

«Perché l'opera tua (che della Sua è una forma) fiorisse in altre luci
[...] perché l'opera Sua (che nella tua si trasforma)
dev'esser continuata»

Eugenio Montale, *Iride*, 1944

Parmigianino 'alter Raphael'

Nel capitolo precedente si è visto come il confronto tra Raffaello e il Parmigianino nella letteratura fra Cinquecento e Seicento venisse formulato in modo assai articolato; nelle pagine seguenti quel paragone, piuttosto ricorrente, sarà sottoposto a verifica in riferimento ad aspetti della produzione artistica di Francesco Mazzola che consentono di enucleare alcune componenti essenziali della sua ispirazione. L'indagine sulle suggestioni del linguaggio raffaellesco nei dipinti e nella grafica del Parmigianino può contare, in realtà, su una bibliografia abbastanza nutrita, che ha rivolto le sue attenzioni verso la citazione di singoli motivi, l'assimilazione di soluzioni sintattiche e, finalmente, l'adozione di caratteristiche tecniche e formali di Raffaello, o quanto meno raffaelleschi¹. Tali studi si sono maggiormente concentrati sul periodo romano di Mazzola, circoscritto tra il 1524 e il 1527. In primo luogo, perciò, vorrei sviluppare alcune riflessioni su aspetti dell'epoca preromana meno indagati o addirittura trascurati, che viceversa mi sono parsi assai rilevanti per la comprensione dell'esperienza artistica del pittore emiliano e della sua progressiva assimilazione dell'idioma di Raffaello, un'assimilazione, peraltro, che sin dagli inizi fu accompagnata da una consapevole differenziazione. Negli anni della formazione trascorsi quasi completamente a Parma (se si eccettuano alcuni soggiorni a Viadana e Fontanellato e qualche altro possibile spostamento in Emilia), il rapporto con l'Urbinate è duplice: avvenne, cioè, sia tramite stampe, sia mediante qualche dipinto, originale o presunto tale. La capacità di Mazzola di assorbire elementi utili per le proprie creazioni artistiche contemporaneamente dalla grafica e da opere pittoriche risale dunque al primo periodo parmense, ma permase come *habitus* mentale anche più tardi a Roma, dove tuttavia si capovolsenettamente il rapporto numerico tra gli originali e le derivazioni a stampa a sua disposizione. Durante il soggiorno romano la sua attenzione verso le stampe si accrebbe al punto da indurlo a emulare Raffaello nell'affidare le proprie invenzioni a incisori di grido, in ciò anche sollecitato dalla penuria di commissioni di largo respiro; allo stesso tempo il Parmigianino si distinse dall'Urbinate nella misura in cui si cimentò in prima persona nella pratica incisoria, sperimentando la tecnica dell'acquaforte in cui raggiunse assai per tempo risultati brillanti. Tra il 1524 e il 1527, inoltre, la scoperta dell'antico (o, meglio, la sua riscoperta di fronte a monumenti e opere che per copiosità e varietà non trovavano precedenti nelle sue prime esperienze antiquarie) diede luogo a un processo creativo caratterizzato da alcune analogie con le precedenti ricerche raffaellesche: la posta in gioco era l'elaborazione di un nuovo tipo di umanità ideale e di bellezza classica, sia maschile e femminile, che androgina². Nel corso di questa fase di apprendimento e assimilazione dei diversi stimoli offerti da Roma, Mazzola guardò a Michelangelo, al punto che fu soprattutto la sintesi tra quest'ultimo, Raffaello e l'antico a fargli conquistare una cifra stilistica del tutto personale e, alla fine, piuttosto autonoma. Riuscì anche a dissimulare assai abilmente le fonti antiche, nonostante l'antichità rimanesse un pensiero ricorrente nella sua ispirazione. Anzi, da essa il Parmigianino attinse l'elemento dell'eros, che con grande finezza interpretativa profuse in molta parte della sua produzione, anche religiosa, declinandolo in modo assai diverso rispetto ad alcuni temi esplicitamente pornografici, confinati in una manciata di disegni in parte riferiti a invenzioni di Giulio Romano.

A proposito della ricerca di un ideale di bellezza maturato sotto gli auspici congiunti di Raffaello e dell'antico, andrà osservato come la profonda originalità di Francesco Mazzola e la sua deviazione dai canoni raffaelleschi maturò proprio nel momento di maggiore vicinanza all'artista di Urbino, dando luogo a idee di *grazia*, *leggiadria* e *vaghezza* (per usare termini condivisi con il Sanzio) assai diverse, anzi alternative. A questa tensione verso la bellezza, che ha come doppio epicentro Raffaello e l'antico, quest'ultimo indagato anche attraverso il filtro interpretativo dell'Urbinate, non è estranea la cultura letteraria del Parmigianino, sia classica che trecentesca, e petrarchesca in particolare; ciò nonostante egli diede luogo a una personale declinazione dell'*ut pictura poesis*, affermando la superiorità della prima sulla seconda in modo affatto inedito, per quanto sulla scia di altri artisti che lo avevano preceduto, soprattutto Leonardo e Mantegna. Se diversi aspetti tra quelli che ho evidenziato (l'importanza delle stampe, l'ispirazione dall'antico, la conoscenza di fonti letterarie) sono stati esaminati dalla critica soprattutto rispetto agli anni romani del Parmigianino, più raramente si sono presentati come fenomeni concatenati tra loro sin dalla giovinezza. Vorrei tentare proprio di percorrere questa strada, ora certamente resa più agevole dai progressi acquisiti dalla ricerca su Francesco Mazzola, che mi consentono di rinviare alle diverse monografie pubblicate sull'artista, nonché a vari studi di approfondimento su opere e temi specifici, procedendo più speditamente nell'individuazione del filo rosso che lega e al tempo stesso differenzia il Parmigianino da Raffaello. Naturalmente la sua tensione ideale verso quel maestro non escludeva altri colleghi, anzi la lista di

quanti entrarono, in modo e misura diversi tra loro, a far parte del suo immaginario artistico è davvero ampia. Oltre al Correggio, tramite il quale il giovane Mazzola conobbe probabilmente anche qualche disegno di Michelangelo³ e fu forse catturato da Leonardo e dal suo *non finito*⁴, vanno almeno menzionati, per la sua prima attività, i pittori impegnati nella decorazione della cattedrale di Cremona (Pordenone, Altobello Melone e Romanino), Domenico Veneziano, Tiziano⁵, nonché Dürer⁶, le cui stampe continuarono a esercitare su di lui un forte ascendente per lungo tempo. Una volta approdato a Roma, assieme ai cantieri pittorici di Michelangelo, furono i collaboratori dell'Urbinate ad attrarre maggiormente le sue attenzioni⁷: Rosso, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, senza peraltro dimenticare Giulio Romano, con il quale i rapporti dovettero in realtà instaurarsi prevalentemente al rientro del Parmigianino a Parma, quando ormai Giulio si era trasferito da una mezza dozzina di anni a Mantova. Proprio Mantova fu un costante punto di riferimento per Francesco Mazzola e non è un caso che, nell'elenco degli artisti stilato sopra, abbia taciuto, momentaneamente, il nome di Andrea Mantegna: la suggestione esercitata da quest'ultimo sul giovane emiliano fu certamente più profonda e penetrante rispetto a qualche desunzione iconografica finora rintracciata nelle sue opere⁸. Raffaello, comunque, rimase un costante punto di riferimento a partire dagli anni giovanili, una sorta di *alter ego* che ci fa capire meglio la portata e la novità della ricerca artistica del Parmigianino. Intendo qui mostrare come il *Raphael redivivus*, che aveva attratto su di sé molte aspettative, in parte deluse per una fondamentale incomprendimento o resistenza a comprendere il portato più innovativo della sua arte, una volta vagliati alcuni aspetti fondanti della sua ispirazione, si trasformi in un *alter Raphael*. *L'industria del riciclaggio e la formazione del giovane emiliano* La conoscenza di opere dell'Urbinate da parte del giovane Parmigianino è stata più spesso motivata con il ricorso alla mediazione delle stampe, in particolare di Marcantonio Raimondi⁹. In effetti a Parma, nel corso del secondo decennio, la circolazione e l'impiego della grafica contava esempi significativi: negli affreschi della stanza adiacente alla *Camera di San Paolo* del Correggio, infatti, Alessandro Araldi aveva attinto a fonti diverse, tra cui Raffaello e Michelangelo, grazie soprattutto ai bulini di Marcantonio, e si era inoltre mostrato al corrente di fortunate *inventiones* disegnate dal bolognese Francesco Raibolini, detto il Francia¹⁰. Per questo preferisco non soffermarmi ulteriormente sull'uso fatto dal Mazzola esordiente di stampe derivate da motivi raffaelleschi, dal momento che quell'esercizio rientra nell'ordinaria formazione e nella prassi costante degli artisti attivi alla sua epoca¹¹. Più interessante sarebbe apportare nuovi elementi alle ipotesi finora solo abbozzate circa la sua conoscenza diretta di dipinti di Raffaello conservati in località non distanti da Parma e, comunque, nell'ambito dell'attuale regione Emilia-Romagna. Questa ricerca ha spesso condotto a osservazioni marginali o piuttosto generiche. Faccio un esempio: si è detto che l'*Estasi di santa Cecilia*, destinata alla chiesa bolognese di San Giovanni in Monte¹², potrebbe essere servita in qualche misura per le *Nozze mistiche di santa Caterina, con i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista* attualmente nella chiesa arcipretale di Santa Maria Addolorata a Canonica di Bardi (Parma), forse da identificare con il dipinto eseguito per San Pietro a Viadana, dove nel 1521 il Parmigianino era stato inviato dagli zii, insieme al cugino acquisito Girolamo Bedoli, per sfuggire alle ripercussioni in città della guerra tra la Francia e il Papa. In particolare, santa Caterina si rifarebbe al san Paolo nella Pala di santa Cecilia¹³; in realtà, qualche somiglianza nelle posture, per la verità abbastanza generica, non va presa come un indizio definitivo per argomentare una conoscenza diretta del dipinto bolognese. Se vera conoscenza ci fu, come è del tutto probabile, essa avvenne indipendentemente dall'immediato uso che il Parmigianino ne fece. Penso che l'incontro con l'*Estasi di santa Cecilia* e anche con la *Madonna Sistina*, allora nella chiesa di San Sisto a Piacenza, si verificò con ogni verosimiglianza nel periodo iniziale della formazione di Mazzola, ma l'effetto determinato da quelle esperienze non fu subitaneo. È possibile invece coglierne i frutti negli anni a seguire, quando il Parmigianino ritornò a riflettere sull'immagine della bellezza femminile statuaria e isolata, arricchito dall'esperienza delle antichità maturata a Roma, e si misurò inoltre sul tema dell'apparizione divina, come si vedrà più avanti. A questo proposito vorrei anche ricordare il probabile impatto esercitato sul nostro dalla *Deesis (Cristo in gloria e i santi Paolo e Caterina)* di Giulio Romano, originariamente presso il convento benedettino di San Paolo a Parma dove forse era appartenuta alla badessa Giovanna Bergonzi da Piacenza, la nota committente della *Camera di San Paolo*¹⁴. Piuttosto che rivolgere l'attenzione a singoli dettagli per ricercarvi alcune citazioni isolate, che alla fine non risultano particolarmente illuminanti circa l'approccio originale del Parmigianino ai suoi modelli, preferisco prendere nuovamente in esame un'annotazione di Freedberg del 1950, a proposito del *Battesimo di Cristo* oggi a Berlino¹⁵. In quel dipinto, ancora assai acerbo, lo studioso scorgeva una qualche suggestione da Francesco Francia, il capofila della scuola pittorica bolognese che a Parma, presso i «Monaci Neri» di San Giovanni Evangelista per i quali il Parmigianino avrebbe in seguito lavorato, aveva lasciato un'opera piuttosto impegnativa raffigurante il *Cristo deposto*¹⁶. Le parole conclusive di Freedberg, infatti, mi paiono ancora per certi versi condivisibili: «In forming himself on Francia, who had these communities with Raphael in the formation of his style [Perugino e Timoteo Viti], Parmigianino was thus in a sense, already in his first work, a Raphaellesque painter at second hand»¹⁷. Del resto, il Francia, all'epoca, ricopriva una posizione niente affatto secondaria. Nel Proemio alla Parte Terza delle *Vite* relativo al passaggio tra la «seconda» e la «terza maniera», Giorgio Vasari lo

