

«Si diceva pubblicamente in Roma per infinite persone  
lo spirito di Raffaello esser passato nel corpo di Francesco»  
Giorgio Vasari,  
*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550

### ‘Raphael redivivus’

Nel 1550, a solo dieci anni dalla sua scomparsa prematura, il Parmigianino è descritto da Giorgio Vasari come erede di Raffaello nel dettagliato profilo biografico delle *Vite* uscito nell'edizione Torrentiniana<sup>1</sup>, la cui redazione era stata preceduta da un viaggio dell'aretino a Parma sullo scorcio del 1541, lungo la strada per Venezia<sup>2</sup>. A dire il vero, il maestro emiliano è solo uno dei tanti pittori il cui nome è stato associato a Raffaello, artista che conta un vero e proprio *record* di reincarnazioni storiche<sup>3</sup>. Tuttavia, sembra essere stato il primo in senso assoluto nel quale si è voluta scorgere la trasmigrazione dell'anima dell'Urbinate e senz'altro è da considerare il pittore in cui la grazia raffaellesca trovò un corrispettivo altamente competitivo e originale. Per queste ragioni conviene ripercorrere la storia della sua relazione con Raffaello così come venne descritta tra la metà del Cinquecento e i primi settant'anni circa del Seicento, epoca in cui il nesso tra i due artisti giunse a un'elaborazione destinata a perdurare nel tempo, influenzando la futura interpretazione di quel legame<sup>4</sup>. Prima di addentrarmi nella disamina della Vita vasariana di Francesco Mazzola nelle due redazioni del 1550 e del 1568, entrambe punti ineludibili di partenza per la costruzione del mito dell'eredità di Raffaello nel Parmigianino, vorrei ricordare che a Venezia, tra le due edizioni delle *Vite*, si era occupato di lui Lodovico Dolce nel *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* (1557). A dire il vero, il nome del pittore di Parma non era ignoto in ambito veneziano sin dalla fine degli anni Quaranta, dal momento che lo avevano menzionato Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, 15485), Michelangelo Biondo (*Della Nobilissima Pittura*, 15496) e Anton Francesco Doni (*Disegno*, 15497), ma nessuno di questi autori apporta rilevanti contributi alla puntualizzazione della fisionomia dell'artista e, soprattutto, nessuno di loro offre spunti di riflessione per la mia specifica chiave di lettura. Viceversa, Dolce, nel passo che riporto a seguito per esteso, mostra di aver desunto dalla Torrentiniana la credenza secondo cui l'anima di Raffaello si sarebbe incarnata nel corpo del giovane di Parma, ma allo stesso tempo si allontana dal testo vasariano a proposito del coinvolgimento dell'artista nell'alchimia: «Ma che vi dirò io di Francesco Parmigiano? Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno innamorar chiunque le riguarda. Oltre a ciò, coloriva politamente; e fu tanto leggiadro et accurato nel disegnare, che ogni suo disegno lasciato in carta mette stupore negli occhi di chi lo mira, perciocché vi si vede una diligenza mirabile. Morì giovane ancora egli e fu affezionatissimo alle cose et al nome di Rafaello. Dicevasi ancora (come parimente scrive il Vasari) in Roma, che l'anima di Rafaello gli era entrata nel corpo, perché si vedevano ambedue conformi d'ingegno e di costumi; essendo che il Parmigiano fu incolpato a torto ch'egli attendesse all'alchimia, perciocché non fu mai filosofo che più sprezzasse i denari e le facultà di quello che faceva egli» A pronunciare tale elogio è Pietro Aretino, che aveva dapprima tessuto le lodi di Leonardo e Giorgione, Giulio Romano e Antonio da Correggio. Mazzola è nominato anche in un passo precedente, in cui il letterato risponde al suo interlocutore Giovan Francesco Fabrini; quest'ultimo aveva lodato tanto intensamente Michelangelo al punto di affermare che chi aveva visto una volta le pitture di quell'artista divino non doveva più curarsi di aprire gli occhi per visionare le opere di qualsivoglia altro pittore<sup>9</sup>; la risposta di Pietro Aretino intendeva riequilibrare quel giudizio con il ricordo di diversi altri colleghi illustri tra cui Mazzola, il cui nome figurava subito dopo quelli di Raffaello e del Correggio e prima di Giulio Romano e Polidoro, nonché dello stesso Tiziano, cui peraltro era riservato un particolare rilievo<sup>10</sup>. L'apprezzamento di Aretino nei confronti del Parmigianino non era certamente una finzione letteraria di Dolce: grazie in primo luogo a Vasari sappiamo che il famoso letterato, suo concittadino, ebbe effettivamente modo di apprezzare Mazzola attraverso opere di cui era entrato in possesso. D'altra parte, nel *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà dei colori* del 1565, Dolce ribadì la sua stima nei confronti di Mazzola per bocca di Cornelio che, intento a interloquire con Mario, non mancò di inserire il nome dell'artista di Parma in una lista dei pittori più eccellenti<sup>13</sup>. Nonostante il ricorso al dialogo ideale tra interlocutori fittizi, l'autore disponeva per le sue informazioni di fonti di prima mano: nel *Dialogo della Pittura*, per smentire l'affermazione vasariana della pratica dell'alchimia da parte di Mazzola, precisava: «E di ciò ne fa fede M. Battista da Parma, suo creato, scultore eccellente, e molti altri»<sup>14</sup>. Ritorrerò più avanti sulla dedizione all'alchimia del pittore di Parma, perché questo aspetto costituisce uno dei nodi centrali della sua distinzione da Raffaello, sul quale la letteratura più antica ha indugiato a più riprese. Tornando a Vasari, occorre premettere che nell'edizione Giuntina del 1568 egli fece un ulteriore passo avanti nella conoscenza dell'artista emiliano poiché si avvale di nuove informazioni raccolte durante il suo secondo passaggio nella città emiliana, avvenuto nella primavera del 1566<sup>15</sup>. A informarlo questa volta fu il pittore Girolamo Mazzola Bedoli<sup>16</sup>, che aveva sposato una cugina di Francesco e di cui, peraltro, conosciamo i rapporti piuttosto tesi con il cugino acquisito.

