanus, *Wider den neuen Tauforden notwendige Warnung an aller Christgläubigen durch die Diener des Evangelii zu Augsburg*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1527 (VD16 R 2018).
 - Rhegius Urbanus, *Wie man die falschen Propheten erkennen ia greiffen mag Ein predig zu Mynden jnn Westphalen gethan durch D. Vrbanum Rhegium*, Braunschweig, Andreas Gottbeck, 1539 (VD16 R 2022).
 - Sachs Hans, *Ein Dialogus des inhalt ein argument der Roemischen wider das Christlich heüflein den Geytz auch ander offentlich laster[et]c.betreffend*, Nürnberg, Jobst Gutknecht, 1524 (VD16 S 211).
 - *Sachsenspiegel. mit vil newen Addicion[n]. sampt Lantrechts vnd Lehenrechts richtsteige; Jtem vil vrteilen[n] der werden schöpfen zu Magdenburg, in dreü bücher geteilet, mit iren registern, den rechtübenden gar nutzlich zu wissen. [et]c.*, Augsburg, Sylvan Otmar - Johann Rynmann, 1517 (VD16 D 758).
 - Schöpffer Jacob, *Catechismvs, Das ist, Christliche Vnterweisung vnd gegründter Bericht, nach warer Euangelischer vnd Catholischer lehr, vber die Fürnembste stücke vnsers heiligen allgemeynen Christlichen glaubens*, Köln, Johann Quentel (Erben), 1552 (VD16 S 3785).
 - Staupitz Johann von, *Ein nutzbarliches Büchlein von der entlichen volziehung ewiger fürsehung Wie das der wirdig vatter Joannes von Staupitz Doctor vnd der reformirten Augustiner Vicarius Das heilig Aduēt das 1516 Jars zu Nurmberg got zu lob vnd gemeiner wolphart gepredigt hat*, Nürnberg, Friedrich Peypus, 1517 (VD16 S 8703).
 - Stör Thomas, *Von dem Cristlichen Weingarten, wie den die geystlichen hymel Böck, durch jre erdichte triegerey vnd menschen fünd, verwüestet vnd zů nicht gemacht haben auch wie der selbig durch verkündung hailsamer Euangelischer leer, widerumb fruchtbar zůmachen sey Christlichen*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1524 (VD16 S 9214).

- Strauß Jakob, *Das w[ue]cher zů nemen vnd geben vnserm Christlichem glauben entgegen ist vnüberwintlich leer vnd geschriff. In dem auch die gemolten Euangelisten erkennen werden... D.Ja. Strauß Ecclesiastes zů Isennach...*, Straßburg, Johann Schwan, 1524 (VD16 S 9479).
- Urspergensis Burchardus - Foeniseca Johannes, *Chronicon abbatis Urspergen. a Nino rege Assyriorum magno usque ad Fridericum II. Romanorum imperatorem*, Augsburg, Johann Miller, 1515 (VD16 B 9800).
- Utten Ulrich von, *Karst Hanns*, Augsburg, Nadler, 1520 (VD16 K 127).
- Vadian Joachin, *Das wolff gesang. Ain ander hertz, ain ander klayd, Tragen falsche wölff in der hayd...*, Augsburg, Erhard Oeglin (eredi), 1522 (VD16 N 321).
- Walter Christoph, *Von vnterscheid der Deudschern Biblien vnd anderer Büchern des Ehrnwirdigen vnd seligen Herrn Doct. Martini Lutheri so zu Wittemberg gedruckt vnd an andern enden nachge druckt werden. Durch Christoff Walther des Herrn Hans Luffts Corrector*, Wittenberg, Hans Lufft, 1563 (VD16 ZV 18738).
- Zwingli Ulrich, *Der Hirt. Wie ma[n] die waren Christlichen hirte[n], vn[d] widrum[m] die valschen erken[n]en, ouch wie ma[n] sich mit inen halten sölle*, Zürich, Christoffel Froschauer, 1524 (VD16 Z 858).
- Zwingli Ulrich, *Uon erkiesen vnd freyhait der speisen. Uon ergernusz vnd Verb[oe]ßerung. Ob man gewalt hab die speyß zů etlichen zeyten verbieten meynung Huldriichen Zwingliß zů Zürich geprediget*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522 (VD16 Z 923).
- Zwingli Ulrich, *Vom dem Touff. Vom widertouff. Vnnd vom kindertouff*, Zürich, Hans Hager, 1525 (VD16 Z 920).
- Zwingli Ulrich, *Von erkiesen vnd freyhait der speisen. Uon ergernusz vnd Verb[oe]ßerung. Ob man gewalt hab die speyß zů etlichen zeyten verbieten meynung Huldriichen Zwingliß zů Zürich geprediget. Anno M.D. XXij*, Zürich, Christoph Froschauer, 1522 (VD16 Z 927).
- Zwingli Ulrich, *Von erkiesen vnd freyheit der speisen. Von ergernüz vnd verb[oe]serung. Ob man gewalt hab die speyßen zů etlichen zeiten verbieten meynung Huldriichen Zwingliß zů Zürich geprediget*, Basel, Adam Petri (VD16 Z 924).
- Zwingli Ulrich, *Von götlicher vñ menschlicher gerechtigkeit wie die zemē schind vñ standīd Ein predge Huldrych Zuinglis.an.S. Joanns Teuffers tag gethon jm M.D.XXIII*, Zürich, Christoff Froschauer, 1523 (VD16 Z 928).