presenta, assieme al Perugino, come un artista di transizione alla «maniera moderna», indicandone il successo nello «spirito di prontezza» e soprattutto nella «dolcezza ne' colori unita», dalla cui unione scaturì una «bellezza nuova e più viva», in altri termini un'arte più aderente alla natura¹⁸. Non c'è dubbio che la delicata bellezza del proto classico Raibolini dovette in un primo momento conquistare il giovane collega parmense. Il Francia proveniva poi da quella città dove nel primo decennio del Cinquecento Marcantonio, suo allievo, aveva divulgato a bulino le invenzioni del maestro, quelle di Dürer e anche le proprie, combinandole all'interno di elaborati montaggi citazionistici dall'antico¹⁹. Per un sottofondo di cultura franciana, non molto diversa da quella che Freedberg scorgeva nel *Battesimo di Cristo*, mi verrebbe da riconsiderare l'autografia parmigianinesca del *Ritratto di un giovane uomo* al Louvre, tradizionalmente attribuito a Raffaello, poi assegnato a Mazzola da Carlo Gamba nel 1925, seguito da molti altri, e ora ascritto dubitativamente al Correggio, che si sarebbe forse prodotto in un ritratto del più giovane artista²⁰. Naturalmente, qualora fosse del Parmigianino, si tratterebbe di una prova talmente iniziale da riuscire assai lontana dai risultati acquisiti solo nel giro di un anno o due e, allo stesso modo del dipinto berlinese, appena segnata da una declinazione affatto personale del proto classicismo franciano. Che il Parmigianino fosse venuto a conoscenza della cultura bolognese anche tramite un viaggio nella città felsinea, lo si può arguire da alcuni indizi sui quali vale la pena di soffermarsi. Intendo riferirmi alle sollecitazioni raffaellesche trasmesse a Mazzola dal pittore bolognese Biagio Pupini, documentato dal 1504 al 1551 e noto per essere un disegnatore infaticabile. Biagio non conobbe Raffaello soltanto mediante le opere pervenute nella sua città²¹, ma direttamente sui cantieri romani. Furono infatti con ogni probabilità i viaggi di aggiornamento effettuati in periodi diversi a partire dagli inizi del secondo decennio a indirizzare il suo esercizio grafico in modo indiscriminato verso i dipinti, i disegni e le stampe (bulini e *chiaroscuro*), nel tentativo di apprendere composizioni e maniere diverse²². L'ampia circolazione dei fogli che Pupini copiò da Raffaello²³, oltre che da Polidoro da Caravaggio, Perin del Vaga, Giulio Romano, Pedro Machuca, Baldassarre Peruzzi, Michelangelo e Amico Aspertini, nonostante non fosse competitiva rispetto alla divulgazione su larga scala dei bulini del concittadino Marcantonio, giocò almeno un ruolo assai rilevante in un'area geografica più contenuta, nella quale poteva ben rientrare Parma. Un nesso tra Biagio Pupini e Francesco Mazzola indubbiamente ci fu e dovette anche mutare nel tempo. Ad esempio, nel disegno di Parmigianino di collezione privata con *Sant'Orsola e le compagne*, nel quale si è voluto scorgere un'eco della Pala di santa Cecilia²⁴, risulta evidente che ci troviamo di fronte a un'interpretazione del modello raffaellesco parallela a quella fornita da Biagio nel dipinto omonimo della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna. In quell'opera, considerata piuttosto tarda, si è detto che il richiamo a Raffaello si coniuga a eleganze lineari parmigianinesche e al recupero di moduli proto cinquecenteschi risalenti al Francia e a Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo²⁵. Questa lettura, in realtà, sarebbe ugualmente calzante per gli esordi dell'attività del Parmigianino, quando elementi di proto classicismo franciano si mescolavano a modi del primo raffaellismo bolognese (di cui il Bagnacavallo era uno dei principali esponenti), entrambi poi passati al vaglio di caratteristiche stilistiche personali piuttosto evidenti. Si sarebbe tentati di proporre una retrodatazione della Pala di San Giacomo Maggiore, collocandola quasi in parallelo cronologico con il disegno del Parmigianino²⁶. Tuttavia, anche i fogli dell'artista bolognese negli anni Trenta inoltrati mostrano analoghi ripensamenti sia di componenti culturali precedenti, sia del linguaggio parmigianinesco²⁷, differenziandosi dai disegni dello scorcio del decennio precedente, dove, come conseguenza dell'attività bolognese di Mazzola tra il 1527 e il 1530, Pupini aveva accolto nuove inflessioni lineari e indirizzato il suo innato pittoricismo verso effetti simili a quelli dei *chiaroscuri* intagliati. Dunque, meglio accreditare la tradizionale cronologia del dipinto in San Giacomo Maggiore; ne consegue che il pittore bolognese a una data avanzata dovette avvicinarsi al linguaggio che aveva caratterizzato il più giovane collega parmense ai suoi esordi, e che tale accostamento costituì un filtro anche per la sua interpretazione della Pala di santa Cecilia. Viceversa, all'altezza dei primi anni Venti fu Pupini a fornire modelli disegnativi assai stimolanti per il giovane Parmigianino, poco prima di lasciarsi catturare dalla sua flessuosa interpretazione dei moduli raffaelleschi²⁸. In conseguenza della circolazione di idee di Raffaello già avviata nello scorcio del primo decennio con i bulini di Marcantonio e proseguita negli anni Dieci con l'aggiunta di copie disegnate, a Bologna si verificò una nuova stagione di confronto con le idee romane e con l'Urbinate in particolare, che stimolò una produzione di dipinti piuttosto interessante come fenomeno culturale. Più o meno in concomitanza o poco dopo la risoluzione di Francesco Mazzola di recarsi a Roma, cioè verso la metà del terzo decennio, Pupini, Bagnacavallo, Girolamo da Carpi e Innocenzo da Imola vi licenziavano infatti opere pittoriche ispirate o scopertamente derivate da prototipi di Sanzio e della sua scuola. Mi basti menzionare nel chiostro superiore del Collegio di Spagna la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta, san Giovannino e il fondatore del Collegio*, Egidio Albornoz, che Biagio Pupini desunse nel 1524 dalla *Sacra Famiglia di Francesco I*²⁹, oppure gli affreschi che ancora Biagio insieme a Girolamo da Carpi, tra l'estate del 1525 e quella del 1526, eseguirono nella sacrestia di San Michele in Bosco, riproponendo sulle pareti di quell'ambiente testi capitali quali le *Logge Vaticane* e la *Trasfigurazione*, talora rielaborandoli, talaltra riportandoli fedelmente³⁰. Del resto, a Bologna, intorno alla metà

degli anni Venti o poco oltre, era possibile imbattersi anche in rielaborazioni piuttosto libere quali la *Sacra Famiglia con i santi Paolo, Maddalena e un santo abate olivetano (san Benedetto?)* del Bagnacavallo, dove si coglie la combinazione variata di diversi spunti compositivi di matrice raffaellesca³¹. Prima di allora, Innocenzo da Imola aveva già licenziato opere fondamentali per la comprensione del suo particolare approccio a Raffaello: nella *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Michele Arcangelo, Pietro e Benedetto*, in origine all'altar maggiore della chiesa di San Michele in Bosco, il San Michele che atterra il demonio al centro trae la sua ispirazione dall'analoga figura nel dipinto commissionato a Raffaello da Leone X per il re di Francia, datato al 1518 - e certamente Innocenzo doveva conoscere il cartone, oggi perduto, che Sanzio nel settembre dello stesso anno aveva inviato in dono al duca Alfonso I d'Este a Ferrara³². Ancora a Innocenzo si devono dipinti di minore formato, nei quali i motivi raffaelleschi sono piuttosto reinterpretati, pur mantenendo un legame evidente con i prototipi³³. Come si può verificare da questo breve *excursus*, la ricezione di modelli raffaelleschi di seconda mano per un artista emiliano della generazione del Parmigianino poteva contare su un'articolata offerta di opere che fungevano da mediazione rispetto agli originali di Sanzio e di volta in volta assumevano l'aspetto di disegni, stampe e dipinti, tutti ugualmente legati a una vera e propria industria del riciclaggio delle idee e degli spunti compositivi, ma anche frutto di un colto citazionismo che attraverso la copia, più o meno fedele, scandagliava le possibilità di nuovi linguaggi estetici e formali. Ma torniamo al Parmigianino e a Parma. Se dovessi pensare a una derivazione dall'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello vedrei piuttosto in due figure femminili, la *Giovane donna di profilo, che procede verso sinistra, con il capo girato* e la *Santa Cecilia con un putto*, entrambe al Louvre³⁴, la seconda in relazione con la portella d'organo raffigurante la santa omonima nella chiesa di Santa Maria della Steccata, realizzata dall'artista emiliano, insieme al *David* dell'altra portella, negli anni immediatamente precedenti al viaggio a Roma³⁵. In queste immagini, a cui aggiungerei un foglio a Budapest anch'esso collegato alla santa Cecilia³⁶, mi pare che il Parmigianino si sia lasciato irretire dall'elegante Maddalena del dipinto di Raffaello. Non ne fornì però una versione fedele e, tanto meno, ne riprese piattamente l'iconografia, come invece sarebbe accaduto a Pupini nella *Madonna con il Bambino e i santi Cecilia, Stefano, Giovanni Battista e Lucia* eseguita poco oltre la metà del quarto decennio del Cinquecento per San Giuliano a Bologna³⁷. Viceversa, il Parmigianino mise alla prova quel modello, soprattutto negli studi grafici, impegnandosi in una versione più dinamica del rapporto tra la direzione del corpo e quelle della testa e dello sguardo, che forse già rispecchiava quelle relazioni tra spazio interno e spazio esterno del dipinto destinate nel tempo a costituire un motivo ricorrente della sua arte³⁸. Ciò significa che in epoca assai precedente alla Pala in San Giuliano di Pupini, Mazzola dimostrò di aver riflettuto sull'*Estasi di santa Cecilia* in modo del tutto originale. Ritengo che tale meditazione autonoma con ogni probabilità fosse la conseguenza di un confronto diretto con l'opera raffaellesca avvenuto a prescindere dalla mediazione delle stampe, nel caso specifico il famoso bulino di Marcantonio con la *Santa Cecilia* (B. XIV, 101, 116), che peraltro non si ispirava al dipinto, ma a uno studio relativo alla sua preparazione³⁹. I risultati di una visione dal vivo della Pala di santa Cecilia giunsero però a piena maturazione nel soggiorno romano, allo stesso modo di quanto accadde per la *Madonna Sistina*, come vedremo tra poco. Due esempi mi paiono invece particolarmente significativi del rapporto di Mazzola con le invenzioni raffaellesche mediato dai bulini di Marcantonio: la copia parziale dalla *Poesia* (B. XIV, 291, 382), che il bolognese forse desunse da un disegno preparatorio di Raffaello per la medesima figura nella volta nella Stanza della Segnatura⁴⁰ e lo *Studio per una Madonna sulle nubi* (cat. II, 10), ispirato in controparte al gruppo della Madonna con il Bambino nell'omonima incisione (B. XIV, 53, 47) (cat. II, 9). Entrambe appaiono opere giovanili per il tracciato grafico della penna, forse più caotico e leggermente anteriore nel secondo caso, più sistematico ed emulativo nei confronti del tratteggio a bulino nel primo, che peraltro reca sul *recto* un'idea iniziale per la figura di sant'Agata affrescata nella prima cappella a sinistra in San Giovanni Evangelista a Parma. Piuttosto giovanile per caratteri stilistici che rinviano ai modi del Romanino è il *Gruppo di figure in piedi* (cat. II, 20), la cui esecuzione potrebbe oscillare tra il primo periodo parmense e gli esordi del soggiorno romano; il foglio riprende liberamente il gruppo centrale di figure dalla *Morte di Anania* (B. XIV, 47-48, 42), che la conduzione del bulino, i valori chiaroscurali e gli effetti spaziali inducono a mantenere nell'ambito della bottega di Marcantonio Raimondi (cat. II, 19), oppure dal *chiaroscuro* omonimo di Ugo da Carpi (B. XII, 46, 27), datato 1518, a cui si avvicinerrebbe maggiormente per gli effetti pittorici; entrambe le stampe a loro volta si rifacevano a un cartone per l'arazzo dello stesso soggetto nella Cappella Sistina. Un quarto esempio è offerto dall'*Angelo in volo che reca la croce* di collezione sconosciuta, in cui si era individuata un'opera del periodo romano⁴¹, poi riportata al primo periodo parmense⁴² e credo a ragione dal momento che il segno rado, piuttosto sistematico e incerto, depone a favore di un momento iniziale. In questo abbozzo veloce vedrei infatti una rielaborazione dall'angelo che reca la croce nella stampa tradizionalmente assegnata a Marcantonio (B. XIV, 342-343, 460) (cat. III, 2)⁴³, dove l'aggraziata figura del disegno di Raffaello agli Uffizi (cat. III, 1a), trasformata in *Sant'Elena*, siede davanti a una finestra aperta da cui appare l'angelo in volo con la croce⁴⁴. Non è escluso però che più tardi Mazzola fosse venuto a conoscenza anche del foglio originale dell'Urbinate, come si dirà a suo luogo⁴⁵. Mostrò invece di apprezzare piuttosto precocemente uno studio di Raffaello con la Madonna che legge

e accanto il Bambino, mediante la traduzione a bulino di Marco Dente (B. XIV, 54, 48)⁴⁶. Un caso del tutto diverso dai precedenti, che in effetti ripropone la possibilità di una visione diretta dell'opera pittorica originale, è quello della *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* della Biblioteca Reale di Torino (cat. II. 15)⁴⁷; si tratta di un foglio a pietra rossa che riprende, con qualche variante soprattutto nel Bambino e nel san Giovannino, la *Madonna del Divino Amore*, per lo più identificata con il dipinto oggi al Museo di Capodimonte a Napoli, la cui autografia ha fatto molto discutere anche di recente⁴⁸. Per inciso, la figura del Bambino ritorna un poco più fedelmente in un disegno conservato a Parigi, anch'esso piuttosto giovanile⁴⁹. A prescindere dalla sua piena autografia sul piano dell'esecuzione, agli occhi dei contemporanei la tavola doveva essere considerata un'importante testimonianza dell'arte raffaellesca in terra emiliana. Vasari, che ne fornì una lusinghiera descrizione, la diceva commissionata da Leonello da Carpi, signore di Meldola, ricordandola nel 1550 presso il figlio di lui, il cardinale di Carpi Rodolfo Pio, e nel 1568 già presumibilmente passata agli eredi del cardinale⁵⁰. Nuovi dati emersi sulla committenza - che spetterebbe al fratello maggiore di Leonello, Alberto III Pio, signore di Meldola dal 1518 al 1531 - hanno comportato precisazioni anche sulla collocazione del dipinto: la tavola sarebbe infatti per qualche tempo rimasta a Carpi (caduta sotto il dominio spagnolo nel 1525-1527, prima di passare agli Estensi nel 1530), poi forse trasferita a Meldola, prima di raggiungere Rodolfo Pio, già vescovo di Faenza (1528) e successivamente cardinale (1537), presso il suo palazzo a Roma, dove è segnalata da Vasari nel 1550⁵¹. Il Parmigianino ebbe, dunque, modo di vederla a Carpi prima del 1525⁵²? Certo non dovette avvalersi dell'unico bulino, finora noto, in relazione con il dipinto: infatti, la *Madonna della Palma* di Marcantonio (B. XIV, 69-70, 62) differisce dalla versione pittorica nella posizione delle figure in primo piano e soprattutto nello sfondo, per l'assenza del san Giuseppe e la sostituzione al fondale architettonico del paesaggio con l'albero della palma. Mi chiedo anche se Mazzola avesse avuto a disposizione qualche disegno di Pupini tratto dalla *Madonna del Divino Amore*, se non una delle diverse repliche pittoriche di area emilianoromagnola⁵³; ciò, indipendentemente da una sua puntata a Carpi, magari avvenuta durante quel viaggio a Bologna che ho ipotizzato sia in base alla conoscenza diretta della Pala di santa Cecilia, sia per l'attrattiva esercitata da quella vera e propria industria del riciclaggio creatasi nella città felsinea per effetto dell'ampia circolazione di copie e rielaborazioni, grafiche e pittoriche, di motivi raffaelleschi. Vasari, per esempio, ricordava la replica della *Madonna del Divino Amore* eseguita da Innocenzo da Imola per il conte bolognese Giovanni Battista Bentivoglio⁵⁴, poi identificata da Passavant con la copia della Raccolta di Lord Spencer ad Althorp, proveniente da una collezione privata bolognese⁵⁵. Dall'insieme degli indizi fin qui raccolti, mi pare assai ragionevole supporre che il Parmigianino possa esser passato a Bologna durante i primi anni di formazione, senza per questo escludere un'ulteriore tappa, avvenuta in concomitanza con il viaggio del 1524 per Roma che, in base alla Vita vasariana di Giovanni Antonio Lappoli, sappiamo non essere intervenuto prima del luglio di quell'anno, quando nell'Urbe cessò la peste⁵⁶. Un foglio del Parmigianino al Louvre⁵⁷, nel quale si è individuata la copia della *Madonna di Loreto* dipinta da Raffaello verso il 1511-1512⁵⁸, prospetta nuove problematiche. Esso è stato assegnato al periodo romano e tale cronologia sembrerebbe ragionevole in relazione al fatto che pare desunto direttamente dal dipinto. Tuttavia, la sua vicinanza a fogli precedenti, che rivelano un simile uso sfumato della pietra rossa indicativo della giovanile assimilazione dello stile e della tecnica del Correggio, ha condotto Popham a ipotizzarne una realizzazione subito dopo l'arrivo a Roma⁵⁹. A mio parere, la presenza nel foglio del san Giuseppe andrebbe considerata con più attenzione, dal momento che nel dipinto di Chantilly in un primo momento non era contemplata, come hanno dimostrato le indagini fotografiche a raggi X, tanto che all'inizio l'opera doveva essere intesa come una *Madonna del velo* piuttosto che una *Sacra Famiglia*⁶⁰. Pertanto viene da chiedersi se il disegno del Parmigianino non possa essere derivato da un'altra versione pittorica - del dipinto esiste un numero assai cospicuo di copie in grande maggioranza connotate dalla presenza di san Giuseppe - o se invece l'aggiunta di quest'ultima figura non fosse tanto precoce da precedere il foglio giovanile di Mazzola. Rimane aperta la questione di quando l'avesse realizzato, prima o subito dopo l'arrivo a Roma. Non voglio ancora una volta ricondurre necessariamente il disegno a una replica grafica o dipinta di area bolognese; resta il fatto che nella città felsinea lo scambio con Roma era costantemente alimentato dai ripetuti viaggi, tra gli altri, di Pupini, Bagnacavallo, Aspertini e forse anche Innocenzo da Imola⁶¹. Negli anni Dieci e nel decennio seguente Bologna era diventata un vero e proprio centro di elaborazione e diffusione di idee romane attraverso la circolazione di disegni e la realizzazione di copie dipinte, persino ad affresco. Per un giovane in corso di formazione una sosta nella città felsinea doveva fungere da prova generale prima di intraprendere il viaggio nella Città Eterna, offrendogli nuove sollecitazioni in aggiunta agli stimoli michelangeloeschi già trasmessi dal Correggio, che all'epoca della comune attività in San Giovanni Evangelista era a sua volta reduce da un'esperienza romana⁶². A Bologna il Parmigianino poteva ammirare un testo capitale come la Pala di santa Cecilia e contemporaneamente avvalersi delle repliche, rielaborazioni, interpretazioni che l'*officina* bolognese dei raffaelleschi di prima generazione continuava a sfornare negli anni di un suo possibile soggiorno in città e forse di un'ulteriore sosta nel 1524, se vogliamo distinguere tra un primo viaggio intenzionale e un secondo soggiorno funzionale a una tappa lungo la strada per Roma. Di certo,