Per illustrare il pensiero vasariano relativo all'eredità di Raffaello nel Parmigianino, da un lato, e la profonda differenza del pittore emiliano rispetto all'Urbinate per temperamento e scelte di vita, dall'altro, riesce utile attingere alcune espressioni chiave sia dalla Torrentiniana che dalla Giuntina. Si tratta principalmente di due coppie di termini complementari tra loro: la prima coppia si concentra sulla mancanza di esercizio da parte dell'artista e l'associa alla sua totale dedizione all'alchimia, individuata come causa primaria della deconcentrazione nel lavoro; la seconda, invece, abbina l'eredità spirituale di Raffaello alla grazia e bellezza sia del Parmigianino che delle creature artistiche nate dalla sua immaginazione, dal momento che una tale aggraziata bellezza non poteva non essere un segno manifesto di quell'eredità. Nella Torrentiniana Vasari esordisce con considerazioni di carattere generale piuttosto severe, indirizzate nei confronti di quelle personalità benignamente provviste di doti eccellenti e rare, ma «più spiritate che spiritose», «le quali fuggono lo esercitarsi, né far lo vogliono se non per punti di luna o per capriccio de' cervelli loro, più tosto bestiali che umani»<sup>18</sup>. Tra queste, trova una sua collocazione, appunto, «Francesco Parmigiano» che fu «dotato dalla natura di sì graziato e leggiadro spirito» e anche «di bella maniera, d'arie, di leggiadria e di grazia», ma allo stesso tempo di un cervello continuamente dedito a «ghiribizzi di strane fantasie»; precisamente per quel suo cervello così lambiccato egli, commenta Vasari non senza un certo cinismo professionale, finì per cercare «l'archimia dell'oro, e non si accorgeva, lo stolto, ch'aveva l'archimia del far le figure, le quali con pochi imbrat[t]amenti di colori, senza spesa, traggono de le borse altrui le centinaia degli scudi»<sup>19</sup>. L'aretino ritorna poi su questo aspetto alla fine del profilo biografico, affermando che Francesco Mazzola attese all'alchimia durante la sua attività nella chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma e continuò a dedicarsi dopo la fuga precipitosa dalla città, dovuta alle inadempienze nell'impegno assunto per quella decorazione. Anzi, fu proprio allora che l'aspetto fisico dell'artista subì una radicale trasformazione: «aveva preso aria di mez[z]o stolto, e già la barba e i capegli cresciutigli, aveva più viso d'uomo salvatico che di persona gentile come egli era»<sup>21</sup>. Le medesime notizie e considerazioni sono riprese nella Giuntina, ma qui, a conclusione della Vita, Vasari mette insieme singole osservazioni, commentandole in maniera più articolata. Ritroviamo così le informazioni sulla pratica dell'alchimia, i giudizi sui danni provocati dalla mancanza di esercizio nel lavoro, il riconoscimento delle doti artistiche, tra cui la grazia e la bellezza, malauguratamente sprecate per correr dietro a bizzarre fantasie: «Ma è ben vero che, se non avesse lavorato a capriccio et avesse messo da canto le scioc[c]hezze degl'alchimisti, sarebbe vera mente [sic] stato dei più rari et eccellenti pittori dell'età nostra. Non niego che il lavorare a furori e quando se n'ha voglia non sia il miglior tempo, ma biasimo bene il non voler lavorare mai o poco, et andar perdendo il tempo in considerazioni: attesoché il voler truffare, e dove non si può aggiugnere pervenire, è spesso cagione che si smarrisce quello che si sa per volere quello che non si può. Se Francesco, il quale ebbe dalla natura bella e graziosa maniera e spirito vivacissimo, avesse seguitato di fare giornalmente, avrebbe acquistato di mano in mano tanto nell'arte che, si come diede bella e graziosa aria alle teste e molta leggiadria, così avrebbe di perfezzione, di fondamento e bontà nel disegno, avanzato se stesso e gl'altri». Se nel ritratto del Parmigianino alchimista rinveniamo alcune delle caratteristiche collegate all'immagine tradizionale del melanconico (la pigrizia, la stranezza, l'aspetto selvatico<sup>23</sup>), gli aggettivi impiegati per descrivere le varie doti dell'artista compendiano le espressioni elogiative ricorrenti sia nella Torrentiniana («graziato e leggiadro spirito»<sup>24</sup>; «di bella maniera, d'arie, di leggiadria e di grazia passò ognuno»<sup>25</sup>), sia nella Giuntina (la «graziosa virtù del disegno» e «una certa vivezza di spirito nell'invenzioni»<sup>26</sup>; «una certa venustà, dolcezza e leggiadria nell'attitudini»<sup>27</sup>; «un lume di grazia tanto piacevole»; «quella sua maniera piena di grazia e di bellezza»<sup>29</sup>; «la singolar grazia che le sue mani diedero alle pitture che fece»<sup>30</sup>). Come dicevo poco fa, *grazia, bellezza, leggiadria, venustà* erano qualità proprie delle posture e dei movimenti delle creature del Parmigianino, qualità che a loro volta si rispecchiavano nel suo aspetto fisico, descritto in modo lusinghiero: «Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo»<sup>31</sup> o, ancora, era «bellissimo di volto e formato di gentile aria»<sup>32</sup>. A maggior ragione la trasformazione intervenuta verso la fine della vita dell'artista, quando il suo coinvolgimento con l'alchimia sembrò aver avuto il sopravvento su ogni cosa trasformandolo in una figura quasi selvatica<sup>33</sup>, dovette colpire l'immaginazione di quanti, dopo Vasari, si basarono su quel resoconto. Proprio la bellezza del Parmigianino aveva costituito un motivo di vicinanza con Raffaello, che ai suoi tempi era rinomato per l'avvenenza fisica e certo non a caso, dal momento che la figura esemplare del bell'artista, iniziata a manifestarsi nel pensiero vasariano soprattutto con Leonardo, veniva intesa come metafora di una perfetta bellezza nell'arte<sup>34</sup>. Nella Torrentiniana Vasari entra immediatamente *in medias res* a proposito della relazione del giovane emiliano con il suo celebrato predecessore: «si diceva pubblicamente in Roma per infinite persone lo spirito di Raffaello esser passato nel corpo di Francesco, nel vederlo nell'arte raro e nei costumi sì grato; perché fu tanto lo amore che Francesco portò alle cose di Raffaello et il bene ch'egli diceva di lui, che mai non finiva ragionare delle lodi di quello»<sup>35</sup>. Nella Giuntina, invece, il nome di Raffaello compare dapprima accanto a quello di Michelangelo, considerato al pari dell'Urbinate uno stimolo per la risoluzione maturata dal pittore di Parma di recarsi a Roma dove, appunto, avrebbe potuto ammirare le opere di entrambi gli artisti<sup>36</sup>; solo in un secondo momento l'aretino, parlando della somma

venerazione nutrita dal Parmigianino sia per Michelangelo che per il Sanzio, aggiunge: «lo spirito del qual Raffaello si diceva poi esser passato nel corpo di Francesco, per vedersi quel giovane nell'arte raro e ne' costumi gentile e grazioso come fu Raffaello, e che è più, sentendo quanto egli s'ingegnava d'imitarlo in tutte le cose, ma sopra tutto nella pittura»<sup>37</sup>. Quel «si diceva» lascia supporre che Vasari avesse raccolto delle voci circolanti ai suoi tempi negli ambienti romani, tra cui senz'altro quella del pittore aretino Giovanni Antonio Lappoli, divenuto intrinseco del Parmigianino, con il quale, tra l'altro, condivideva la passione del liuto<sup>38</sup>. Ma, una volta tornato a Parma, prosegue Vasari, Mazzola si allontanò dal suo modello ideale immergendosi completamente nelle pratiche alchemiche; viceversa, le doti della «grazia», dello «studio», della «bellezza», della «modestia» e degli «ottimi costumi» erano state coltivate da Raffaello per tutta la durata della sua vita<sup>39</sup>. Come è noto, la costruzione della *kalokagathia* dell'Urbinate, cioè il trasferimento delle caratteristiche delle sue opere al carattere e alla condotta di vita dell'artista, si consolidò nel tempo proprio a partire da Vasari<sup>40</sup>. Il *topos* della progressiva selvatichezza del Parmigianino, introdotto dallo storiografo e artista aretino, fa dunque da contrappunto all'imperturbabile *kalokagathia* di Raffaello. Il pittore aretino ritornerà più volte sul collega emiliano. Il passo più interessante, in relazione al tema della grazia e della «bella maniera», si trova nel Proemio alla terza parte delle *Vite*, quando Vasari, introducendo il Parmigianino dopo il Correggio, afferma che egli giunse persino a superare «in molte parti» il più anziano pittore. Le parole utilizzate in entrambe le edizioni non mostrano sensibili varianti, salvo che nella Giuntina, da cui riporto per esteso il brano, è significativamente tralasciata l'espressione «suo creato», che nella Torrentiniana qualificava invece i rapporti tra Francesco Mazzola e Antonio Allegri: «Né si può esprimere le leggiadrissime vivacità che fece nelle opere sue Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un modo, non di quella maniera fine che facevano gli innanzi a lui, ch'era difficile, tagliente e secca, ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti dai suoi coloriti. Il simile fece Francesco Mazzola parmigiano, il quale in molte parti, di grazia e di ornamenti e di bella maniera, lo avanzò, come si vede in molte pitture sue, le quali ridano nel viso, e sì come gli occhi veggono vivacissimamente, così si scorge il batter de' polsi, come più piacque al suo pennello»<sup>41</sup>.