Francesco ritrovò più o meno lo stesso clima al suo ritorno in quella città nel 1527, quando spettò a lui il compito di immettere nuove idee nel panorama artistico bolognese. Perché Vasari, che riguardo al Parmigianino aveva attinto informazioni dal cugino acquisito Girolamo Mazzola Bedoli in occasione del suo soggiorno a Parma del 1566⁶³, avrebbe ignorato la notizia di un viaggio di formazione dell'artista a Bologna? La risposta è da ricercare nelle prime righe della sua *Vita di Bartolomeo da Bagnacavallo e d'altri Pittori Romagnuoli*. L'aretino esordisce con un giudizio tranciante nei confronti del Bagnacavallo, di Pupini, Aspertini, Girolamo da Cotignola e Innocenzo da Imola, pittori definiti con «il capo pieno di superbia e di fumo»⁶⁴, accecati da una reciproca invidia («s'ebbero l'uno all'altro quell'invidia che si può maggiore immaginare»⁶⁵), mediocri quanto vanagloriosi («la superbia loro e la vanagloria, [...] non era sopra il fondamento della virtù collocata») ⁶⁶ e soprattutto tali da non mantenere le aspettative ingenerate dalle loro ottime frequentazioni: «Avevano questi maestri, per avere veduto le opere di Raffaello e praticato con esso, un certo che d'un tutto che pareva di dovere esser buono: ma nel vero non attesero all'ingegnose particolarità dell'arte come si debbe»⁶⁷. Seguendo il pensiero di Vasari, costoro non avrebbero potuto insegnare davvero nulla al Parmigianino, un artista dotato di un vero talento tanto da venir considerato, una volta a Roma, per l'appunto il *Raphael redivivus* ⁶⁸. *Linee vergate, linee incise: il seguace di Raffaello, l'erede di Mantegna* Poco prima di partire per Roma, Francesco Mazzola realizzò un capolavoro giovanile ritraendo Galeazzo Sanvitale, conte di Fontanellato, in un dipinto⁶⁹, in cui John Shearman ha individuato una delle risposte più significative, tra gli artisti del Nord Italia, al famoso *Ritratto di Baldesar Castiglione* di Raffaello, allora a Mantova⁷⁰. Lo studioso, tra l'altro, osservava come al Parmigianino non fosse sfuggito il fatto che il Castiglione era raffigurato seduto; questo dettaglio non è infatti secondario per l'ispirazione del pittore di Parma, dal momento che proprio la sedia in primo piano nel *Ritratto di Galeazzo Sanvitale* ha il compito di introdurre lo spettatore nello spazio illusorio del dipinto. Mazzola arrivò alla soluzione finale dopo aver modificato radicalmente la posizione del personaggio, servendosi della seggiola come perno centrale dell'impaginazione⁷¹. Quella sedia, dunque, mi sembra ricoprire lo stesso ruolo che, nel celebre *Ritratto di Leone X tra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* di Raffaello agli Uffizi, riveste la tavola, a sua volta interpretata come un elemento di continuità con lo spazio dell'osservatore e come espediente per suggerirgli l'illusione di accedere allo spazio pittorico⁷².

Quanto alla suggestione che il *Ritratto di Baldesar Castiglione* dovette esercitare nel Parmigianino, non va trascurata, a mio avviso, la possibilità che quel dipinto avesse sollecitato le raffinate scelte cromatiche del suo *Autoritratto allo specchio convesso*, oggi a Vienna, su cui avrò modo di intrattenermi a lungo più avanti⁷³; l'opera raffaellesca dovette inoltre affascinare l'artista di Parma anche per quel «girar d'occhi»⁷⁴ del Castiglione, che presupponeva una pluralità di punti di vista poi scandagliata dal pittore parmense in ricerche spaziali di cui l'autoritratto viennese è esempio emblematico. Approdato a Roma nell'estate del 1524 in compagnia dello zio Pier Ilario, il Parmigianino portava con sé, secondo il resoconto vasariano, tre dipinti di presentazione oltre al suo virtuosistico *Autoritratto allo specchio convesso*, a proposito del quale sosterrò più avanti l'ipotesi di una sua realizzazione agli esordi del soggiorno romano⁷⁵. Mazzola, allora, non possedeva aspirazioni certamente inferiori a quelle che avevano a suo tempo animato il giovane Raffaello, condividendone gli interessi verso la rappresentazione di storie orchestrate su impianti compositivi di ampio respiro. Non ebbe però la possibilità di realizzare le sue aspettative, pur essendo giunto nell'Urbe in un clima di ripresa degli interessi artistici; infatti, l'elezione al pontificato di Clemente VII nel novembre del 1523 aveva posto fine alla fase più acuta della stasi coincidente con l'austero papato di Adriano VI di Utrecht e con l'epidemia di peste scoppiata nel settembre del 1522⁷⁶. Se la *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Gerolamo* oggi alla National Gallery di Londra, commissionata al Parmigianino il 3 gennaio del 1526 da Maria Bufalini, sposa di Antonio Caccialupi, per la cappella di famiglia in San Salvatore in Lauro⁷⁷, offre l'unico esempio di dipinto sacro di grandi proporzioni realizzato nel periodo romano, dobbiamo invece ricorrere ai disegni per rintracciare possibili testimonianze di vaste scene narrative, destinate in parte anche all'affresco. Alcune non si concretizzarono, come la decorazione delle pareti della Sala dei Pontefici che Clemente VII «voleva dare a dipignere» al giovane emiliano, il cui talento evidentemente gli consentiva di non sfigurare in un luogo dove sulle volte erano intervenuti Giovanni da Udine e Perin del Vaga⁷⁸, un artista, quest'ultimo, con il quale il Parmigianino ebbe modo di stabilire una reciprocità di scambi stilistici e di condividere singoli motivi iconografici⁷⁹. Altre furono forse immaginate indipendentemente dall'effettiva richiesta di un committente. Un foglio conservato agli Uffizi mostra sul *recto* e sul *verso* studi per una probabile *Vocazione di san Matteo*, la cui ambientazione monumentale è stata messa in relazione con alcuni cartoni di Raffaello per gli arazzi della Sistina, il *Sacrificio a Listra* o la *Predica di san Paolo*⁸⁰. Nonostante tali riferimenti valgano come orientamenti di massima⁸¹, rimane il fatto che in misura diversa studi preparatori per le Stanze, le Logge e i cartoni per gli arazzi, nonché altre opere pittoriche ancora, tutte dovute all'invenzione, se non all'esecuzione, raffaellesca, costituirono modelli di primaria importanza per la produzione disegnativa del Parmigianino, che li conosceva mediante fogli perduti dell'Urbinate oppure tramite incisioni di Raimondi e *chiaroscuri* di Ugo da Carpi⁸².

Oltre a ciò, Mazzola dovette osservare con attenzione le commissioni di rilievo nei primi anni Venti, tra cui la cappella della Maddalena nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti, decorata da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni⁸³. Indipendentemente dal fatto che le commissioni tardassero a venire o non avessero buon esito, il Parmigianino si affacciò sulla scena romana accanto agli artisti di rilievo finora menzionati e altri ancora, non meno interessanti: Polidoro da Caravaggio, Sebastiano del Piombo - che nel marzo del 1524 aveva scoperto la sua decorazione della cappella Borgherini in San Pietro in Montorio per la quale si era avvalso di disegni di Michelangelo⁸⁴ - e il Rosso Fiorentino⁸⁵. Con quest'ultimo, Mazzola collaborò alla decorazione della cappella Cesi in Santa Maria della Pace realizzando il disegno preparatorio per la pala d'altare che doveva raffigurare lo *Sposalizio della Vergine* e che, in seguito alla mancata concretizzazione del progetto, venne destinato alla trascrizione a bulino⁸⁶. Quanto alla sua amicizia con Giovanni Antonio Lappoli, uomo di relazioni piuttosto che artista di talento, introdotto a Roma dal segretario del papa, Paolo Valdambrini, e con il quale Francesco condivideva la passione del liuto, si è già detto in precedenza⁸⁷. Nel corso dei suoi studi, l'artista di Parma riuscì a istituire un dialogo così sensibile e penetrante con i modelli che ogni esercizio di copia si traduceva in un'originale rielaborazione; a volte egli cercava di dissimulare quelle fonti di ispirazione secondo un modo di procedere analogo e parallelo a quello instaurato con le fonti antiche. Alcune posture lo impressionarono particolarmente, come gli studi di figura, maschile o femminile, di profilo con il piede sinistro avanzante, il piede destro arretrato e il braccio destro teso in avanti: tale atteggiamento si rintraccia in un foglio di collezione privata con studi dall'Eva nel *Peccato originale* alle Logge (II. 2), che si ritiene desunta probabilmente da un disegno preparatorio di Raffaello piuttosto che dall'affresco; viene proposto nella figura di Giuseppe d'Arimatea della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (B. XVI, 8, 5) (cat. II. 2) e ritorna in seguito nei progetti per le figure delle Vergini nella chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma⁸⁸. Nel disegno di collezione privata compaiono anche studi di un nudo maschile ispirati all'Apollo del Belvedere e accostati per analogia a Eva, pur non presentando la stessa postura (in questo caso è il braccio sinistro a essere disteso e per di più lateralmente). Il confronto in uno stesso foglio tra un modello raffaellesco e una fonte classica, reinterpretata e posta in dialogo con il primo, chiarisce efficacemente quanto scrivevo all'inizio circa la riscoperta dell'antico con gli occhi di Raffaello e viceversa⁸⁹. Forse anche ricordando l'importanza accordata dall'Urbinate al rapporto con gli incisori⁹⁰, Mazzola si mise a frequentare Gian Giacomo Caraglio⁹¹, incisore di grido nella Roma degli anni Venti, dove il notevole progresso della grafica era anche sollecitato dagli interessi personali di Clemente VII⁹². Caraglio aveva inizialmente gravitato nella cerchia del collega bolognese Raimondi che, dopo aver conquistato una solida reputazione attraverso la divulgazione delle invenzioni di Raffaello, riuscì a dare un nuovo impulso alla sua bottega, divenuta nel frattempo un centro nevralgico su scala europea per scambi di idee figurative e sperimentazioni di procedimenti tecnici⁹³. Probabilmente il Parmigianino dovette frequentarla, almeno agli esordi, ma in assenza di nuovi elementi non possiamo né confermare, né smentire l'ipotesi secondo cui fosse proprio Raimondi ad avviarlo alla pratica dell'acquaforte, che in un primo momento Mazzola combinò al bulino, a volta aggiungendovi la puntasecca⁹⁴. Comunque, la sua esperienza personale in quella tecnica avvenne con ogni verosimiglianza già negli anni romani e parallelamente alla collaborazione con autori in prevalenza di bulini, quali Caraglio, e di *chiaroscuri*, come Ugo da Carpi, cui si sarebbe poi aggiunto Antonio da Trento⁹⁵. Proseguendo un'organizzazione di lavoro propria di Raffaello, il Parmigianino si preoccupò di affidare alcuni suoi disegni alla trascrizione a bulino e in tal modo Caraglio tra il 1525-1526 e il 1527. Di recente mi sono soffermata sul *Martirio dei santi Pietro e Paolo*⁹⁷, il cui titolo tradizionale, risalente a Vasari, va rettificato nel *Martirio di san Paolo e la condanna di san Pietro*, dal momento che secondo la *Legenda Aurea* i due apostoli ricevettero la sentenza di condanna nello stesso anno, giorno e luogo e per ordine del medesimo tiranno, ma subirono poi il martirio in luoghi distinti⁹⁸; questo spiega la presenza sia di Pietro che di Paolo davanti a Nerone, il secondo in attesa di essere decapitato e il primo di venire condotto al luogo dove fu crocifisso. Non torno qui sul significato assunto dalla stampa nella pubblicista filo papale, rinviando a quanto ho già scritto e argomentato più diffusamente nel mio contributo, dove ipotizzavo che il bulino fosse divulgato con ogni probabilità in concomitanza con il Sacco di Roma del 1527.

Caraglio, che utilizzò a questo scopo un modello del Parmigianino datato 1527 secondo un'antica iscrizione a penna⁹⁹, aggiunse nella sua trascrizione a stampa due dettagli niente affatto irrilevanti: le chiavi di Pietro apposte in primo piano e le aureole dei due martiri, che intendevano forse alludere al martirio della Chiesa romana durante il Sacco, o poco dopo. Tra l'altro, nel mio studio associavo il bulino di Caraglio a un'altra invenzione di Mazzola, questa volta intagliata a *chiaroscuro* da Antonio da Trento, *Augusto e la Sibilla Tiburtina* (B. XII, 90, 7)¹⁰⁰, verosimilmente da mettere in relazione agli eventi bolognesi che precedettero e accompagnarono l'incoronazione di Carlo V a Imperatore del Sacro Romano Impero da parte di Clemente VII (24 febbraio 1530). Mi limito ora a osservare che le due immagini illustrano rispettivamente la ricezione originale delle opere romane di Raffaello mostrata dal Parmigianino tra il 1524 e il 1527 e la prosecuzione del dialogo ideale con l'Urbinate nel successivo triennio trascorso a Bologna, nonché la sua reazione a eventi storici di portata internazionale e la scelta del mezzo grafico per assicurare una vasta risonanza alla densità polisemantica delle proprie invenzioni. Il maestro