Nonostante le riserve, in particolare sulla tarda attività dell'artista, Vasari si lasciò irretire dal Parmigianino soprattutto sullo scorcio degli anni Trenta<sup>42</sup>; a riprova di tale predilezione si può ricordare come durante il suo soggiorno bolognese del 1539 acquistò un dipinto dell'artista, che alcuni hanno voluto identificare con la *Madonna con il Bambino* oggi alle Courtauld Institute Galleries di Londra<sup>43</sup>; da un *Ricordo* del 1558 apprendiamo inoltre che copiò per se stesso («per casa») una sua *Madonna* insieme ad altre due rispettivamente di Raffaello e Andrea del Sarto<sup>44</sup>. Le *Vite* di Vasari continueranno a lungo, anche in pieno Seicento<sup>45</sup>, a fungere da modello per quanti si occuparono a vario titolo di Francesco Mazzola e se non tutti riportarono la leggenda della trasmigrazione dell'anima di Raffaello nel corpo del giovane e dotato artista emiliano, molti si soffermarono sulla grazia e bellezza delle sue creature, indirettamente richiamando il paragone con l'Urbinate, che della grazia era stato il maestro esemplare. Semmai una certa differenziazione tra gli autori si avverte a proposito dell'esercizio dell'alchimia da parte del Parmigianino, non sempre riferito oppure considerato come un aspetto da condannare. Per esempio, fa un rapido accenno, e non in accezione negativa, a una notevole esperienza di Mazzola in quel campo il *Compendio copiosissimo dell'origine, antichità, successi et nobiltà de la città di Parma, suo popolo, e territorio*, un manoscritto del parmense Angelo Maria di Edoari da Erba (o da Herba), che vi trascrisse avvenimenti compresi entro il 1572<sup>46</sup>. Erba, peraltro, lascia intuire la sua conoscenza di Vasari nella compilazione dell'elenco abbastanza cospicuo di opere, tra cui il dipinto passato in proprietà all'aretino, e nella sottolineatura delle doti di grazia e leggiadria<sup>47</sup>. Ma, indipendentemente da ciò, non mostra di esserne influenzato riguardo la questione del coinvolgimento nell'alchimia del Parmigianino: del resto, l'erudito parmense aveva dedicato una vasta sezione del suo *Compendio* al profilo di medici, astrologi, negromanti e alchimisti parmensi, da cui si ricava che a Parma esisteva una tradizione alchemica di una certa importanza e degna di ogni considerazione<sup>48</sup>. A sua volta, il profilo biografico e artistico del Parmigianino redatto da Raffaello Borghini, ne *Il Riposo* edito a Firenze nel 1584, segue strettamente la Vita di Vasari, in particolare quella del 1568<sup>49</sup>: all'inizio Mazzola viene definito eccellentissimo tra i pittori eccellenti di Lombardia, in grado di conferire vivezza, grazia e un'aria dolce alle teste delle sue figure, nonché dotato di una particolar maniera nel far paesi bellissimi, osservazione, quest'ultima, che rispecchia l'*incipit* della Giuntina<sup>50</sup>. Borghini sceglie però di fornire un elenco commentato e dettagliato di opere rispondente al tracciato vasariano ma privo di ogni osservazione di stampo moralistico, per esempio sulla mancanza di esercizio o sulla pratica dell'alchimia. Addirittura omette di indicare le ragioni della sua fuga a Casalmaggiore e le cause di quella drastica risoluzione, vale a dire il grave contenzioso aperto con i Fabbricieri della Steccata che aveva condotto all'imprigionamento del Parmigianino, limitandosi a commentare, quasi in chiusura: «Ben'è vero che molte cose ho lasciato indietro di lui per non mi concedere il tempo lunghi ragionamenti»<sup>51</sup>. Motivi veramente legati al tempo o intenzionale filtro selettivo delle informazioni? Viceversa, nei *De' veri precetti della pittura Libri tre* del 1587, Giovanni Battista Armenini tracciò una breve nota sull'artista con due rapide pennellate che seguivano il ritmo narrativo vasariano: dapprima, infatti, decantò le sue doti («fu; per

relatione di chi' l conobbe; giovane di bello, et vivace ingegno, e tutto gentile, et cortese: e per quanto si vede tuttavia dall'opere sue; uno nel quale par che raccolte siano tutte le gratie della Pittura, et le bellezze del colorire; [...]»), poi, riprendendo da Vasari la notizia della sua immersione nell'alchimia per avidità dell'oro, concluse con toni moralistici e una sostanziale condanna: «si lasciò corrompere di maniera à questa pazzia, che si condusse à pessimo disordine della vita, et dell'honore, e di molto gratioso ch'egli era, divenne sbizzarrissimo, e quasi stolto»<sup>52</sup>. La lettura ideologica vasariana (secondo cui Francesco Mazzola creò delle aspettative che non seppe soddisfare per la sua condotta di vita disordinata, ben lontana da quella del perfetto artista cortigiano incarnato da Raffaello e reputato dall'aretino un modello ideale) ebbe delle ripercussioni che perdurarono a lungo. Talvolta, diedero luogo a spunti quasi macchiettistici; ancora nel 1704 Pellegrino Antonio Orlandi scriveva: «Capriccioso d'alchimia, [Mazzola] principiò a posare i pennelli, per far fumare i fornelli, nei quali consumò il tempo, e la vita con pianto universale dell'arte: [...]»<sup>53</sup>. A fine Cinquecento gli interventi più interessanti sul Parmigianino, sui quali vale la pena di soffermarsi, si devono a Giovan Paolo Lomazzo, che ritornò a più riprese sull'artista in opere date alle stampe tra il 1584 e il 1590<sup>54</sup>. Ancora prima però, nel giovanile manoscritto noto come *Libro de sogni* composto intorno al 1563<sup>55</sup>, egli aveva fornito un breve profilo del pittore emiliano che mostra la conoscenza dell'edizione Torrentiniana sia per la notizia della reincarnazione dell'Urbinate nel giovane artista, sia per la menzione di alcuni dipinti particolari: «dil quale [di Raffaello] lo spirito si diceva essere entrato in Francesco Mazzola parmigiano, che tanto la maniera sua imita, che quasi quasi non se gli faceva differenza, come dimostrano le eccellenti opere sue che, tra le altre, sono la Circoncisione che egli pinse a Papa Clemente VII, la quale pigliava il lume da tre bande, una dal splendore dilla faccia dil circonciso, l'altra da certi torchi accesi e l'ultimo a l'aria serena et un San Rocco con un San Paulo e molte altre cose, come Madonne e Santi e bizzerie, che qua e là per tutto il mondo sono appresso a persone onorate»<sup>56</sup>. Nell'*Idea del Tempio della Pittura* (1590) Lomazzo inserì il pittore di Parma tra gli artisti che, consapevoli del proprio «natural instinto dietro à quello solo operando sempre hanno passata tutta la gioventù, senza aggiungervi alcuno studio, né fatica», e lo fece con questa vivace precisazione: «si come faceva il Mazzolino [sic<sup>57</sup>], cui bisognava constringere, à disegnare per forza, parendoli haver l'arte per li capelli, & al fine morì essendosi tutto immerso nello studio de l'alchimia»<sup>58</sup>. D'altra parte, il suo giudizio sul Parmigianino non sembrò venirne compromesso, poiché, poco più sotto, lo menzionava tra i «Pittori diversi famosi», assieme al Correggio, ad Andrea del Sarto, a Perin del Vaga, al Rosso, al Maturino, a Giorgione, Sebastiano del Piombo, Bernardino Luini, Marco da Siena, Giulio Romano, Pellegrino, il Tintoretto, Lorenzo Lotto, Luca Cambiaso e altri, non meglio specificati, «prospetivi assai»<sup>59</sup>. Qualche anno prima, nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (1584), Lomazzo aveva espresso considerazioni piuttosto interessanti su «Francesco Mazzolino Parmigiano gracile, & leggiadro pittore»<sup>60</sup>. Mi riferisco in particolare alla *Compositone [sic] delle forme nella idea* (Cap LXIII, Libro Sesto)<sup>61</sup>, dove l'artista è elencato tra i pittori che, prima di eseguire l'opera, elaborano nella propria mente l'*inventio* attraverso una lenta incubazione equiparabile a quella dei poeti<sup>62</sup>. Il passo è assai importante e merita un commento particolare, che introdurrò più avanti, soffermandomi su un foglio oggi a Chatsworth (cat. I. 3)<sup>63</sup>. Una nota apposta nell'edizione del *Trattato* uscita nel 1844<sup>64</sup> intreccia tra loro temi ricorrenti, quali la grazia delle opere di Francesco Mazzola, il suo gradevole aspetto fisico, il fatto che fosse erede della mente e dello spirito di Raffaello, il suo completo assorbimento nell'alchimia verso la fine della vita, che concluse assai tristemente. In realtà, accanto ai consueti *topoi* consolidati in seguito all'interpretazione vasariana dell'artista, essa introduce anche nuove osservazioni dovute specificamente a Lomazzo. Mi riferisco alla rapidità nell'esecuzione pittorica del Parmigianino che non era frutto di un mancato esercizio, ma di una meditata ideazione preliminare: «Nobile, dignitoso, semplice, sfuggente la molteplicità delle figure, pure il suo principale carattere si è la grazia. Erede della mente e dello spirito di Raffaello, volea che spirasse da ogni sua linea; quindi tentava e ritentava non solo una figura, ma una mosca, un pannello per meglio leggiadramente tutto disporre. Lento nell'ideare, non dava mano al pennello prima d'aver nella mente l'intero quadro; ma eseguiva poi con terribile risolutezza, e velocità. Ebbe colorito non abbagliante, ma tranquillo ed armonico, pauroso quasi di sturbare con troppa vivacità la soavità che respirano le sue composizioni»<sup>65</sup>. Nel *Trattato*, Lomazzo si soffermò anche sulle gracili proporzioni delle figure dell'artista che, «guidato da un desiderio gentile, com'egliera [sic]», ebbe il difetto di adottare anche per persone cui quelle proporzioni non si addicevano affatto. Tale osservazione introduce un'interessante riserva sulla celebrata grazia delle figure di Mazzola; Lomazzo giunse persino a esprimere un certo rammarico scrivendo che il Parmigianino «dappoi ch'essendo giudicato in certo modo lo spirito di Raffaello d'Urbino, da l'istesso pittore, ò più presto lume dell'arte, poteva pigliarne essemplio, si come da quello, che come tante figure rappresentava, conforme à tante nature, ovvero officij, tante proportioni introduceva»<sup>66</sup>. E a proposito dell'incarnazione di Raffaello nell'artista di Parma, richiamandosi certo a Vasari ma senza nominarlo, Lomazzo compose qualche anno dopo la seguente Rima:

«Di Francesco Mazzolino

Di Rafael lo spirito, come disse/ Un certo in un trattato di pittura,  
 Per la conformità de la natura/ Entrò nel Mazzolin, che in Parma  
 visse./ Tenne ei le luci in Rafael si fisse;/ Che mai non diede gesto ne  
 postura/ Ale figure sue, in quadro ò mura:/ Che contender col  
 Santio non ardisse./ Quindi l'inventioni & leggiadrie/ Sorsero al  
 mondo, in tanta nobiltade;/ Ch'ignoranza non può più darle il  
 bando./ Quindi nacque de i gesti la beltade/ Da lui espressa in Dee  
 altiere e pie;/ Che chi le faccia al par io non sò quando/»67.

Grazie, dunque, soprattutto alla triade composta da Vasari, Dolce e Lomazzo, la leggenda della trasmigrazione dell'anima del Sanzio in Francesco Mazzola, come conseguenza del suo studio attento delle opere dell'Urbinate e di un'affinità elettiva, conobbe una lunga vita; mi limito a ricordare, ancora nell'ultimo ventennio del Settecento, quanto scriverà Padre Ireneo Affò nella sua *Vita del graziosissimo pittore Filippo Mazzola detto il Parmigianino*: «Prendendo a spaziare per l'ampia Roma, che il vero teatro può dirsi delle meraviglie, niun'altra cosa trovò più confacente al suo gusto dell'eccellenti pitture di Raffaello. Su queste gittò cupidamente lo sguardo, e ne penetrò tosto il singolar magistero. Il suo immaginare, il suo disegno, il colorito si fece subito vicino a quello dell'Urbinate con istupore di tutta Roma, ove cominciò a dirsi che l'anima di Raffaello era trasmigrata nel corpo del Parmigianino»68. D'altra parte anche il termine *grazia*, associato al paragone con Raffaello al quale a sua volta erano stati accostati i sostantivi *grazia* e *venustà* (quest'ultima descritta da Lodovico Dolce come *quel non so che*69), ricorre frequentemente anche dopo le testimonianze cinquecentesche70. All'inizio del Seicento risultano particolarmente interessanti le considerazioni di Federico Zuccari. In un passo dell'*Origine et progresso dell'Accademia del Disegno De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma* (1604), la *Decima seconda Accademia* dedicata alla grazia e alla bellezza della figura71, «Francesco Parmegiano legiadro, & gratiosissimo nel disegnare in spetie particolare, ma nel colorito affettato e duro, [...]» è nominato tra quegli artisti che avevano acquistato con poca fatica molta grazia: il Correggio, Tiziano, il Pordenone, Andrea del Sarto, Paolo Veronese, Perin del Vaga, Taddeo Zuccari e altri ancora72. Ciascuno di essi, si osserva, «ha havuto particolar facultà da la natura, di leggiadria, e di gratia, e di compita bellezza, come le opere loro, con bella, e gratiata maniera si vegiono, [...]»; resta il fatto che «tutte queste gratie, e bellezze, che può haver l'arte, e per studio, e per natura hebbe compitamente in ciascuna cosa Rafael d'Urbino, e ch'egli è stato il vero maestro, e proprio immitatore d'ogni gratia, d'ogni bellezza della natura, e dell'arte in tutte le cose, si come è noto, e le bellissime opere sue ne fan chiara testimonianza, le quali danno compito gusto, e compito sapore à ciascuno; [...]»73. Fatta salva l'inarrivabile perfezione raffaellesca, lo Zuccari ribadirà l'anno seguente la sua sincera ammirazione nei confronti del Parmigianino ne *Il lamento della Pittura su l'onde venete* incluso nella *Lettera a Prencipi, et Signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura*, dove il nostro artista figura dopo il Correggio (che a sua volta è menzionato a seguito di Raffaello e Taddeo Zuccari) e viene introdotto con queste parole: «A questi [l'Allegri] seguì poi un Parmigiano/ Di molta gratia, e somma leggiadria, [...]»74. La *grazia* è anche la dote peculiare che caratterizza Mazzola secondo Giovanbattista Marino ne *La Pittura. Diceria prima sopra la Santa Sindone* indirizzata *Al Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia* e pubblicata nel 1614; qui il poeta forniva un elenco degli artisti sia antichi, sia più vicini ai suoi tempi, che godettero di «mirabil riuscita», collocando significativamente il Parmigianino all'inizio della lista dei moderni e Raffaello alla conclusione di essa, per essersi distinto, quest'ultimo, in molte delle qualità menzionate singolarmente per ciascun artista75. Assai più tardi, nel 1660, Marco Boschini giunse a definire Mazzola «Fio de le Gracie», aggiungendo che fu «Svelto, e legiadro più d'un Balarin, Agile (se puol dir) del vento al par»76. Tralascio altre menzioni, peraltro marginali77, per concentrarmi su *Il Microcosmo della Pittura* di Francesco Scannelli, uscito nel 165778. A Scannelli premeva di contestare l'opinione di Vasari secondo cui il Parmigianino sarebbe risultato maggiore di ogni altro lombardo per aver studiato a Roma le opere di Michelangelo «ed altri simili»; a suo avviso, infatti: «si potrà ben credere, che Francesco Manzuoli prima dall'opere del Correggio nella Lombardia, poscia in Roma da quelle di Raffaello n'acquistasse colla debita sufficienza la gratia, e delicatezza, e mediante il suo natural talento, e straordinaria disposizione, componesse una terza particolar maniera sua propria, che in sveltezza, spirito vivace, e gratiosa leggiadria ha superato ogni più eccellente Pittore, e l'opere sue per ogni parte di buon disegno, e di maniera rara, e qualificata insieme con quella del primo capo da Correggio si palesano le principali della Lombardia, & in ogni altra Scuola sempre stupende, e meravigliose»79. A queste considerazioni segue una lista di dipinti, talvolta commentati più estesamente, come nel caso delle pitture alla Steccata considerate tra le più squisite della Lombardia e tra le maggiori meraviglie dell'Italia e del mondo, nonché della *Madonna della Rosa* presso i Conti Zani a Bologna, nella quale Scannelli rintraccia: «uno spirito vivacissimo in ordine ad una particolare più bella idea con bizzarro, e capriccioso ritrovato, così ben studiata, e tanto esattamente adorna all'ignudo, che maggior sufficienza, e maestria più stravagante non è possibile ritrovare, espressa con altrettanta facilità, gratia, e leggiadria per essere in fatti la più rara operatione del Parmegiano [...]»80. L'autore poi