emiliano, come a suo tempo Raffaello, aveva ben chiaro il ruolo determinante ricoperto dalla grafica nella circolazione delle idee in aree di ampio raggio geografico-culturale. Sembrò aver visto nel giusto, poiché le sue invenzioni e il suo linguaggio formale si diffusero durante il Cinquecento a Norimberga come a Fontainebleau¹⁰¹, e poi ancora in Italia e in altri paesi europei nel corso del Seicento e del Settecento, complice la grande ammirazione nutrita nei suoi confronti, tra gli altri, da Guido Reni¹⁰². Per il Parmigianino le stampe, inoltre, costituivano un banco di prova per la sperimentazione di espedienti narrativi finalizzati all'impaginazione di storie complesse, non importa se destinate a rimanere confinate nello spazio limitato del foglio di carta. Il *Martirio di san Paolo e la condanna di san Pietro* si misurò con una composizione raffaellesca di carattere monumentale divulgata a bulino: il suo prototipo va infatti ravvisato in un disegno di Raffaello oggi perduto, che conosciamo tramite il *Martirio di santa Cecilia* (B. XIV, 104, 117) di Marcantonio¹⁰³. Mazzola sviluppò la sua invenzione elaborando diversi studi, parziali o complessivi¹⁰⁴, per giungere finalmente al modello in controparte di cui si è detto poco fa, di uguali dimensioni rispetto al bulino e con i contorni ripassati per il trasporto sulla matrice¹⁰⁵. Dal canto suo, Antonio da Trento realizzò un *chiaroscuro* ispirato al medesimo soggetto (B. XII, 79, 28)¹⁰⁶, anch'esso in controparte rispetto al foglio londinese, che tuttavia mostra varianti tali da lasciar supporre l'esistenza di un diverso disegno preparatorio: ad esempio, l'aggiunta verso il centro della composizione dell'angelo ripreso dal *Martirio di santa Cecilia* di Raimondi, presente in uno studio d'insieme del Parmigianino ora al Louvre¹⁰⁷; oppure, l'atteggiamento del soldato a destra di Nerone, indagato in un foglio del British Museum¹⁰⁸ che riconduce al *Cristo risorto* di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Un ulteriore richiamo a Buonarroti risulta evidente nella figura del carnefice in primo piano al centro, che mi pare riflettere posture di figure verosimilmente legate a una prima ideazione del cartone con la *Battaglia di Cascina*, avvenuta alla fine del 1504 o agli inizi del 1505 e documentata in tre disegni distribuiti tra gli Uffizi, il British Museum e il Louvre¹⁰⁹. Nel contesto di un impianto

compositivo di matrice raffaellesca, Mazzola inserì, dunque, singole citazioni da Michelangelo, oltre a una possibile ispirazione, per i due santi in primo piano, dal *Martirio dei santi Valeriano e Tiburzio* affrescato da Amico Aspertini nell'Oratorio di Santa Cecilia a Bologna¹¹⁰. La mescolanza all'interno di una stessa opera di modelli desunti da fonti e autori disparati e di diverse cronologie faceva parte del metodo di lavoro consueto a incisori e artisti, ma non v'è dubbio che i precedenti più significativi per il Parmigianino fossero, da un lato, Marcantonio, che già a partire dalle sue opere giovanili si era avvalso di un sistema articolato di rimandi¹¹¹, dall'altro, ancora una volta, Raffaello. All'interno di invenzioni complesse ideate per la traduzione a bulino, l'Urbinate aveva infatti inserito singoli motivi iconografici da altri artisti, quasi fossero intenzionali citazioni; ad esempio, nella sua *Strage degli innocenti*, studiata in diversi disegni e ben presto divulgata a stampa (B. XIV, 19, 18; B. XIV, 21, 19; B. XIV, 21, 20), la figura della madre al centro si ricollega alla giovane donna condotta verso il baratro nella *Virtus Deserta*, uno straordinario disegno finito di Mantegna trascritto a bulino da Giovanni Antonio da Brescia (B. XIII, 303, 16)¹¹². Proprio sulla *Strage degli innocenti* raffaellesca, nota attraverso la mediazione grafica, il Parmigianino ritornò a più riprese durante il soggiorno romano, desumendone singoli motivi¹¹³ e rielaborando il putto in primo piano nell'incisione di Marcantonio (B. XIV, 19, 18) per farne il protagonista di una delle sue acqueforti, *l'Amore dormiente* (B. XVI, 13, 11)¹¹⁴. Tornando al *Martirio di san Paolo e la condanna di san Pietro*, non si può escludere che non fosse inizialmente destinato a una commissione pittorica, possibile o almeno auspicata.

Due fogli al Louvre¹¹⁵ rappresentano fasi di sviluppo dell'invenzione con ogni verosimiglianza anteriori al modello londinese per il bulino di Caraglio e forse anche precedenti allo studio, oggi perduto, utilizzato da Antonio da Trento nel suo *chiaroscuro*. Tuttavia, la relazione con gli affreschi della Sala dei Pontefici, in base alla presunta omogeneità iconografica con i Papi martiri per la fede che secondo Platina sarebbero stati originariamente raffigurati da Giotto sulle pareti¹¹⁶, accolta a lungo e ancora non priva di qualche sostenitore nonostante la notizia di Platina sia stata nel frattempo smentita, in realtà non può essere soggetta a verifica, dal momento che quella commissione non ebbe seguito¹¹⁷. Indipendentemente da un'eventuale destinazione pittorica, Mazzola sviluppò la sua scena in due redazioni simili ma non identiche, avendo chiaro in mente gli esiti diversi e complementari della loro riproduzione in linguaggi tecnici differenti. Il *chiaroscuro* di Antonio da Trento risulta un vero e proprio pezzo di bravura, capace di coniugare la trascrizione del linguaggio lineare dei disegni a penna del Parmigianino a una ricerca di valori pittorici per certi versi analoga a quella presente nella produzione disegnativa di Raffaello e dei suoi collaboratori - penso in particolare a Giovanni da Udine e a Polidoro da Caravaggio. Viceversa, il bulino di Caraglio propone una traduzione dell'*inventio* parmigianinesca più orientata a una narrazione chiara ed efficace del soggetto, di cui si voleva evidentemente sottolineare l'interpretazione in chiave attualizzante. Nel *chiaroscuro*, servendosi dell'aiuto di Antonio da Trento, Mazzola intese dunque adottare una tecnica idonea a emulare il disegno pittorico, in ciò stimolato anche dalla frequentazione romana di Ugo da Carpi. Viceversa, affidò una scena ancora impaginata alla maniera dei grandi cantieri romani di Raffaello al bulino di Caraglio, incentrato sulla nitidezza del tracciato grafico in bianco e nero e sulla sua capacità di rendere efficacemente composizioni di ampio respiro spaziale animate da figure, ognuna delle quali dotata di una propria

autonomia. La chiarezza narrativa del bulino doveva adombrare in modo incisivo i contenuti semantici della composizione.

Le considerazioni sull'attenzione del Parmigianino alle diverse tecniche e finalità delle stampe ribadiscono la necessità di non studiare separatamente tra loro i suoi disegni e le acqueforti, così come le acqueforti, i bulini e i *chiaroscuri* desunti da sue invenzioni. Popham aveva a suo tempo sottolineato la vicinanza tra la tecnica dei bulini e quella, accuratamente rifinita, della maggior parte dei cosiddetti disegni di presentazione, eseguiti soprattutto dopo il rientro a Parma¹¹⁸. Accogliendo questa opinione, Pouncey indicò successivamente alcuni fogli eseguiti a penna secondo tracciati lineari affini a quelli dei bulini¹¹⁹, mentre in tempi più recenti Ekserdjian individuava, nell'ambito della produzione del Parmigianino, disegni da considerarsi a tutti gli effetti «handmade engravings, etchings, and chiaroscuro woodcuts»¹²⁰. In effetti, nel loro insieme i fogli di Francesco Mazzola sembrarono collegarsi a tre tecniche di stampa: il bulino, l'acquaforte e la xilografia, quest'ultima nella particolare accezione del *chiaroscuro*. È senz'altro da ricondurre alla conduzione lineare del bulino la *Testa di un giovane uomo* di collezione privata¹²¹, che, per l'andamento della penna, è stata confrontata al *Profilo di uomo rivolto a sinistra* di raccolta privata parigina¹²²; esso, a sua volta, risulta vicino, per la medesima caratteristica, all'*Autoritratto di profilo* di Vienna (cat. I. 2) e all'*Autoritratto con due studi per le Vergini di Santa Maria della Steccata* ora a Chatsworth (cat. I. 3). Mi chiedo se questi fogli fossero nati come disegni autonomi, come sembrerebbe nel caso del primo elencato, che è anche il più rifinito, oppure se venissero sin dall'inizio finalizzati a trascrizioni a bulino. Per lo *Studio di piante palustri* degli Uffizi (cat. II. 49) si è pensato a un eventuale utilizzo in un'incisione; desidero paragonarlo, per affinità tematica, con uno *Studio di paesaggio e di un vecchio con un bambino*, oggi a Berlino¹²³, dove il brano paesistico copia un dettaglio della *Coppia di innamorati e la morte (La passeggiata)* di Dürer¹²⁴.

Rispetto al foglio fiorentino, nel disegno berlinese appaiono linee più spesse, diradate ed energiche, che creano effetti chiaroscurali fortemente contrastati e simili al modello düreriano¹²⁵. Attraverso la copia, Mazzola intese esplorare le potenzialità del bulino del grande incisore di Norimberga, forse anche per chiarirsi le idee circa le sue inclinazioni grafiche che lo avrebbero infatti portato in una direzione diversa. Viceversa Dürer, quando nel corso del 1494 si era esercitato a copiare due incisioni di Mantegna - il *Baccanale con Sileno* (B. XIII, 240, 20) e la *Zuffa di dei marini* (B. XIII, 238, 17)

in un paio di fogli eseguiti a penna, impiegò da subito un tracciato completamente differente a quello degli originali¹²⁶. Il giovane artista tedesco si era infatti ripromesso di restituire l'affascinante aria all'antica delle due invenzioni mantegnesche con un tratteggio più flessibile, in grado di superare la rigidità e durezza delle linee mantegnesche, almeno stando alle critiche mosse da Joachim Camerarius che a quel severo tracciato contrapponeva la *facilitas* e la *certitudo manus* di Dürer, un'espressione, quest'ultima, che per certi versi riconduce alle *felicissimae nigrae lineae* elogiate da Erasmo a proposito dell'Apelle di Germania¹²⁷. Viceversa, mi pare che il Parmigianino con il trascorrere del tempo si sia sempre più orientato verso i disegni tardi di Mantegna, quelli dove, a partire dal nono decennio del Quattrocento, l'artista padovano palesava una nuova sensibilità luministica per la progressiva trasformazione delle sue linee in segni-luce. Infatti, pur non rinunciando all'impiego del tratteggio parallelo che aveva caratterizzato in termini quasi esclusivi la sua prima produzione a penna, Mantegna attinse esiti di inedita raffinatezza chiaroscurale nei fogli maturi mediante l'uso di linee sottili e frequenti che paiono fondere in sé le caratteristiche precipue dell'incisione fiorentina tardo-quattrocentesca afferente ai due filoni espressivi noti come *Maniera Fine* e *Maniera Larga*, recuperando inoltre il delicato chiaroscuro di certi bulini tedeschi delle origini¹²⁸. L'opera di sintesi tra tradizioni culturali diverse e tra segno disegnato e segno inciso effettuata da Mantegna nei fogli della maturità è precoce, originale rispetto ai suoi modelli, e senza confronti. Il Parmigianino mi sembra essere stato, sotto questo profilo, il suo vero erede; infatti, collocherei la prima origine del suo stile disegnativo così simile agli effetti delicatamente luministici dell'acquaforte - se non addirittura il primo movente che lo condusse a cimentarsi in quella tecnica incisoria - nel suo personalissimo recupero della tradizione disegnativa del tardo Mantegna. Non è escluso che Mazzola conoscesse qualche disegno originale del pittore padovano, viste le relazioni artistiche tra Parma e Mantova, e considerato il suo soggiorno giovanile nelle terre mantovane, di cui parla già Vasari¹²⁹, senza contare poi che il tramite tra loro potrebbe essere stato anche il Correggio. Abbastanza di recente è stata messa in rilievo la distinzione tra il modo di disegnare del Parmigianino e quello della tradizione raffaellesca e romana, con la conseguente conclusione che il bulino di Marcantonio era decisamente più congruo a quest'ultima¹³⁰.

In effetti, Mazzola, come si diceva, nei suoi fogli tracciati a penna sembra progressivamente privilegiare una grafia più minuta e sottile, che rinvia alle soluzioni luministiche e chiaroscurali proprie delle acqueforti, nonostante fin dagli esordi conoscesse e utilizzasse proficuamente le incisioni di Marcantonio e della cerchia e continuasse a consultarle a Roma, nel contesto del suo primo coinvolgimento diretto nell'incisione, in quanto gli consentivano, tra l'altro, l'accesso a disegni raffaelleschi non utilizzati o perduti¹³¹. Fu proprio nei primissimi tempi romani che gli esperimenti parziali con l'acquaforte, allora condotti principalmente nella bottega di Marcantonio, dovettero contribuire a fargli chiarezza sul suo futuro apporto personale all'incisione, rendendogli a

poco a poco chiara la scelta personale dell'acquaforte, da praticare come principale tecnica esecutiva. Questa sua decisione maturò forse anche grazie alla riflessione sulle finalità estetiche e formali dei disegni a penna del tardo Mantegna e delle sue incisioni¹³² e, dunque, sull'equiparazione tra il segno vergato a penna sul foglio di carta e la linea incisa a bulino sulla lastra metallica, che era stata uno degli obiettivi del pittore padovano. Senza contare che il Parmigianino dovette sentirsi attratto più in generale da un'esperienza artistica come quella di Mantegna, basata sul principio di simulazione della realtà, in termini originalmente antiquari, piuttosto che sulla sua emulazione naturalistica¹³³. Erede nella grafica dell'attitudine fortemente sperimentale di Andrea Mantegna, Francesco Mazzola già negli anni romani incominciava a distinguersi, sotto questo profilo, da Raffaello. D'altra parte, nel suo *corpus* di disegni non mancavano esempi fortemente orientati verso la ricerca di effetti pittorici: basti pensare agli incantevoli fogli eseguiti con inchiostro diluito e lumeggiature a biacca su carta azzurra, come un *Dettaglio boschivo* agli Uffizi (cat. II. 48) - i rapporti di tali opere con i paesaggi di Polidoro (cat. II. 47) sono assai chiari -, o altri ancora, desunti dall'antico e improntati alla medesima sensibilità luministica e delicatamente cromatica (cat. II. 22). Né vanno trascurati i disegni in cui ricercava effetti simili ai monocromi all'antica (cat. III. 12) dipinti sulle facciate da Polidoro da Caravaggio negli anni precedenti al Sacco¹³⁴; qui storie esemplari dell'antichità venivano tradotte in uno stile che voleva essere competitivo con la tecnica *monocromata*, nella quale, secondo la *Naturalis Historia* di Plinio, si sarebbe distinto Zeusi e che peraltro a Vasari ricordava lo studio della scultura antica da parte dei pittori

moderni¹³⁵. Il Parmigianino riuscì, dunque, a elaborare un modo di disegnare ulteriore e diverso rispetto a quello dei fogli a penna, dove confluivano interessi luministici e attenzioni verso il paesaggio in lui radicati (lo si vede bene nei dipinti); ne nacquero disegni che, per gli accentuati effetti di luce e gli intenti pittorici, si prestavano assai bene a essere tradotti nella tecnica xilografica del *chiaroscuro*. Il richiamo alle rievocazioni di un mondo all'antica nelle facciate romane degli anni Venti mi induce a passare a un altro nodo fondamentale nell'arte del pittore emiliano. *Raffaello specchio dell'antico o viceversa?* A causa dell'alto livello di dissimulazione delle fonti antiche da parte del Parmigianino, in un primo momento è parso che il suo rapporto con l'antichità fosse piuttosto marginale¹³⁶, ma oggi sappiamo che non fu affatto così¹³⁷: la conoscenza e l'uso di modelli classici per l'artista di Parma fu solo il momento iniziale di una relazione complessa, e quasi intima, con il mondo antico. Nel tentativo di restituire la variegata ricchezza della sua visione antiquaria si dovrebbero far interagire fra loro tre direzioni di ricerca: «die ausführliche Katalogisierung der antiken Motive und Zitate, die Technik und die Ikonografie»¹³⁸. Non a caso mi sono intrattenuta sulla tecnica poco fa, mentre sull'iconografia ritornerò nel paragrafo successivo: entrambe sono state meno indagate rispetto alla catalogazione e alla citazione delle fonti classiche nell'opera pittorica del Parmigianino, che viceversa può contare su diversi studi, ai quali rinvio senz'altro per una disamina completa¹³⁹. Preferisco soffermarmi qui su alcuni temi e aspetti specifici, più utili alla comprensione delle relazioni di Francesco Mazzola con Raffaello, ambedue artisti *antiquari* di grande spessore. Prima ancora, però, desidero indicare un modello finora rimasto escluso dal repertorio delle fonti classiche note al pittore di Parma. Nella cosiddetta *Santa Taide* (B. XVI, 12-13, 10), una delle incisioni realizzate nel periodo romano, e, ancora prima, nel relativo disegno preparatorio (cat. III. 8), mi sembra possa esser individuata una rielaborazione originale e in controparte del rilievo della «Dacia Cesi», meglio interpretato come «Germania capta»¹⁴⁰, cui peraltro si era già ispirato Dürer nella sua *Melencolia I* (B. VII, 87-89, 74)¹⁴¹ (cat. III. 3). Va osservato che nel corso del Cinquecento l'iconografia della giovane seduta, in atteggiamento pensoso o immersa nel sonno, fu assai influenzata dalla divulgazione di due modelli, che a loro volta generarono distinti filoni iconografici, destinati talvolta a intrecciarsi: uno è appunto la «Germania capta», l'altro deriva dal sarcofago con la cosiddetta *Nova nupta* cui Raffaello si ispirò in un disegno che godette di un'ampia diffusione (cat. III. 1a). Vedremo più avanti come forse anche quest'ultimo rilievo fosse noto al Parmigianino¹⁴². Se per lo studio delle opere dell'Urbinate, l'artista emiliano nel suo periodo iniziale si era avvalso della conoscenza di qualche dipinto originale, per la sua esplorazione dell'antico poté ugualmente disporre di alcuni reperti e, soprattutto, di monete antiche, dal momento che Parma annoverava a quei tempi un certo numero di collezionisti di monete¹⁴³. Francesco Mazzola documentò brillantemente questo particolare gusto antiquario in un'opera eseguita prima del viaggio a Roma: mi riferisco al *Ritratto di un collezionista*¹⁴⁴, per il quale si è ora proposta un'identificazione con il fisico parmense Giovanni Marco Garbazza (1459-post 1524), con ogni probabilità legato al ramo della famiglia che aveva commissionato al giovanissimo pittore il *Battesimo di Cristo* già nella chiesa della Santissima Annunziata¹⁴⁵. Il Parmigianino ritrasse sul tavolo in primo piano quattro monete antiche, di cui una argentea con l'effigie del quarto re di Roma, Anco Marzio (642-617 A. C.), e un bronsetto; raffigurò un rilievo pseudo antico con *Venere, Cupido e Marte* sulla sinistra, alle spalle dell'uomo, che a sua volta reca in mano un libretto, forse il cosiddetto *Offiziolo Durazzo*, un Libro d'Ore sontuosamente miniato dal parmense Francesco Marmitta tra il 1500 e il 1505; sullo sfondo descrisse un dipinto, di cui si scorge solo un brano paesistico¹⁴⁶.

Questa tipologia variata di oggetti può riflettere più in generale le tendenze collezionistiche dei suoi committenti di allora e, conseguentemente, anche ciò che il Parmigianino aveva a disposizione nel primo periodo di attività.

Guardando all'insieme degli oggetti descritti nel ritratto di Londra, mi sembra si possano rintracciare alcune analogie tra il collezionismo parmense dell'epoca (o, almeno, quello favorito dal presunto Garbazza) e il collezionismo fiorito a Bologna tra fine Quattrocento e inizi del Cinquecento, dove agivano sulla scena artisti *antiquari* come Amico Aspertini e collezionisti, nonché autori di sillogi antiquarie ed epigrafiche, quali Tommaso dal Gambaro, Jacopo dal Giglio e Cesare Nappi, interessati particolarmente a lapidi scritte e monete (dal Giglio, tra l'altro, fu committente e *scriptor* del codice di Kassel con le *Rime* e i *Trionfi* di Petrarca miniati da Marmitta¹⁴⁷). Nella lista di «Antiquari» pubblicata nella *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti (1550) si distingue dagli altri l'umanista e poeta Giovanni Achillini, detto il Filotèo, poiché, oltre alle consuete medaglie di oro, argento e bronzo con le effigi di imperatori, consoli e capitani romani e altri uomini famosi antichi, la sua collezione annoverava statue di marmo, tra cui «un capo di Tulliola figliuola di Cicerone [...], insieme col capo di Seneca»¹⁴⁸. Non è, dunque, da escludere che già a Parma Francesco Mazzola conoscesse alcuni esemplari di statue e busti classici; in effetti, nell'Inventario relativo ai beni del cavalier Francesco Baiardi, morto nel 1561, sono descritte diverse teste di metallo e di marmo, di varia grandezza¹⁴⁹. Ci si è chiesti se il Parmigianino ne possedesse qualcuna¹⁵⁰ e ci si dovrebbe anche interrogare sull'epoca in cui, eventualmente, potrebbe aver incominciato a collezionare antichità. L'ipotesi più probabile è che questo avvenisse a Roma, magari seguendo l'esempio di artisti come Giulio Romano; entrambi i quesiti tuttavia per il momento sono destinati a rimanere senza risposta. È significativo, però, che nel periodo finale dell'attività di Mazzola, quando i disegni dall'antico sembrano diradarsi, un busto di Giulio Cesare, forse noto attraverso un marmo o un calco, attirasse più volte la sua attenzione¹⁵¹.

D'altra parte, è anche possibile che il Parmigianino fosse a conoscenza già entro il 1524 delle collezioni di antichità del cardinale Domenico Grimani e del nipote di questi, Giovanni - Domenico, peraltro, fu un interlocutore assai importante per l'ambiente bolognese tramite i fratelli Giovanni e Alessandro Achillini e lo stesso Aspertini¹⁵². Nonostante desunzioni da quelle raccolte siano state per lo più rilevate in opere grafiche e pittoriche scalabili dai tardi anni Venti fino alla metà del decennio seguente e messe in relazione con un viaggio veneziano supposto in quel periodo¹⁵³, non sono mancate ipotesi su uno spostamento dell'artista a Venezia prima del soggiorno a Roma¹⁵⁴, immaginato sulla base della conoscenza di una fonte antica di collezione Grimani che avrebbe ispirato una ninfa del ciclo di Fontanellato¹⁵⁵. Forse nell'Urbe, sollecitato dalla serie degli imperatori di Marcantonio (B. XIV, 372-374, 501-512), il Parmigianino potrebbe essersi interessato a prototipi classici raffiguranti busti di imperatori, con l'intento di ideare egli stesso una nuova serie da affidare probabilmente alla trascrizione a stampa di Caraglio. Seguendo questa ipotesi sarebbe suggestivo pensare che i «Quindici pezzi di disegni ne quali sono deciotto 18 teste parte col petto, è parte nò, parte di lapis rosso parte d'acquerella, parte di penna è parte di lapis negro grande e piccole tutte finite [...]» descritti nell'Inventario Baiardo¹⁵⁶ possano aver costituito, al di là dei formati e delle tecniche differenti tra loro, altrettanti studi in vista di un nucleo di incisioni con ritratti dall'antico. Una *Testa virile* (cat. II. 41), con ogni probabilità disegnata a Roma in una fase in cui l'artista era interessato a indagare le potenzialità grafiche della penna e le sue affinità con la tecnica del bulino, mostra caratteristiche fisionomiche che riconducono a busti con il ritratto dell'imperatore Adriano o, ancora meglio, dell'imperatore Antonino Pio¹⁵⁷.

La *Testa virile* non risulta convenzionalmente celebrativa, anzi la sua posizione quasi di tre quarti e l'intensità dello sguardo, che si percepisce osservando le orbite incavate, l'assimilano a un vero e proprio ritratto, per quanto ideale, di un personaggio antico. Un modello come questo, adeguatamente rielaborato, potrebbe aver fornito lo stimolo iniziale per ideare anche successivamente, negli anni trascorsi a Bologna dopo il Sacco di Roma, campioni ed eroi della cristianità destinati a dipinti sacri: si pensi a Saulo, sbalzato a terra dal suo cavallo, nella *Conversione* ora a Vienna o al *San Rocco* in San Petronio¹⁵⁸, che ostenta elegantemente la sua piaga e mostra una tipologia di eroe cristiano giovane e patetico, discendente da una medesima progenie classica. Non a caso, negli studi preparatori per quest'ultima figura rielaborò il *Figlio morente di Niobe* (Bober, Rubinstein 108), una copia romana da un gruppo ellenistico, oggi agli Uffizi¹⁵⁹. A Roma l'artista dovette soffermarsi a lungo davanti al *Laocoonte*, colpito dall'espressione di dolore delle tre figure avviluppate dalle spire dei giganteschi serpenti, lasciandoci testimonianze assai intense dello studio sulle teste di Laocoonte e dei suoi figli¹⁶⁰; in un foglio (cat. II. 22) giunse a reiterare due volte il profilo del figlio che tenta disperatamente di svincolarsi, con l'intento di ricavarne volti e atteggiamenti da impiegare in opere diverse, ad esempio nel giovane a destra della *Deposizione di Cristo* (B. XVI, 8, 5) (cat. II. 2). Dunque, nel suo soggiorno a Roma, Mazzola ricercava in certe opere antiche le origini di una nuova umanità, classica e cristiana insieme, destinata a procurare modelli anche per la pittura; tali ricerche lo avvicinavano a Raffaello, anche se poi i risultati finali sul piano dell'estetica come del linguaggio formale furono piuttosto differenti. D'altra parte, la sua iniziale formazione antiquaria esemplata in parte sulle medaglie ne indirizzò gli orientamenti di gusto fino agli anni tardi, come si può vedere nell'*Autoritratto di profilo* dell'Albertina (cat. I. 2), in relazione con la xilografia in controparte che illustra il profilo dell'artista nella Vita di Vasari del 1568. Tali inclinazioni, condivise con Francesco Baiardi, che tra l'altro si fece fare da Pastorino due

medaglie-ritratto, una per sé e la seconda per la moglie Giulia¹⁶¹, non erano ai suoi tempi estranee a Raffaello. A questo proposito vorrei far notare il rapporto, a quanto mi consta mai sottolineato, tra il profilo in primo piano in una pietra rossa del Parmigianino¹⁶² e il *Ritratto del Medagliata Valerio Belli* assegnato dubitativamente a Raffaello e la sua bottega, o la cerchia, e considerato del 1517, secondo l'iscrizione apposta su di esso, oppure del 1520 circa¹⁶³.

Vorrei tornare ora alla *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Gerolamo* di Londra, l'opera più impegnativa tra quelle realizzate a Roma. Vasari ricorda come i Lanzichenecchi, ammirati alla vista di quell'opera che Francesco Mazzola era tutto concentrato a dipingere al punto da non accorgersi della loro irruzione nel suo studio, non osarono interromperlo¹⁶⁴. L'episodio riprende verosimilmente la descrizione di Plinio dell'atteggiamento tenuto da Protogene durante l'assedio di Rodi da parte di Demetrio¹⁶⁵, anche se non è escluso che contenga qualche spunto di verità¹⁶⁶. Nella pala, come è stato più volte scritto, possiamo cogliere una *summa* delle esperienze romane: dalle riflessioni su Michelangelo e su Raffaello (la *Madonna di Foligno*) sino a echi dal Correggio¹⁶⁷. In alcuni degli studi preparatori iniziali che accompagnarono la sua lunga genesi, durante la quale i personaggi cambiarono anche notevolmente postura, si può notare come per il gruppo della Madonna con il Bambino il Parmigianino avesse ancora in mente la *Madonna Sistina*. Infatti, nonostante le indicazioni precise contenute nel contratto secondo cui la Vergine doveva essere raffigurata seduta e con il Bambino in braccio¹⁶⁸, Francesco Mazzola arrivò a una soluzione abbastanza vicina alla *Madonna di Foligno*, allora nella chiesa dell'Aracoeli dove la committente aveva la cappella di famiglia, solo dopo aver meditato sul modello raffaellesco piacentino, a lui noto sin dai primi anni emiliani. Riconducono alla *Madonna Sistina*, ad esempio, lo studio per la *Madonna con il Bambino* a Chatsworth (cat. II. 13) e un foglio al British Museum che abbozza la composizione nel suo insieme, sul *recto* e sul *verso*¹⁶⁹. Quanto al rapporto con il Correggio, istituito soprattutto per la figura di san Gerolamo, penso sia invece il caso di introdurre una digressione, in realtà solo apparente e, anzi, utile a comprendere il processo operativo di Mazzola e la sua indipendenza, in questo caso, dal più anziano maestro emiliano. In primo luogo mi preme sottolineare l'affinità della posa di san Gerolamo con quella di Antiope nel bulino di Caraglio con *Giove e Antiope* (B. XV, 73, 10), un'affinità che prescinde da alcune differenze posturali (la testa rivolta a destra e le gambe ribaltate e in parte modificate) e che nel volto in scorcio si traduce in analogie (nelle labbra lievemente

dischiuse nel sonno), se non addirittura in somiglianze stringenti (nella sagoma del naso). *Giove e Antiope* appartiene agli *Amori degli dei*, la famosa serie incisa da Caraglio inizialmente su disegni del Rosso, cui peraltro spettano soltanto le invenzioni per *Plutone e Proserpina* (B. XV, 76, 22) e *Saturno e Filira* (B. XV, 76-77, 23)¹⁷⁰: infatti, secondo quanto riferisce Vasari, Ludovico Baviera, lo spregiudicato editore della serie, interruppe la sua collaborazione con l'artista e dopo il Sacco di Roma si rivolse a Perin del Vaga per ottenere i modelli da fornire a Caraglio¹⁷¹. In realtà, Perino non fu l'unico responsabile delle invenzioni per le altre stampe degli *Amori degli Dei*: ricerche recenti hanno avanzato la possibilità che alcune scene rispecchino composizioni di Giulio Romano e a mia volta sono intervenuta sul tema cercando di dimostrare come anche il Parmigianino avesse collaborato alla serie, almeno per *Giove e Antiope* e in particolare per la figura di Antiope, che mettevò appunto in relazione con la lunga ideazione iconografica del san Gerolamo nella Pala Bufalini-Caccialupi¹⁷². Conseguentemente, proponevo una priorità cronologica per il bulino di Caraglio e per il dipinto di Mazzola rispetto alla *Venere, Cupido e un satiro* del Correggio, più volte richiamata per la posa di san Gerolamo che, secondo alcuni, sarebbe stata modellata su quella di Venere. Peraltro, gli ultimi studi sull'opera di Allegri hanno ribadito una sua datazione abbastanza avanzata (circa 1528)¹⁷³, confermando indirettamente l'indipendenza del san Gerolamo dalla posa di Venere. Vorrei inoltre far notare come uno studio di figura maschile oggi al Louvre, per il quale si è tentato un possibile nesso con la preparazione grafica del san Gerolamo¹⁷⁴, presenti le gambe accavallate esattamente nello stesso modo della sensuale Antiope. Ciò non deve stupire: infatti, se è vero, come è stato convincentemente osservato, che il Giove-satiro di Caraglio rielabora l'Adamo del *Peccato originale* alla Sistina¹⁷⁵, non è azzardato supporre che per la sua Antiope Caraglio potesse avvalersi degli studi del Parmigianino per la sola commissione pubblica eseguita a Roma proprio in vicinanza della ripresa dei lavori per la serie incisa. In primo luogo, perché la mescolanza all'interno di una stessa opera di modelli diversi, rielaborati e contestualizzati in nuove composizioni, faceva parte del metodo di lavoro proprio degli incisori; in secondo luogo, perché Mazzola all'epoca doveva frequentare e collaborare con la bottega di Caraglio. L'iconografia di Antiope è stata attentamente esaminata e senza dubbio il raffronto più calzante finora rintracciato è con il celebre *Fauno Barberini* conservato alla Glyptothek di Monaco, che infatti risulta assai vicino all'eroina mitologica, nonostante quest'ultima sia in controparte e mostri il braccio posizionato al di sopra della testa in modo leggermente variato. Ma la statua Barberini fu con ogni verosimiglianza scoperta solo entro il terzo decennio del Seicento¹⁷⁶ e per giustificare le somiglianze tra il *Fauno* e alcune figure dipinte del Cinquecento, fra cui la personificazione del Vizio nell'*Allegoria del Vizio* del Correggio al Louvre ed Esone in *Medea ringiovanisce Esone* di Girolamo Macchietti nello Studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio (opere entrambe successive alla pala di Mazzola¹⁷⁷), si è talora supposto la