conclude: «è ben vero, che ciascuno capriccio, & ogni minima cosa di questo grande Artefice dimostra rara bellezza, & il particolar carattere del suo impareggiabile talento, come si può vedere appresso gli Heredi del Marchese Cocapani in Modena, dove si ritrova copia straordinaria di capricciosi, e più belli disegni, con altri piccioli dipinti dello stesso Parmeggianino, i quali fanno conoscere uno spirito, ed eccellenza suprema, massime ne' suoi disegni, essendo con ragioni stimato Raffaello con Francesco Parmeggianino i più esquisite, e perfetti disegnatore d'ogni altro»<sup>81</sup>. Il parallelismo tra l'Urbinate e l'artista di Parma è posto dunque sul piano dell'eccellenza raggiunta da entrambi nel disegno e, infatti, più avanti l'autore segnalò i due artisti come esempi paradigmatici per aver dato luogo «con lunghe fatiche di studiosi esercitij» a «un'idea di particolar bellezza essatamente [sic] ricercata» e per essere riusciti «così pronti, e compiti nel disegnare, che facilmente si possono dire i più eccellenti nell'habito della lor ben studiata operatione»<sup>82</sup>. Se Luigi Scaramuccia ne *Le Finezze de Pennelli Italiani* del 1674 menzionò più volte Mazzola<sup>83</sup>, in questo contesto mi limito a sottolineare un punto in cui espresse la particolare inclinazione di Raffaello (o, meglio, del Genio dell'Urbinate) verso il Parmigianino, rovesciando il *topos* ricorrente della predilezione del secondo nei confronti del primo. L'espedito narrativo impiegato dallo Scaramuccia, ossia il dialogo del Genio di Raffaello con il giovane Girupeno (anagramma di Perugino) da lui stesso guidato a visitare le bellezze artistiche di diverse città italiane, diventa esplicito a questo proposito quando il Genio definisce la *Madonna della Rosa* in casa Zani «della mano del tanto caro, al nostro Raffaello, Parmigianino»<sup>84</sup>. Particolarmente interessante risulta l'episodio della visita alla chiesa delle Monache di Santa Margherita a Bologna per ammirare il dipinto del Parmigianino all'altar maggiore, definito «un Tesoro impareggiabile di Pittura»: qui è Girupeno a trovare «un felice, e perfettissimo disegno» e «una gentilissima maniera sì per i moti delle attitudini, come per ogn'altra cosa», riferendo poi al Genio di aver inteso che Guido Reni, interpellato da un amico, aveva espresso una preferenza per quest'opera piuttosto che per la Pala di santa Cecilia di Raffaello, allora nella chiesa bolognese di San Giovanni in Monte<sup>85</sup>. Il Genio gli rispose che forse la ragione della preferenza di Guido si riferiva «alla maniera più facile, e più libera, sempre amica de Lombardi, della quale veramente han ragione d'irsene gloriosi, e superbi»<sup>86</sup>, mostrando, a sua volta, di essere consapevole del valore di Francesco Mazzola. Sono evidenti in queste considerazioni le particolari predilezioni dello Scaramuccia, che era stato infatti allievo di Reni, a sua volta grande ammiratore sia di Raffaello che del Parmigianino. Tra il 1550 e il 1670 circa si erano, dunque, consolidati la fama del Parmigianino e il suo paragone con Raffaello; inoltre, venivano stabilmente associati al suo nome gli aggettivi *grazioso* o *leggiadro* e i sostantivi *grazia* o *leggiadria*, destinati a essere più volte ripresi in seguito<sup>87</sup>. Carlo Cesare Malvasia, nella *Felsina Pittrice* uscita nel 1678<sup>88</sup>, non mancò di sottolineare l'apprezzamento di quelle specifiche doti dell'artista da parte di alcuni pittori bolognesi, in primo luogo Guido Reni<sup>89</sup>, ma anche Francesco Albani, che lo definiva un «mostro di natura»<sup>90</sup>, e Andrea Donducci, detto il Mastelletta<sup>91</sup>. Più articolata la posizione dei Carracci: all'ammirazione di Lodovico<sup>92</sup> facevano da contrappunto alcune perplessità di Annibale<sup>93</sup>, che, pur apprezzando la grazia del Parmigianino, avrebbe desiderato una maggiore naturalezza<sup>94</sup>. A conferma che tra i Carracci le opinioni su Mazzola fossero abbastanza variegate, vorrei ricordare, a fine Settecento, la testimonianza di Luigi Lanzi nella *Storia Pittorica della Italia*; l'autore, dopo diverse considerazioni tra cui la notizia della morte del Parmigianino a trentasette anni, esattamente alla stessa età del suo amato Raffaello<sup>95</sup>, si soffermò sulla dote della grazia non nascondendo le parziali riserve di Algarotti e Agostino Carracci rispetto a un'affettazione che per qualcuno pareva dar luogo a proporzioni eccessivamente allungate. Il giudizio finale di Lanzi fu comunque assai positivo, dal momento che, a suo dire, la grazia tutta particolare dell'artista era tale da trasformare i difetti in virtù: «È grande, nobile, dignitoso; non abbonda in figure, ma fa trionfar le poche anche in un gran campo; come in quel S. Rocco a S. Petronio di Bologna, o in quel Mosé della Steccata di Parma, chiaroscuro sì rinomato. Tuttavia il carattere e la parte di questo pittore è la grazia, per cui dicevasi in Roma che lo spirito di Raffaello era passato in lui. A questa dirizzava tutte le sue industrie. Veggonsi ne' suoi disegni più e più prove d'una stessa figura per trovare nella persona, nella mossa, nella leggerezza de' panni, in cui è maraviglioso, la maggior grazia. Parve all'Algarotti che nelle teste ne oltrepassasse alle volte il segno, e che desse in lezia; giudizio a cui preluse Agostin Carracci, ove desiderò nel pittore *un po' di grazia del Parmigianino*; non tutta perché gli pareva soverchia. Fu anche, secondo altri, eccessivo studio di grazia lo scerere talvolta proporzioni troppo lunghe e nelle stature, e nelle dita, e nel collo, come in quella celebre Madonna di palazzo Pitti, che da questo difetto si chiama comunemente del collo lungo (*a*): ma in ciò ebbe difensori. Il colorito pure nel suo stile serve alla grazia; tenuto per lo più basso, moderato, discreto, quasi tema di presentarsi all'occhio con troppa vivacità, che come nel tratto, così nel dipinto scema la grazia. Se l'Albano è buon giudice, il Parmigianino molto non istudiò in espressione, di cui ha lasciati pochi esempi: senonché quella grazia istessa, che anima i suoi putti, e le altre delicate figure, o merita nome di espressione; o, se questa riguarda solo gli affetti, la supplisce abbastanza. Ed è in riguardo di questa grazia, che tutto a lui si condona, e che in lui anco i difetti pajon virtù»<sup>96</sup>. Lanzi sottolineava anche il meticoloso esercizio grafico del Parmigianino per la genesi delle sue figure e del resto già Scannelli nel 1657 aveva istituito un parallelismo tra l'Urbinate e l'artista di Parma proprio in quanto, entrambi, disegnatore di eccezionale talento. Nella *Felsina Pittrice*

L'aggettivo leggiadro, declinato al femminile, venne più volte impiegato con riferimento alla «penna», cioè ai fogli a penna dell'artista, per esempio da Reni che chiamava appunto il Parmigianino «la leggiadra penna»<sup>97</sup>. I disegni costituiscono un punto nevralgico della fortuna incontrata a Bologna dal pittore parmense.