mediazione di bronzetti, calchi o rilievi. In realtà di simili modelli antichi oggi non rimane traccia ed è legittimo chiedersi se davvero fossero mai esistite sculture antiche altrettanto vicine sia al *Fauno Barberini*, come si presentava a fine Seicento, sia all'Antiope di Caraglio inventata dal Parmigianino. Per concepire quest'ultima, certamente il maestro emiliano avrebbe potuto attingere anche da più di un modello antico, rielaborando le sue fonti in una figura sensualmente abbandonata, ideata appunto mentre stava studiando la postura del san Gerolamo per la Pala Bufalini- Caccialupi. Non mi stupirei pertanto che i restauri seicenteschi del *Fauno Barberini* fossero stati in qualche modo ispirati dal bulino di Caraglio, che significa, indirettamente, da un'invenzione del Parmigianino. Tanto più che la storia della statua, come la ricostruiscono i documenti finora reperiti e le illustrazioni a stampa degli interventi più antichi, non contraddice questa ipotesi. «[...] un torso di figura trovato nei fossi di Castello [...]», così viene descritta dal restauratore Arcangelo Gonnelli in un documento datato 6 giugno 1628¹⁷⁸. Dopo varie manipolazioni intervenne il restauro del 1679 di Giuseppe Giorgetti e Lorenzo Ottoni, allievi di Antonio Giorgetti, che a sua volta era stato discepolo di Bernini¹⁷⁹. Identificata con un Bacco da Paolo Alessandro Maffei nella sua *Raccolta di statue antiche e moderne* uscita a Roma nel 1704¹⁸⁰, la statua venne illustrata con quel soggetto in una stampa di Robert van Audenaerd¹⁸¹, che dovrebbe testimoniare la condizione dopo i restauri in stucco del 1679. Essa mostra finalmente il *Fauno Barberini* piuttosto vicino all'attuale aspetto, nonché al bulino di Caraglio, ma evidentemente molto diverso dal torso frammentario cui si trovò di fronte Gonnelli. Mi fermo qua, per il momento: l'argomento è piuttosto impegnativo e va affrontato ulteriormente con nuovi, possibili, riscontri documentari e con eventuali altri prototipi antichi che potrebbero emergere nel frattempo¹⁸². Vorrei invece rimarcare come il Parmigianino non trascurasse disegni di soggetto erotico¹⁸³; uno tra questi, *Giove in forma di satiro toglie il velo ad Antiope*¹⁸⁴, si avvicina all'omonima stampa di Caraglio per la figura del satiro, che però nell'impostazione delle braccia sembra un poco più aderente all'Adamo nel *Peccato originale* alla Sistina. Quanto ad Antiope, essa riflette in controparte le gambe di Eva nella stessa scena, tanto che si potrebbe concludere che Giove e Antiope nel disegno costituiscono la versione erotica, opportunamente variata e riveduta, della coppia dei progenitori michelangioleschi¹⁸⁵. Le metamorfosi del più lascivo e insaziabile degli antichi dei non reggono il confronto con le trasformazioni cui gli artisti *antiquari* sottoposero le loro immagini: santi di vetusta dignità si mutavano in giovani appetitose bramate dagli dei, mentre Adamo ed Eva vestivano (per così dire) i panni di Giove e Antiope.

In un caleidoscopico intreccio di metamorfosi, insieme al gioco lieve dell'eros si faceva strada un'idea comune di bellezza, che andava diffondendosi, sulle ali leggere delle carte stampate e disegnate, da Roma verso il Nord dell'Europa. Proprio qui l'*Antiope* del Parmigianino conobbe sviluppi assai interessanti; non c'è dubbio infatti che la posa erotica della *Notte* incisa da Hans Sebald Beham nel 1548 (B. VIII, 177, 153) tenga in considerazione il disegno di Mazzola oggi al Louvre, già introdotto a proposito della preparazione del san Gerolamo nella Pala Bufalini-Caccialupi¹⁸⁶. La stampa, corredata da una scritta moraleggiante («NOX ET AMOR. VINUMQUE. NIHIL MO/DERABILE SUADENT.»), ha ispirato a sua volta la versione in controparte di Heinrich Aldegrever (B. VIII, 413, 180) del 1553¹⁸⁷, che stempera in una luce soffusa e morbida la sensualità del prototipo. Ho voluto indugiare sulla vena erotica nell'ispirazione antiquaria del Parmigianino, consapevole del fatto che tale componente non fu trascurabile per l'artista di Parma, così come non lo era stata per Marcantonio Raimondi già nei suoi anni bolognesi e poi a Roma, quando collaborò con Giulio Romano per la realizzazione dei *Modi*¹⁸⁸. In Francesco Mazzola la contaminazione tra sacro e profano e tra eros e spiritualità non si limitò però, come in quegli artisti, a trovare nell'antico le radici della propria legittimazione, anche quando lo sconfinamento nell'osceno era più scoperto; attraverso un processo raffinatissimo di sublimazione formale che depurava le immagini da ogni contenuto volgare, quella contaminazione diede luogo a un'intima unione e a una coerente continuità tra ispirazione religiosa e arte mondana¹⁸⁹. *Il primato della linea sulla parola e l'alchimia dei segni* A partire dalla seconda metà degli anni Settanta del Novecento si sono intensificate le ricerche sull'idea di bellezza nell'arte italiana del Quattrocento e del Cinquecento¹⁹⁰, quelle sul ritratto femminile e, in seguito, anche maschile¹⁹¹, nonché sui termini di *grazia*, *venustà*, *leggiadria* e altri ancora¹⁹², nel contesto più generale del rapporto tra poesia e pittura¹⁹³ e con particolare riferimento al petrarchismo. Talvolta quelle ricerche si sono intrecciate tra loro, tal'altra si sono sviluppate autonomamente e, comunque, pur essendosi focalizzare soprattutto sulla figura di Raffaello, non hanno trascurato neppure il Parmigianino¹⁹⁴. Su tutti questi aspetti la ricerca è assai avanzata, anche se ovviamente è sempre possibile giungere a nuovi risultati; per quanto mi riguarda, desidero riprendere il tema del rapporto tra pittura e poesia in Francesco Mazzola secondo una diversa angolazione, corrispondente alla mia interpretazione dell'artista come erede di Andrea Mantegna, oltre che uno dei principali maestri del segno lineare grafico nel Cinquecento¹⁹⁵. Rinvio pertanto all'ormai densa letteratura per approfondire per esempio il suo rapporto con Petrarca e con l'ambiente letterario parmense caratterizzato da un vivace petrarchismo, di cui Andrea Baiardi, padre del cavalier Francesco, era stato esponente di qualche rilievo¹⁹⁶. Indugio, invece, solo per qualche momento sulle sue iscrizioni rintracciate in alcuni fogli dell'ingente *corpus* grafico, che peraltro non sono passate inosservate¹⁹⁷. Alcune concorrono a ricostruire la cultura

dell'artista: dalle esercitazioni sui pronomi latini e la loro traduzione italiana su un disegno al Nationalmuseum di Stoccolma¹⁹⁸; a un verso dell'*Eneide* di Virgilio («Dat senior, lectos iuvenes, fortissima corda») sullo *Studio di paesaggio* del Museo Horne a Firenze¹⁹⁹; sino ad altre rime sul gusto di Petrarca, se non citazioni vere e proprie dal suo *Canzoniere* o da componimenti originariamente destinati a quella raccolta poetica, in tre disegni che si scalano dalla giovinezza alla maturità. Due si trovano in collezioni private²⁰⁰, mentre un terzo si conserva alla Galleria Estense di Modena e proprio in ì quest'ultimo compare l'*incipit* di un componimento petrarchesco escluso dall'edizione definitiva del *Canzoniere*²⁰¹. Non aggiungo altro in quanto mi sembra meno significativo intrattenermi sulla casistica di iscrizioni presenti sui fogli, tanto variegata e vasta da risultare assai arduo fissarne i confini²⁰². Del resto, i disegni accompagnano la vita quotidiana dell'artista e, dunque, contengono spunti e informazioni non soltanto legati al processo creativo dell'opera; oppure conservano riflessioni ed esercitazioni calligrafiche e mnemoniche. Quelli del Parmigianino non fanno eccezione e più o meno appartengono ad alcuni di quei casi. Semmai risulta assai più intrigante un insieme di segni, di difficile decifrazione, disposti sull'arco romano dipinto in secondo piano nella *Madonna con il Bambino, san Zaccaria, la Maddalena e san Giovannino* agli Uffizi, per i quali sussiste un'ambivalenza interpretativa tra una criptografia con interessi alchemici e una semplice citazione antiquariale²⁰³. La mia indagine sul rapporto tra parole e immagini deve tuttavia spingersi oltre. Il Parmigianino non era soltanto un artista colto o, quantomeno, aspirava a esserlo; era anche un artista in grado di ribaltare il rapporto tra segno lineare e scrittura alfabetica a tutto vantaggio del segno. Vorrei dimostrarlo attraverso un esempio che mi pare piuttosto efficace a questo scopo e, non a caso, privo di iscrizioni. È costituito dal disegno tradizionalmente descritto come *Vulcano che scopre Venere con Marte*, conservato presso la Galleria Nazionale di Parma (cat. III. 13), su cui molti studiosi si sono affaticati nel tentativo di comprenderne il soggetto iconografico.

L'interpretazione più complessa e argomentata, avanzata da Daniel Arasse, può essere sintetizzata nel modo seguente: sotto le spoglie del tema mitologico legato al dio Vulcano che scopre in flagrante Venere con Marte, il Parmigianino avrebbe costruito una messa in scena della genesi dell'opera pittorica e della pulsione sessuale alla sua origine, mostrando inoltre come egli non desiderasse tanto imitare con l'arte i processi della natura, quanto appropriarsi della primordiale potenza creatrice di Vulcano²⁰⁴. Non v'è dubbio che il ritmo fluente della linea sul foglio, che disegna gli ampi veli dispiegati al vento, sia la chiave di volta per la costruzione dell'intera composizione e allo stesso tempo offra possibili indizi per penetrarne il significato²⁰⁵. Tuttavia, l'identificazione tradizionale dei tre personaggi in Vulcano, Marte e Venere, sostanzialmente mantenuta da Arasse nonostante egli riconosca al Parmigianino una straordinaria originalità in parte determinata dal carattere privato dell'opera, mi sembra condizionare piuttosto che facilitare i nostri tentativi di interpretazione. Del resto, le fonti letterarie addotte da coloro che hanno voluto sostenere quella identificazione (da Omero, a Ovidio, Luciano e diversi altri ancora, sino a Boccaccio²⁰⁶) non offrono fondati appigli neppure per un artista creativo e intellettualmente spregiudicato come Mazzola. Osserviamo allora il foglio sotto il profilo delle sue fonti visive (piuttosto che iconografiche) e dal punto di vista del tracciato lineare: la prima considerazione è che l'invenzione sembra originata dalla coesistenza di due distinti modelli classici o ispirati alla classicità. I due gruppi di figure paiono attingere la loro prima ispirazione sia da bronzetti antichi o all'antica²⁰⁷, sia da stampe, in un momento piuttosto avanzato dell'attività del Parmigianino, più meno all'epoca in cui, tra il 1531 e il 1533-1534, egli stava fissando le sue idee in alcuni studi preparatori per la decorazione della volta di Santa Maria della Steccata a Parma (cat. II. 27a-27b, 28a-28b, 32, 33). Per le figure a destra, i supposti Marte e Venere, il confronto più calzante a mio parere è con le coppie mitologiche degli *Amori degli Dei*, la serie incisa da Caraglio di cui ho parlato poco fa e alla quale, secondo la mia ricostruzione, avrebbe partecipato anche lo stesso Mazzola con l'invenzione di *Giove e Antiope* (B. XV, 73, 10). A unire i due gruppi del presunto Vulcano a sinistra e dei cosiddetti Marte e Venere a destra è proprio il fluente ritmo lineare dei manti al vento, vanamente identificati nella rete sottile forgiata da Vulcano per intrappolare Venere e Marte sul talamo, ma non indagati in relazione al vento che li solleva; essi manifestano forse un'apparizione divina²⁰⁸, che disturba l'intimità amorosa della coppia, e sottolineano, piuttosto che nascondere, la pulsione erotica del personaggio maschile a sinistra e il sesso del giovane al centro. Di per sé i due gruppi potrebbero valere come altrettante invenzioni autonome²⁰⁹, disposte paratatticamente su due piani leggermente diversi e racchiuse, ciascuna, entro una sorta di nicchia costituita dai due manti dispiegati al vento. Può essere utile il confronto con le nicchie ovali dipinte alla Steccata, come appaiono negli studi per la figura di Eva oggi al Metropolitan Museum of Art di New York²¹⁰. L'ampio svolazzo disegnato dai manti diventa l'elemento di unificazione tra i due gruppi e ci guida all'interpretazione dell'iconografia, associando tra loro la nudità dell'uomo maturo e quella del giovane.

Quest'ultimo, isolato dalla sua compagna, è atteggiato in una posa non certo allertata o impotente come ci si aspetterebbe da Marte imbrigliato nella rete, ma pare invece assopito; la sua postura richiama la figura di Antiope nel bulino di Caraglio. Indugiando sulla linea fluente dei due manti che avvolgono il giovane, circondano il vecchio e lambiscono il viso della donna, si giungono a prospettare iconografie diverse da quelle finora avanzate,

se non addirittura rovesciate. Si pensi, ad esempio, a una possibile allusione all'amore omosessuale: la donna avverte il pericolo e si sente già esclusa e allontanata dal suo amato; oppure, all'enfaticizzazione della potenza sessuale di un dio pagano, che giunge a turbare l'unione di una giovane coppia di mortali, o che, viceversa, si trova di fronte a una difficile scelta da compiere, quasi una sorta di inedito Ercole al bivio tra due diverse opzioni sessuali. Del resto, il Parmigianino, come si diceva, aveva esplorato gli aspetti erotici del mondo antico in diverse occasioni²¹¹, forse anche spronato dall'esperienza di Giulio Romano, di cui conosceva e apprezzava le invenzioni per i *Modi* incisi da Marcantonio Raimondi²¹². Ma la storia che ci racconta è ben lontana dall'oscenità di quella serie di stampe e il suo erotismo è, semmai, tanto sottile quanto ambiguo e misterioso. Il punto è: Francesco Mazzola seguì più o meno fedelmente un testo o, viceversa, dopo aver attinto spunti dalla sua cultura antiquaria e dalle sue letture, alla fine optò per una storia totalmente inedita, dal significato tanto enigmatico quanto personale? Non voglio necessariamente concludere che l'*inventio* sia scaturita soltanto dalle linee sinuose e che l'artista abbia elaborato una composizione di sapore antiquario del tutto indipendente da un testo letterario; è noto infatti come egli tenesse conto di fonti scritte, sia per opere di vasto respiro, come per singoli disegni, mettendo a volte a dura prova l'esegesi delle fonti letterarie, che infatti ha dato luogo a interpretazioni talora assai differenti tra loro²¹³. Tuttavia, in attesa di trovare un testo di sicuro riferimento per la singolare composizione di Parma, anziché sforzarci di spiegare a tutti i costi i suoi elementi figurativi con il mito di Venere, Marte e Vulcano, possiamo almeno seguire il linguaggio dei segni e cercare di interpretarlo. Appare così evidente come l'artista abbia individuato il perno centrale dell'*inventio*, se non addirittura il suo nucleo genetico, nell'elemento iconografico più *lineare* dell'intera scena, cioè il manto o velo.

Indipendentemente dalla presenza o meno di un'eventuale risorsa testuale, ci troviamo di fronte a un caso di superiorità della linea, intesa come elemento costitutivo della *Pittura*, sulla *Poesia*²¹⁴. Sollecitazioni esterne, quali ad esempio le fonti letterarie, per quanto utilizzate e apprezzate, dovettero infatti svolgere un ruolo ausiliario nell'elaborazione delle composizioni del Parmigianino. Negli studi per la Steccata della Galleria Estense di Modena, già menzionati, i primi due versi petrarcheschi - «Nova belezza in abito Gentile | volsel mio core ala morosa schiera»²¹⁵ -, sono assai vicini all'idea di bellezza incarnata dalle eleganti canefore che adornano gli affreschi di quella chiesa. Si sarebbe tentati di pensare che la poesia di Francesco Petrarca abbia in una certa misura ispirato la flessuosa bellezza muliebre del Parmigianino e, del resto, l'apprezzamento del poeta da parte del pittore è stato ribadito in varie occasioni²¹⁶. Così come è stato sottolineato da tempo lo speciale interesse maturato a Parma nei confronti di Petrarca, che vi aveva soggiornato a più riprese intorno alla metà del Trecento trovandovi amici e corrispondenti²¹⁷, nonché il ruolo di mediatore per la conoscenza delle sue opere poetiche svolto da Andrea Baiardi²¹⁸, autore di un poemetto in ottave, *Il Philogyne*²¹⁹, e di un Canzoniere di tono petrarchesco, nonché padre di Francesco ed Elena, i noti committenti rispettivamente del *Cupido che fabbrica l'arco* e della *Madonna dal collo lungo*²²⁰. Non è escluso che i versi petrarcheschi non selezionati nell'edizione finale del *Canzoniere* potessero giungere a Mazzola dalla collezione di Andrea Baiardi e tramite il figlio Francesco, tanto più che quest'ultimo fu garante del Parmigianino all'epoca in cui lavorava alla Steccata, dunque precisamente nel periodo in cui eseguì il disegno. Il mito di Narciso, così presente a Mazzola che indugiò più di una volta sul suo autoritratto, aveva fornito lo spunto per una competizione tra immagine e parola, ad esempio nella descrizione offerta da Filostrato il Vecchio (III sec. d. C.) di un dipinto che ritraeva Narciso in un ampio contesto paesaggistico, e in quella di Callistrato relativa a una statua del giovane²²¹. Del resto, nella versione che ne dà Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, vv. 339-510) la storia di Narciso si intreccia con quella di Eco, finita per ridursi a pura voce. A partire dalla metà del Cinquecento i trattati d'arte e letteratura sottolineano le strette relazioni tra pittura e poesia sulla scia degli antichi (in particolare Aristotele, Cicerone, Orazio e Quintiliano) e istituiscono continui riferimenti e paralleli tra poeti, storici e oratori²²². Ludovico Dolce, nel *Dialogo della Pittura* del 1557, fa dire a Pietro Aretino che «pittura è la poesia, pittura la istoria, e pittura qualunque componimento de' dotti. Di qui il nostro Petrarca chiamò Omero Primo pittor de le memorie antiche»²²³. Nel Parmigianino, lettore di Petrarca e definito spesso dagli autori più antichi «leggadro», un aggettivo che ricorre anche per il poeta²²⁴, è possibile scorgere invece la rivendicazione dell'alterità tra parola e immagine e della superiorità della pittura e del disegno, ossia delle linee, sulla scrittura. Siamo agli antipodi dell'aforismo attribuito da Plutarco a Simonide di Ceo (VI-V a. C.), secondo cui la pittura è una muta poesia, la poesia una pittura che parla²²⁵. La pittura è, invece, poesia che si avvale delle linee come vettori specifici dell'efficacia della sua comunicazione. Mazzola riesce così a descrivere, senza parole, ma con l'alfabeto dei segni. In sintesi, la convinzione del Parmigianino secondo cui l'*inventio* si sviluppa nella mente dell'artista attraverso un flusso di linee che per una sorta di combinazione alchemica dei segni²²⁶ danno vita all'immagine ricercata, e ciò spesso indipendentemente dall'*ekphrasis* di un testo letterario, rispecchia senza dubbio il primato della linea sulla parola. L'artista scelse di affermare quel primato indirizzando la sua competizione nei confronti della poesia, mentre prima di lui Mantegna e Leonardo l'avevano rivolta rispettivamente verso l'antico e la natura²²⁷.

Note

- 1 Mi limito a ricordare le seguenti pubblicazioni, che a loro volta contengono ulteriore bibliografia: Popham s. d. (1953), pp. 15-51; Oberhuber 1970, particolarmente pp. 282-284; P. 1971, I, pp. 7-29, specialmente pp. 19-21; Pouncey 1976, particolarmente, pp. 174-175; Coliva 1984, pp. 79-82; pp. 83-92, n. 24-n. 30; Gnann 1999, pp. pp. 30-57; Hall 1999, pp. 69-94; Vaccaro 2000a, in particolare pp. 72-78; Ekserdjian 2006a, pp. 32-37, 37-39; *Idem* 2006b, pp. 15-24.
- 2 Sull'androgina del *Cupido che fabbrica l'arco* di Vienna (per il quale vedi nota 220) e i suoi significati, cfr. de Halleux 2014, pp. 67-86.
- 3 P. 1971, I, pp. 1-7; Ekserdjian 1993, pp. 390-394; *Idem* 2003a, pp. 53- 67; *Idem* 2006a, pp. 22-24, 27-32, con ulteriori indicazioni bibliografiche. Per il ruolo del Correggio sul Parmigianino cfr. Vaccaro 2002b, pp. 97-103; *Eadem* 2009, pp. 115-124.
- 4 Sylvie Béguin in Béguin, Di Giampaolo e Vaccaro 2000, pp. 9- 10.
- 5 Oberhuber 2003, pp. 75-76; per il rapporto con i pittori attivi a Cremona vedi inoltre Battisti 1979, p. 137 (che a p. 139 ricorda anche suggestioni di Sebastiano del Piombo sul Parmigianino, forse recatosi da giovane a Venezia); Chiusa (2001) 2003, pp. 27-28; per le relazioni con Tiziano cfr. inoltre Joannides 2001, p. 183, fig. 160 e p. 318, nota 6; Ekserdjian 2006a, p. 26.
- 6 Ekserdjian 2006a, rispettivamente p. 26 e pp. 25-26, con bibliografia. Sull'influsso di Dürer a Fontanellato cfr. Brown 1981, pp. 43-53.
- 7 Ekserdjian 2006a, pp. 37-39, con ulteriore bibliografia.
- 8 Cfr. in particolare le segnalazioni di Ekserdjian 1992, pp. 100-101; cfr. anche *Idem* 2006a, p. 21.
- 9 Le conclusioni cui pervengo in questo primo paragrafo sono in parte enunciate in Faietti 2015a, pp. 187-200.
- 10 Per lo studio delle varie fonti iconografiche, che annoverano diversi altri modelli ancora, cfr. Zanichelli 1979; Chiusa 1996.
- 11 Cfr. Shearman 2003, II, p. 1096,
- 12 Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 577: cfr. Paris 2012, pp. 103-109, n. 6 con bibliografia (per la versione in inglese del catalogo cfr. Madrid 2012).
- 13 Gould 1994, p. 21, dove in realtà lo studioso premette alla sua osservazione che la probabile fonte di ispirazione va rintracciata nella *Madonna con il Bambino e santi* di Francesco Francia, datata 1515, oggi nella Galleria Nazionale di Parma
- 14 Parma, Galleria Nazionale, inv. 371: cfr. Paris 2012, pp. 148-153, n. 22, con bibliografia.
- 15 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, già Bode-Museum, cat. n. 1179
- 16 *Cristo deposto tra le braccia dell'Addolorata e sostenuto da san Giovanni con Giuseppe d'Arimatea, santa Maria Maddalena e Maria di Cleofe*, Parma, Galleria Nazionale: per una scheda riepilogativa cfr. Nicosetta Roio in Negro, Roio 1998, p. 193, Cat. n. 67, con bibliografia.
- 17 Freedberg 1950, pp. 38-39, con citazione a p. 39.
- 18 Vasari (1550 e 1568) 1976, IV, pp. 7-8. Nel Proemio Vasari si sofferma anche brevemente sul Parmigianino: cfr. Capitolo I, p. 27.
- 19 Cfr. Bologna, Wien 1988.
- 20 Ritorno sulla questione nel Capitolo III, pp. 154-155.
- 21 Oltre alla Pala di santa Cecilia, si ricordi la *Visione di Ezechiele* allora in collezione Herculani (Firenze, Negro, Roio 1998, p. 270, Cat. n. 206, riassume le ultime vicende bibliografiche, proponendo la parziale collaborazione di Giacomo e Giulio Francia nei sei santi laterali e datando il dipinto tra gli anni Trenta e il decennio successivo. Nel 1686 lo storiografo bolognese Carlo Cesare Malvasia aveva assegnato l'opera a «Biagio Puppini, detto dalle Lame, della scuola di Francesco Francia» (Malvasia 1686, I, p. 88).
- 27 Cfr. a questo proposito Marzia Faietti in Bologna 2002, p. 134, sotto il n. 29.
- 28 Cfr. il Capitolo III, pp. 166-167.
- 29 Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. 604: cfr. Paris 2012, pp. 135-143, n. 16 (*Raphaël et atelier?*), con bibliografia.
- 30 Marzia Faietti in Bologna 2002, p. 127. Per la *Deposizione dalla croce* di Innocenzo da Imola nella sala dei Capitoli conventuali invernali nel convento dei Canonici Regolari del SS. Salvatore, che riprende con varianti non sostanziali il disegno per il dipinto omonimo al Prado, ascrivito a Pedro Machuca e conservato al Louvre: cfr. Faietti 2002, pp. 49-54.
- 31 Bologna, Pinacoteca Nazionale: cfr. Carla Bernardini in Bologna 2002,
- 32 Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. 610: cfr. Paris 2012, pp. 129-134, n. 14 (*Raphaël et atelier?*), con bibliografia. La pala di Innocenzo è ora presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna: leggi Claudia Pedrini in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 69-71, n. 48.
- 3 È stata datata tra il 1523 e il 1525, per esempio, la *Madonna con il Bambino, i santi Elisabetta e Giovannino e i committenti*, già all'altare della chiesa interna del monastero di clausura delle Clarisse del Corpus Domini di via Tagliapietre a Bologna, oggi alla Pinacoteca Nazionale della città: cfr. Oriana Orsi in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 72-74, n. 49.
- 34 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6668 *recto* (P. 1971, I, p. 161, n. 501; G. 2007, I, pp. 51, 57 e p. 358, n. 54 *recto*, con bibliografia) e inv. 6456 (P. 1971, I, p. 150, n. 435; G. 2007, I, pp. 32, 56 e p. 359, n. 62, con bibliografia).
- 35 Per un'esauriente scheda riepilogativa delle vicende delle due portelle cfr. Vaccaro 2002a, pp. 147-148, n. 13.
- 36 Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 2108: cfr. P. 1971, I, p. 54, n. 37; G. 2007, I, p. 56 e p. 360, n. 63 *recto*, con bibliografia.

- 37 Elisabetta Sambo in Bologna 2002, pp. 136-137, n. 30, con bibliografia.
- 38 Cfr. il Capitolo III, pp. 139-177.
- 39 *Studio per la santa Cecilia*, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-arts de l'veda la recente scheda in Paris 2012, pp. 103-109, n. 7, con bibliografia, dove si discute l'assegnazione oggi prevalente a Giovan Francesco Penni.
- 40 London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1951- 8- 1-4 *verso*: P. 1971, I, p. 87, n. 168 *verso*; G. 2007, I, pp. 46, 93 e p. 361, n. 71 *verso*, con bibliografia, tra cui in particolare Freedberg 1973, p. 149
- 41 P. 1971, I, p. 230, n. 807.
- 42 G. 2007, I, p. 360, n. 67.
- 43 Per caratteri affini a Gian Giacomo Caraglio si legga il contributo di Raimondo Sassi introduttivo alla terza sezione del Catalogo, pp. 273-279.
- 44 Ricordo che Bartsch (XIV, 342-343, 460) ascriveva ipoteticamente l'invenzione della stampa al Parmigianino contro l'opinione di altri, non menzionati, che si erano espressi a favore di Raffaello; Passavant (VI, 1864, 89, 122) accoglieva il parere di Bartsch e citava a sostegno il disegno degli Uffizi.
- 45 Cfr. il Capitolo III, pp. 166-168.
- 46 Rinvio ugualmente al Capitolo III, p. 165.
- 47 Sul *verso* è stato individuato uno studio preparatorio per il villaggio sullo sfondo del giovanile *Battesimo di Cristo* a Berlino Giampaolo in Torino 1990, pp. 104-105, n. 39), fatto che ha condizionato anche la cronologia del *recto*. Tuttavia, il riferimento al paesaggio non mi sembra stringente.
- 48 Si vedano le diverse argomentazioni riepilogate nella recente scheda in Paris 2012, pp. 187-192, n. 46, con bibliografia, dove viene presentata come *Raphaël et atelier (Gian Francesco Penni?)*. Mochi Onori, Cerasuolo e Santucci 2011, a p. 129 sottolineano un alto grado di autografia; l'opera è autografa anche per Ekserdjian 2006a, pp. 32-33.
- 49 *Madonna con il Bambino sulle nuvole, con Maria Maddalena e una committente inginocchiata*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6803: cfr. G. 2007, I, p. 38 e p. 354, n. 23, con bibliografia. Il gruppo della Madonna e del Bambino si avvicina anche alla *Madonna di Foligno*, con il Bambino in controparte.
- 50 Vasari (1550 e 1568) 1976, IV, p. 185.
- 51 Leoni 2009, in particolare p. 52 e nota 9 a p. 10; cfr. anche *Idem* 2013, pp. 123-130. Alberto Pio faceva parte dell'Oratorio del Divino Amore istituito nel 1516 presso Santa Cecilia in Trastevere; Pedretti 1987, pp. 581-593, aveva messo in relazione la denominazione dell'opera, affermatasi nell'Ottocento, con l'istituzione dell'Oratorio.
- 52 Ekserdjian 2006a, p. 33, ipotizza un viaggio a Meldola.
- 54 Vasari (1550 e 1568) 1976, IV, p. 501.
- 55 Faietti 1983, pp. 311-312.
- 56 Vasari (1568) 1984, V, pp. 181, 182.
- 57 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3945: P. 1971, I, p. 133, n. 353; G. 2007, I, p. 93 e p. 385, n. 222, con bibliografia, cui aggiungo Freedberg 1973, p. 149.
- 58 Chantilly, Musée Condé, inv. 68: cfr. Meyer zur Capellen 2005, pp. 89-97, n. 51.
- 59 L'opinione non è stata peraltro condivisa da tutti: per esempio, Ekserdjian 2006a, p. 33, scorge nel disegno caratteri piuttosto giovanili.
- 60 Meyer zur Capellen 2005, pp. 89-97, n. 51, cui si rinvia anche per la lista delle copie.
- 61 Lucco 1993 [1994], p. 189, ipotizza un soggiorno romano dell'artista nell'estate del 1517.
- 62 Per questo aspetto rinvio ancora all'analisi fondamentale di P. 1971, I, pp. 1-7.
- 63 Cfr. il Capitolo I, pp. 38-39 note 15 e 16.
- 64 Citazione dall'edizione giuntina: Vasari (1568) 1976, IV, p. 493. Per un commento sulla Vita cfr. Faietti 2012a, pp. 51-74.
- 65 *Ivi*.
- 66 *Ivi*.
- 67 Vasari (1568) 1976, IV, p. 495.
- 68 «Rafael renacido» è il titolo di un recente contributo di Ekserdjian 2013, pp. 93-107, che con questa Jacopo Palma il vecchio: cfr. Vasari (1550, 1568), 1976, IV, p. 551.
- 69 Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. 111: cfr. Vaccaro 2002a, pp. 194-196, n. 41. 70 Shearman (1979) 1983, p. 108; *Idem* 1992, pp.137-138; cfr. anche Ekserdjian 2006a, pp. 33, 128. Vedi poi Vaccaro 2002a, p. 37, a proposito di suggestioni dell'opera raffaellesca nel *Ritratto* del Parmigianino agli Uffizi, già identificato come un autoritratto.
- 71 Cfr. in particolare lo studio conservato a Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. n. 6472 *recto*: P. 1971, I, p. 154 , n. 458 *recto*; G. 2007, I, pp. 73, 105 e p. 372, n. 144 *recto*, con bibliografia. Nasce con ogni probabilità nel contesto degli studi per il ritratto dipinto anche il disegno in collezione privata americana, dove la sedia figura ugualmente in primo piano (P. 1971, I, p. 215, n. 748 *verso*; G. 2007, I, pp. 62, 71, 72, 82 e p. 371, n. 136 *verso*).
- 72 Woods-Marsden 1998, pp.124, 126
- 73 Rinvio al Capitolo III, pp. 140-147.
- 74 Riprendo liberamente l'espressione vasariana utilizzata a proposito di essere datato un poco più avanti e costituire una tarda ripresa di schemi compositivi di Raffaello e della scuola.
- 75 Si veda il Capitolo III, p. 141, dove mi intrattengo anche sui tre dipinti di presentazione.
- 76 A proposito della produzione artistica a Roma dopo la morte di Raffaello e del cosiddetto stile clementino, secondo la definizione coniata da Chastel 1983, pp. 136-167 (in parte contestata da Wolk-Simon 1989, p. 518), si leggano Hall 1999, pp. 69-94 e Vaccaro 2002a, pp. 14-15, con ulteriore bibliografia in nota 36 a p. 20.
- 77 Per una scheda riepilogativa cfr. Vaccaro 2002a, pp. 154-157, n. 18.