Albani, nel suo Trattato di Pittura rimasto allo stato di progetto e di cui Malvasia affermava di aver trascritto alcuni frammenti, ribadì, sull'esempio vasariano, il viaggio del Parmigianino a Roma, richiamato dalla fama di Raffaello, aggiungendo che in quella circostanza egli aveva disegnato gli affreschi nel palazzo di Agostino Chigi; lo stesso Albani dichiarava di aver visto personalmente quei fogli, dai quali emergeva con chiarezza come l'Urbinate fosse il maestro del pittore emiliano<sup>98</sup>. La *grazia* e la *leggiadria*, nelle figure come nella conduzione della penna, si accoppiavano a una vivacità di spirito che animava le *inventiones* sia dei disegni che delle acqueforti eseguite da Mazzola, anch'esse assai apprezzate; in effetti, il suo nome ricorre frequentemente a proposito dei vari incisori bolognesi e in particolare di Reni<sup>99</sup>. Mi limito a ricordare «Il famoso Christo sepolto, con le isvenute Marie, all'acqua forte, del Parmigianino, rintagliato da Guido così giusta [sic], e graziosamente», che si ricollega a un caso singolare di repliche autografe, copie originali e scambi attributivi tra i due artisti, su cui si è affaticata soprattutto la critica moderna<sup>100</sup>. La menzione delle stampe del Parmigianino apre un nuovo capitolo nella storia della recezione delle sue aggraziate figure e originali composizioni, chiamando in causa, per restare in ambito seicentesco, i nomi di Sandrart<sup>101</sup>, Baldinucci<sup>102</sup> e de Piles<sup>103</sup>, ma è bene rimanere circoscritti all'ottica selezionata, che intende infatti indagare i motivi ricorrenti dell'associazione del Parmigianino con Raffaello e i termini del confronto tra i due artisti in un periodo compreso tra la Torrentiniana e la fine degli anni Settanta del Seicento. Le indicazioni fin qui emerse dallo spoglio della letteratura antica sono state tutte accolte e sviluppate, secondo diverse modalità, dalla critica novecentesca e da quella più recente, che ha conosciuto un particolare *revival* degli studi su Francesco Mazzola in relazione al quinto centenario della sua nascita (2003). Se hanno subito un arresto o, meglio ancora, un cambiamento di rotta interpretativa le ricerche sul rapporto dell'artista con l'alchimia<sup>104</sup>, si sono intensificate quelle sulla bellezza e la grazia delle sue creature, nonché sul rapporto di tali prerogative estetiche con la letteratura (in particolare con Francesco Petrarca). Quanto alla sorprendente attività grafica, essa è stata valorizzata quasi senza soluzione di continuità, comprese le sperimentazioni all'acquaforte e le relazioni instaurate con diversi incisori e intagliatori; del resto, non si sono trascurati i legami con Raffaello, anche se nel frattempo sono stati precisati meglio gli apporti di altri artisti. Riprenderò alcuni di questi aspetti nel Capitolo II (Parmigianino 'alter Raphael'), dove tuttavia il mio obiettivo è quello di far emergere indirettamente una lettura in filigrana della letteratura più antica, contrapponendo all'immagine del '*Raphael redivivus*' quella dell'*alter Raphael*'. La modernità concettuale del Parmigianino, il suo atteggiamento sperimentale nei confronti dell'arte, uno spirito competitivo che doveva manifestarsi con forza già all'altezza del cantiere di San Giovanni Evangelista a Parma, quando assai giovane lavorava accanto al Correggio, sono tutti aspetti che rimasero in lui costanti nel tempo. L'artista più aggraziato del Cinquecento dopo Raffaello inventò un mondo parallelo a quello fondato sull'imitazione della natura e diede vita a un'*altra* bellezza, come si conveniva del resto all'*alter Raphael*'.

#### Note

1 Vasari (1550) 1976, IV, pp. 530-547.

2 Cfr. Vasari (1568) 1987, VI, pp.381-382. Peraltro, il pittore aretino avrebbe potuto incontrare di persona il Parmigianino, rifugiatosi a Bologna dopo il Sacco di Roma del 1527, quando nel 1530 si recò a sua volta nella città felsinea per partecipare alle decorazioni realizzate in occasione dell'ingresso e dell'incoronazione di Carlo V da parte di Clemente VII; per la ricostruzione dell'atteggiamento filopapale di Mazzola in quella circostanza cfr. Faietti 2013a, pp. 447-463.

3 Ebert-Schiffener 2006, pp. 5-30.

4 Sull'importanza delle testimonianze cinque-seicentesche per la ricostruzione critica degli artisti, oltre ai diversi studi che menzionerò in relazione a specifici aspetti, voglio qui almeno ricordare Dempsey 1977; Williams 1997; Sohm 2001.

5 Nel *Dialogo di Pittura*, idealmente immaginato tra un pittore veneziano di nome Lauro e un suo collega fiorentino chiamato Fabio, Paolo Pino (*Idem* 1548, c. 24) si limita a elencare il «Parmeggiano», per bocca di Lauro, in una lista dei «valenti pittori» scomparsi; quell'elenco risulta piuttosto equilibrato tra Centro e Nord Italia e di fatti Mazzola vi compare a seguito dei seguenti colleghi: «Peruggino, Giotto Fiorentino [sic], Raphaello d'Urbino, Leonardo Vinci, Andrea Mantegna, Giovan Bellino, Alberto Duro, Giorgione, l'altro Peruggino, Ambrosio Mellanese, Giacobbo Palma, il Pordonone, Sebastiano, Perin dal vago [sic]».

6 Secondo il piano stabilito nella sua opera, Biondo fornì solo una breve «memoria» in cui elogiava Mazzola come «pittore valente» (il medesimo aggettivo era stato adottato già da Pino), producendo un breve elenco di opere distribuite tra Roma, Bologna e Parma, non senza cadere in confusioni e scambi di luogo: cfr. *Idem* 1549, p. 19. Per la menzione di dipinti conservati allora a Bologna, ma non tutti oggi reperibili, si veda Lamo (1560 ca.) 1996, p. 59, p. 77 e nota 87, p. 85 e nota 116, p. 100 e nota 174, p. 101 e nota 178.

7 Doni menzionò il Parmigianino in una lettera a Simon Carnesecci, nella quale consigliava vivamente di vedere a Parma il suo *Cupido* conservato presso il cavalier Baiardo, oltre a «cose» del Correggio non meglio specificate: cfr. *Disegno* 1549, p. 52; cfr. anche Doni (1549) 1970, D 52 e p. 85 nota 248. Il *Cupido che fabbrica l'arco* si trova ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. 275: si legga, per una scheda riepilogativa, Vaccaro 2002a, pp. 180-181, n. 34; cfr. p. 97 nota 220.

8 Dolce 1557, citato in Barocchi 1960, p. 199. Riprende la testimonianza di Dolce per confutare la dedizione del Parmigianino all'alchimia, a scapito della sua pratica pittorica, Affò 1784, pp. 86-87, a sua volta richiamato e accreditato da Mortara 1846, p. 17.

9 Sull'uso del termine *divino* in riferimento a Michelangelo cfr. Campbell 2002, soprattutto pp. 396-398.

10 Tutti questi artisti a loro volta precedono la menzione di Andrea del Sarto, Perin del Vaga, Pordenone: Barocchi 1960, p. 146.

11 Sul dipinto cfr. in particolare il Capitolo III, pp. 139-147.

12 Una scheda riepilogativa sul dipinto, oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, inv. 161, è in Vaccaro 2002a, pp. 175-176, n. 31.

13 Gli altri artisti presenti nella lista sono Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Giorgione, il Correggio e il Pordenone: cfr. Dolce 1565, p. 64 v.

14 Barocchi 1960, p. 199; a p. 488 nota 8, riferisce che si tratta di Giovan Battista Pensieri da Parma, pittore, incisore, scultore, nonché allievo del Parmigianino, indicando riferimenti bibliografici; Copertini 1932, I, p. 174, lo aveva a sua volta identificato ipoteticamente con lo scultore Giovanni Battista

- Barbieri da Correggio, seguito da Sanfilippo 2003, pp. 109-110 e Fadda 2003, pp. 44-45. Viceversa, Affó 1784, p. 86, lo riconobbe in Giovanni Battista Fornari, senza fornire motivazioni; la questione si complica in quanto uno scultore omonimo effettivamente esistette (cfr. al riguardo nota 46). Quanto all'accenno di Dolce a Mazzola Bedoli - «Ora camina per le sue vestigie Girolamo Mazzola suo cugino, onoratissimamente e con molta fama»: Barocchi 1960, p. 199 - non lascia necessariamente intendere che quest'ultimo gli avesse fornito notizie, come invece si verificò nei confronti di Vasari per la redazione della Giuntina.
- 15 Cfr. la lettera indirizzata a Vincenzio Borghini il 9 maggio 1566, trascritta in *Le opere di Giorgio Vasari* 1906, VIII, pp. 405-406. Per note bibliografiche e di commento all'edizione Giuntina segnalò Matteo Burioni in *Giorgio Vasari* 2004, pp. 42-69.
- 16 Vasari (1568) 1984, V, p. 422.
- 17 Si soffermano su questo aspetto, tra gli altri, Copertini 1932, I, pp. 136, 173-174; Sanfilippo 2003, pp. 107- 109.
- 18 Vasari (1550) 1976, IV, p. 531.
- 19 Per le citazioni: *Ibidem*, pp. 531, 532.
- 20 Una ricostruzione approfondita delle implicazioni economiche e religiose che portarono all'insuccesso della commissione e del fatto che il Parmigianino dovette fungere da capro espiatorio di una situazione confusa, determinata da difficoltà tecniche, mancanze finanziarie e incapacità di decidere un sistema iconografico definito, è dovuta a Battisti 1982, pp. 99-136.
- 21 *Ibidem*, p. 544.
- 22 Vasari (1568) 1976, IV, p. 545.
- 23 Grasman 1985, pp. 87-102; l'autore, poi, scorgeva nella Vita del Parmigianino un'influenza più o meno diretta del *De Remediis Utriusque Fortunae* di Petrarca, dove nel dialogo CXI sono descritte le caratteristiche dell'alchimista. Se Grasman propone una prudente lettura in chiave storica e letteraria del resoconto vasariano, interrogandosi anche sulle fonti utilizzate dall'aretino, in anni precedenti l'alchimia era parsa una chiave interpretativa per l'intera opera di Mazzola: Fagiolo dell'Arco 1970 (al quale si rinvia anche per la bibliografia precedente relativa al Parmigianino alchimista, pp. 103- 104 nota 5, e per un'Appendice bibliografica sull'alchimia in generale, pp. 301-303) e, con una proposta interpretativa diversa, Mutti 1978. Si veda più recentemente Gabriele 2003, pp. 18-37, con ulteriore bibliografia; il saggio ha il merito di contestualizzare storicamente e culturalmente l'alchimia e di puntualizzare le differenze che intercorrono tra linguaggio iconografico strettamente alchemico e interpretazioni iconografiche "alchemiche", non poggiati su solide basi - a questo proposito si veda anche *Idem* 1997, pp. 143- 163: Appendice, «Alchimia e storia dell'arte?». Per esemplificare l'uso improprio delle teorie junghiane sull'alchimia nell'illustrazione del significato delle opere d'arte lo studioso si intrattiene poi sulla *Madonna dal collo lungo* degli Uffizi, confutando i tre nodi interpretativi proposti da Fagiolo dell'Arco, ossia il Cristo-*lapis*; la "personalità della Vergine"; la presenza del *vas hermeticum*. Si legga infine Fadda 2006, pp. 295-324. Sull'artista melanconico in Vasari, contrapposto a Raffaello, cfr. Britton 2008, pp. 185-189, con menzione del Parmigianino a p. 186.
- 24 Vasari (1550) 1976, IV, p. 531.
- 25 *Ibidem*, p. 532.
- 26 Vasari (1568) 1976, IV, p. 531.
- 27 *Ibidem*, pp. 531-532.
- 28 *Ibidem*, p. 532.
- 29 *Ibidem*, p. 543.
- 30 *Ibidem*, p. 545. Una simile espressione ricorre anche nella Torrentiniana: Vasari (1550) 1976, IV, p. 545.
- 31 Vasari (1568) 1976, IV, p. 535.
- 32 *Idem* (1550) 1976, IV, p. 534.
- 33 *Idem* (1550 e 1568) 1976, IV, p. 544.
- 34 Rogers 1998, pp. 93-106. Sul ritratto di una bella donna nel Rinascimento come sineddoche per la bellezza della pittura in sé cfr. Cropper 1986, p. 176.
- 35 Vasari (1550) 1976, IV, p. 536.
- 36 *Idem* (1568) 1976, IV, p. 534.
- 37 *Ibidem*, p. 536.
- 38 Vasari (1568) 1984, V, p. 182. Adachi 2000, pp. 55-73, per alcune ipotesi circa la relazione del Parmigianino con Lappoli, Caraglio e Ugo da Carpi.
- 39 Vasari (1568) 1976, IV, citazioni a p. 156.
- 40 Per una disamina delle testimonianze su Raffaello fino agli esordi del Seicento cfr. Shearman 2003.
- 41 Vasari (1568) 1976, IV, pp. 9-10.
- 42 Sul suo rapporto con l'artista emiliano cfr. McTavish 1985, pp. 135-144.
- 43 L'identificazione però non è sicura in quanto la descrizione di Vasari è piuttosto generica: Vasari (1550 e 1568) 1976, IV, p. 541. Per una scheda riepilogativa sul dipinto, inv. P. 1978. PG. 309, cfr. Vaccaro 2002a, pp. 158-159, n. 19, p. 158 nota 25 cfr. qui, pp. 170-172.
- 44 Shearman 2003, II, p. 1079, con bibliografia cfr. qui, pp. 170-172.
- 45 Una testimonianza meno nota, tra quanti seguirono Vasari ancora nel Seicento, è fornita da Pico 1642, pp. 143-152 (Appendice alla parte Quinta dell'opera).
- 46 Edoari da Erba 1572, cc. 234-236; cfr. per la trascrizione del manoscritto, di cui sono rimaste diverse copie, Fagiolo dell'Arco 1970, p. 237; si veda anche *Ibidem*, p. 102 nota 2. Alla c. 238 del manoscritto compare un riferimento all'eredità dei disegni di Mazzola pervenuta allo scultore Giovanni Battista Fornari, suo discepolo, che non dovrebbe essere confuso con
- 47 La testimonianza di Edoari da Erba viene riportata anche in Armenini (1587) 1988, nota 26 a p. 28.
- 48 Fadda 2003, pp. 39-40, con bibliografia di riferimento
- 49 Borghini 1584, pp. 442-446.
- 50 Vasari (1568) 1976, IV, p. 531.
- 51 Borghini 1584, p. 446.
- 52 Armenini 1587, p. 16..
- 53 Orlandi (1704) 1788, pp. 428-429.
- 54 Cfr. le diverse ricorrenze dell'artista in Lomazzo, *Scritti sulle arti* 1973, 1974, *ad indicem* (II, p. 693). Per le tavole dei *Grotteschi*, del *Trattato* e dell'*Idea* cfr. Barbara Agosti, Giovanni Agosti 1997.
- 55 Lomazzo, *Scritti sulle arti* 1973, I, pp. LXXXI-LXXXII.
- 56 Per la citazione cfr. Lomazzo, *Scritti sulle arti* 1973, I, p. 113 (Ragionamento Quinto, ff. 141 r. e 141 r.)
- 57 Sta per Mazzola e non va confuso con Ludovico Mazzolino, come per tempo avvertì Affó 1784, p. 13 e nota 2 alle pp. 13-14.
- 58 Lomazzo 1590, p. 9; cfr. anche *Idem*, *Scritti sulle arti* 1973, I, p. 251 e nota. Sul testo in generale si consultino inoltre le seguenti edizioni: *Giovan Paolo Lomazzo* 1974 e Lomazzo (1590) 2013.
- 59 Lomazzo 1590, p. 9; cfr. anche *Idem* *Scritti sulle arti* 1973, I, p. 251 e nota. Sul rapporto del Parmigianino con la rappresentazione dello spazio, vedi qui, pp. 139-177.
- 60 Così viene definito nella *Tavola de i nomi de gl'artefici*: Lomazzo 1584, p. 687.
- 61 *Ibidem*, pp. 481-486; cfr. anche Lomazzo, *Scritti sulle arti* 1974, II, pp. 415-419.
- 62 Lomazzo 1584, pp. 481-482: gli artisti sono «Perino del Vaga, Antonio da Coregio, il Rosso, il Mazolino, il Sarto, il Lovino, & de i Germani il singolare Alberto Durerò, & Luca di Olanda», che «innanzi à tutte le cose solevano concipere [sic] nella sua idea la forma di qualunque cosa si proponevano di fare, & prima che si ponessero à voler disegnare tutta benissimo vederla con la Giovanni Battista Barbieri, come talora si è fatto, dal momento che il suo breve profilo redatto da Erba alle cc. 238-241, mostra un artista distinto da quest'ultimo. La questione andrebbe, comunque, approfondita in altra sede, con più spazio a disposizione.
- 63 Cfr. Capitolo III, pp. 148-150.
- 64 *Trattato* 1844.

- 65 *Trattato* 1844, II, pp. 117-119 nota 1 (citazione a p. 119).
- 66 Lomazzo 1584, p. 47 (Cap. VIII, Libro Primo) in Lomazzo, *Scritti sulle arti* 1974, II, p. 50, è indicato come Cap. IX.
- 67 Lomazzo 1587, p. 97.
- 68 Affó 1784, pp. 41-42 e nota 1 a p. 42.
- 69 Su questi aspetti cfr., tra gli altri, Arasse 1987, pp. 703-714; Cropper 1995, in particolare pp. 174-205; Arasse 2001, pp. 57-68; Emison 1991, pp. 427-460.
- 70 Ricordo ad esempio le postille di El Greco a *I dieci libri dell'architettura* di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor Barbaro patriarca di Aquileia (Venezia, 1556), databili al 1592-1593 circa;
- 71 *Origine et progresso* 1604.
- 72 *Origine et progresso* 1604, p. 60: si legga in Heikamp 1961, p. 72.
- 73 *Ivi*.
- 74 Si legga in Heikamp 1961, p. 125. Ancora qualche anno dopo Federico esprimerà la sua devozione ai due grandi artisti di Parma ne *Il passaggio per l'Italia* (1608) 1893, p. 62.
- 75 Marino (1614) 1960, p. 93.
- 76 Boschini 1660, p. 324 (Vento Quinto). Su Boschini cfr. Sohm 1991; *Marco Boschini* 2014.
- 77 Mancini (1618-1622) 1956-1957, I, 1956, p. 37 *app.* (sul ms. di Mancini cfr. Maccherini 2002, pp. 123-128); Baglione 1642, p. xiv (per l'edizione critica del testo: Baglione [1642] 1995, *ad indicem*); Ridolfi 1648, I, pp. 331, 374, 377, 382, 383; II, pp. 76, 110, 222; *Nota delli Musei* (1664) 1976, pp. 42, 43, 80, 81 (l'iscrizione della *Nota* a Bellori viene contestata da Daly Davis 2005, pp. 191-233); Barri 1671, soprattutto pp. 29, 96, 99, 102, 103, 104, 105, 113. Per testimonianze relative in particolare al collezionismo di opere del Parmigianino nel corso del Cinquecento rinvio a Shearman 2003, II, pp. 931, 1220-1221, 1275, 1303, 1360, 1364, 1411.
- 78 Scannelli 1657.
- 79 *Ibidem*, pp. 309-312 (
- 81 *Ibidem*, pp. 311-312.
- 82 *Ibidem*, p. 358;
- 83 Scaramuccia 1674, pp. 9, 60, 61, 64, 77, 86, 126, 170, 171, 177, 179, 181.
- 84 *Ibidem*, p. 64.
- 85 *Ibidem*, p. 60.
- 86 Scaramuccia 1674, p. 60.
- 87 Cfr. ad esempio de Piles (1699)
- 1715, soprattutto pp. 197-199.
- 88 Malvasia 1678, I e II.
- 89 *Ibidem*, II, p. 78.
- 90 *Ibidem*, p. 249.
- 91 *Ibidem*, p. 94. Il canonico e storiografo bolognese definì in seguito l'artista «graziosissimo Parmigianino» a proposito sia della Pala di santa Margherita oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, «alla quale andavano dietro pazzi i Carracci», sia del *San Rocco* in San Petronio: cfr. *Idem* 1686, rispettivamente pp. 188, 242; vedi anche Malvasia (1686) 1969, pp. 125, 164, 194-195. Per richiami al Parmigianino da parte di Malvasia, e più tardi di Mariette, si legga Gauna 2011, pp. 159-292.
- 92 Malvasia 1678, I, p. 491.
- 93 *Ibidem*, p. 365.
- 94 *Ibidem*, p. 398.
- 95 Lanzi (1795-1796) 1809, IV, *Capitolo III, Scuola di Parma*, pp. 97-101.
- 96 Lanzi (1795-1796) 1809, pp. 98-
99. Nella nota (a) Lanzi sosteneva che i difetti relativi alle proporzioni potevano scusarsi con l'esempio degli antichi, mentre per il collo lungo delle vergini rinvia a una testimonianza di Malvasia (1678, I, p. 303).
- 97 Malvasia 1678, II, p. 77.
- 98 *Ibidem*, p. 251.
- 99 Altre considerazioni, ancora, sono presenti nella Vita di Calvaert (Malvasia 1678, I, p. 491) e in quella del Domenichino, dove si trova un passo piuttosto vivace sull'uso frequente da parte dei pittori delle stampe del Parmigianino e di Dürer (Malvasia 1678, II, p. 338. Per un commento al brano cfr. Cropper 2013, p. 20).
- 100 Malvasia 1678, I, p. 114 (p. 115 per altre stampe di Reni vicine al gusto del Parmigianino). La *Deposizione di Cristo nel sepolcro* dell'artista di Parma è nota in due versioni entrambe autografe: l'esemplare (B. XVI, 8, 5) (cat. II, 2) e quello in controparte descritto da Bartsch tra le opere di Reni (B. XVIII, 300-301, 46), ma restituito a Mazzola da Konrad Oberhuber, che vi scorse la prima versione autografa - Oberhuber 1963, n. 8, p. 33. Per una scheda recente sull'incisione si rinvia ad Achim Gnann in München, Frankfurt am Main 2007-2008, pp. 30-33, n. 1 e n. 2.
- Proprio da quest'ultima Reni trasse, di nuovo in controparte, la sua omonima acquaforte, verosimilmente realizzata nella seconda metà degli anni Novanta e ignota a Bartsch, ma non sfuggita all'abate Zani che nel 1821 ne propose la condivisibile attribuzione al bolognese: Faietti 2015a (in corso di pubblicazione), con ampia bibliografia.
- 101 Joachim von Sandrart, che nel 1675 diede ampio spazio al precedente profilo biografico di van Mander - *Idem* (1604) 1969, foll. 133b.-135b. - traducendolo in tedesco: cfr. *The "Teutsche Academie" on Sandrart.net*: TA 1675, II, Buch 2 (Italienische Künstler), pp. 109-111; per altre citazioni del Parmigianino, con riferimenti in particolare alla produzione grafica, cfr. *Ibidem*, *ad indicem*. Si legga anche *Joachim von Sandrarts* 1925, in particolare pp. 59, 60, 110, 124, 325, 421.
- 102 Baldinucci 1686, p. V (*Proemio dell'opera*); a proposito della menzione degli intagli del Parmigianino cfr. il commento di Evelina Borea in *Filippo Baldinucci* 2013, p. 17 nota 23.
- 103 de Piles (1699) 1715, pp. 199-200. Più tarde, ma non prive di interesse, le testimonianze di Affó 1794, pp. 162-163; *Idem* 1784, pp. 96-97 (riguardo stampe di vari autori desunte da disegni del Parmigianino).
- 104 Cfr. nota 23 e Capitolo II p. 109 nota 226.