- 78 Sulla Sala dei Pontefici segnalato, con bibliografia precedente, Ekserdjian 2006a, p. 58; G. 2007, I, pp. 102- 114, *passim*.
- 79 Hirst 1966, p. 401; Wolk-Simon 1989, p. 517; Gnann 1999, p. 49; Parma 2002, pp. 311-325.
- 80 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1997: cfr. P. 1971, I, p. 72, n. 98; G. 2007, I, p. 107, p. 410, n. 384, con bibliografia.
- 81 Il *recto*, per esempio, palesa un complesso rapporto figure-spazio più vicino a quello che informa taluni disegni di Giulio Romano
- 82 Per qualche esempio cfr. G. 2007, I, p. 409, n. 377; *Ibidem*, p. 409, n. 380; P. 1971, I, p. 81, n. 144, G. 2007, I, p. 409, n. 381; P. 1971, I, p. 199, n. 666, G. 2007, I, p. 410, n. 383 *recto*; P. 1971, I, p. 81, n. 147, G. 2007, I, pp. 426-427, n. 486 *verso* (ma si tratta in realtà del *recto* del foglio con *Studi vari* presso lo Städelsches Kunstinstitut di Frankfurt, inv. 15276); P. 1971, pp. 214-215, n. 746, G. 2007, I, pp. 432-433, n. 522.
- 83 Cfr. Witcombe 2002, pp. 273-292
- 84 Per suggestioni del pittore veneziano sul Parmigianino, e viceversa, cfr. Hirst 1981, p. 86. Sulla cappella Borgherini cfr. un riepilogo abbastanza recente di Tullia Carratù in Roma, Berlin 2008, pp. 172-177, n. 33.
- 85 Riguardo agli artisti incontrati dal Parmigianino a Roma cfr. Gnann 1999, pp. 30-57; Vaccaro 2002a, pp. 14-15; Ekserdjian 2003a, pp. 53-67.
- 86 Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 339: sul rapporto del progetto del Parmigianino con il dipinto omonimo del Rosso in San Lorenzo a Firenze cfr. Gnann 1996, pp. 360- 380; *Idem* 2007, I, pp. 125, 198 e p. 412, n. 401. Per la stampa vedi più avanti.
- 87 Capitolo I, p. 39 nota 38.
- 88 Den Haag, collezione Chr. P. van Eeghen; cfr. P. 1971, I, p. 203, n. 685 *recto*; G. 2007, I, p. 396, n. 301 *recto*, con bibliografia, cui aggiungo Ekserdjian 2003a, pp. 56-57.
- 89 In un disegno più tardo (Vienna, Albertina, SL 108, inv. 2678)
l'artista invece ripropone un *Torso* di Casa Sassi a Roma (
- 90 Wood 2009, pp. 109-157
- 91 Adachi 2000, pp. 55-73, per alcune ipotesi circa la relazione del Parmigianino con Caraglio e Ugo da Carpi, nonché Lappoli.
- 92 Chastel 1983, pp. 146-149.
- 93 Si sono rintracciate, ad esempio, affinità tra le incisioni di piccolo formato di Raimondi, che associano l'acquaforte al bulino, e la produzione dei *Piccoli Maestri*, come i Beham e Georg Pencz; in effetti Joachim Sandrart nel 1675 indicava Barthel Beham, Georg Pencz e Jacob Binck presso Marcantonio: rinvio a Faietti 2005, p. 98, con bibliografia.
- 94 Dibattuta è la sua realizzazione in acquaforte e *chiaroscuro* del *San Pietro e san Giovanni Evangelista guariscono gli infermi presso la porta del tempio* da Raffaello (B. XII, 78- 79, 27; B. XVI, 10, 7 II), che, in caso di autografia, mostrerebbe un'attitudine a sperimentare personalmente anche la combinazione delle due tecniche.
- 96 Le stampe sono state assai spesso indagate negli ultimi anni: cfr. in particolare Achim Gnann in Parma, Wien 2003, p. 332, n. 2.4.7; David Ekserdjian in Ottawa, New York 2003-2004, pp. 131-152, nn. 27- 35, con discussione dei disegni superstiti;
- 98 Iacopo da Varazze 1995, pp. 480- 81, 483.
- 99 London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1904-1201-2: cfr. P. 1971, I, pp. 92-93, n. 190; G. 2007, I, p. 182, n. 205, con bibliografia.
- 100 Per la bibliografia sulla stampa cfr. Michael Foster, Achim Gnann in London 2014, p. 211, n. 58, cui aggiungo Faietti 2013a, pp. 447-463.
- 101 Ad esempio, per un'ispirazione di Luca Penni dal *chiaroscuro* da Antonio da Trento, raffigurante *Augusto e la Sibilla Tiburtina* (B. XII, 90, 7), la cui invenzione spetta al Parmigianino, cfr. Scaillièrez 2012, pp. 60-63.
- 102 Faietti 2015a (in corso di pubblicazione).
- 103 Achim Gnann in Mantova, Wien 1999, p. 348, p. 76, n. 13.
- 104 Un primo elenco si deve a P. 1971, I, pp. 92-93, n. 190; p. 144, cat. n. 407; pp. 158-159, n. 481; cfr. in seguito G. 2007, I, pp. 382-383, nn. 203-210. Per un disegno con lo stesso soggetto appartenuto a Vasari, e oggi non più identificabile, si legga Collobi Ragghianti 1972, p. 48.
- 105 Cfr. nota 99.
- 106 Per la bibliografia sulla stampa cfr. Michael Foster, Achim Gnann in London 2014, p. 210, n. 44, cui aggiungo Faietti 2013a, pp. 447-463.
- 107 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. n. 6399: cfr. P. 1971, I, pp. 138-139, n. 379; G. 2007, I, p. 382, n. 203, con bibliografia.
- 108 London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1961-1014-9: P. 1971, I, p. 93, n. 191 *recto*; G. 2007, I, pp. 382-383, n. 207 *recto*, con bibliografia.
- 109 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 233 F *recto*; London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859-0625-564; Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. n. 718;
- 110 Lo osserva per primo G. 2007, I, pp. 104-105; *Idem* in München, Frankfurt am Main 2007-2008, p. 111 Cfr. Bologna, Wien 1988.
- 112 Faietti 2009a, pp. 12-17
- 113 Cfr. il *Fanciullo giacente; due studi di mani*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. P.D. 123-1961 *verso*

- 114 *Fanciullo giacente*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv.1905-11- 10-21 *recto*: cfr. P. 1971, p. 97, n. 210 *recto*, che lo mise in relazione con l'acquaforte B. XVI, 13, 11; G. 2007, I, p. 405, n. 350 *recto*, con bibliografia tra cui segnalò Pon 2004a, pp. 6-7.
- 115 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6399 (menzionato poco sopra) e inv. 6400: cfr. P. 1971, I, pp. 138- 139, n. 379 e p. 139, n. 380; G. 2007, I, p. 182, nn. 203-204, con bibliografia.
- 116 P. 1971, I, p. 9.
- 117 Per maggiori argomentazioni e indicazioni bibliografiche cfr. Faietti 2013a, pp. 447-463.
- 118 P. 1971, I, p. 21.
- 119 Pouncey 1976, p. 175; tra gli esempi che additava mi sembra particolarmente incisivo il foglio del Louvre classificato al numero 413 (P. 1971, I, p. 146, n. 413).
- 120 Ekserdjian 2006a, p. 174. Per la necessità di studiare insieme disegni e stampe leggi inoltre *Idem* 2003b, pp. 31-49.
- 121 G. 2007, I, p. 314 e p. 512, n. 1003, con bibliografia (il disegno comparve sul mercato nel 2002), ad eccezione di Ekserdjian 2006a, p. 161, con altra bibliografia in nota 141 a p. 277.
- 122 Cfr. in particolare Monbeig Goguel 2003, pp. 311-324.
- 123 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 21310: G. 2007, I, p. 374, n. 154, con bibliografia.
- 124 B. VII, 104, 94: per un riepilogo influsso di Dürer in Parmigianino vedi Ekserdjian 2006a, pp. 25-26, con riferimento, tra l'altro, al disegno di Berlino.
- 125 Sull'influsso di Dürer in Parmigianino vedi Ekserdjian 2006a, pp. 25-26, con riferimento, tra l'altro, al disegno di Berlino.
- 126 I due fogli sono conservati all'Albertina di Vienna: *Baccanale con Sileno*, inv. 3060 D 33 e *Zuffa di dei marini*, inv. 3061 D 34; cfr. Faietti 2011a, pp. 25-38,
- 127 *Ivi*, con commento del brano di Camerarius presente nella biografia di Dürer premessa alla traduzione latina del *De symmetria* stampata a Norimberga nel 1532 (cfr. *Albrecht Dürer* 1956, I, p. 309) e del passo della *De Recta Latini Graecique Sermonis pronunciazione* di Erasmo uscita nel 1528 (Erasmus [1528] 1531, p. 24 r.).
- 128 Faietti 2010, pp. 15-44, con riferimenti bibliografici.
- 129 Vasari (1568) 1976, IV, p. 533. Battisti 1979, p. 137,
- 130 Mussini 2003, p. 20 e p. 21.
- 131 Cfr. bibliografia in nota 1.
- 149 Rapetti 1940, pp. 51-52.
- 150 Ekserdjian 2001a, p. 48; *Idem* 2006a, pp. 12-13, 20.
- 151 Windsor Castle, Royal Library, inv. 0580
- 152 Marzia Faietti in Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, pp. 89-94.
- 153 Wald 2002, pp. 165-181.
- 154 Ekserdjian 2006a, p. 26.
- 155 Davitt Asmus 2005, pp. 286-290.
- 156 Rapetti 1940, p. 48 (nn. 244-258).
- 157 Pubblicato per la prima volta da Faietti 2007, pp. 47-71,
- 158 Per una scheda riepilogativa sui due dipinti cfr. Vaccaro 2002a, rispettivamente pp. 164-166, n. 23 e pp. 162-163, n. 22. Sulla *Conversione* di Vienna leggi anche Morel 2001, pp. 73-125 e Gnann 2005, pp. 72-77.
- 159 Lo fa notare Thimann 1999, pp. 13-19, facendo riferimento a un disegno del Louvre: cfr. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6397 *recto* e *verso* 161 Gasparotto 2002, pp. 379-390
- 162 L'attuale collocazione è sconosciuta: cfr. P. 1971, I, p. 231, n. 812; G. 2007, I, p. 445, n. 598, con bibliografia.
- 163 New York, collezione privata: Meyer zur Capellen 2008, pp. 188-191, n. A 23.
- 164 Vasari (1550, 1568) 1976, IV, p. 538.
- 165 Lo ricordano, ad esempio, Sandrart nel 1675 - *The "Teutsche Academie" on Sandrart.net*: TA 1675, II, Buch 2 (Italienische Künstler), p. 110 – e de Piles (1699) 1715, pp. 195-196.
- 166 Chastel 1983, p. 157.
- 167 Vaccaro 2002a, pp. 154-157, n. 18,
- 168 Corradini 1993, pp. 27-29; Vaccaro 1993, pp. 22-27.
- 169 London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1882-8-12-488, *recto* e *verso*: cfr. P. 1971, I, p. 90, n. 181; G. 2007, I, pp. 14, 158, p. 438, n. 555, *recto* e *verso*, con bibliografia. Sottolinea il rapporto con il dipinto piacentino soprattutto Gnann 1999, p. 53 e *Idem* in Mantova, Wien 1999, pp. 384-387, nn. 288a-291.
- 170 Sul Rosso e le stampe cfr. Nova 2014b, pp. 140-147.
- 171 Per una disanima bibliografica abbastanza esaustiva della serie di stampe cfr. Faietti 2013b, p. 272, nota 4. Qui mi limito a ricordare, tra gli altri, i contributi di Talvacchia 1999, pp. 125-160; Nova 2001, pp. 152-153; Schlieker 2001, pp. 14-50; Turner 2007, 4, pp. 359-380; Matthews-Grieco 2010, pp. 26-28; Turner 2010, pp. 231-252.
- 172 Faietti 2005, pp. 94-98; *Eadem* 2013b, pp. 257-275.
- 173 Nova 2014a, pp. 121-130, anche con riferimento a Fornari Schianchi 1994, p. 64. Estranea alla genesi di san Gerolamo risulta la postura del
- 174 Paris, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6447: cfr. P. 1971, I, p. 148, n. 427; G. 2007, I, p. 159 e pp. 441-442, n. 578, con bibliografia.
- 175 Fabiański (1998) 2000, p. 61.

- 176 Sul *Fauno Barberini*, oltre agli studi indicati da Haskell, Penny 1981, pp. 202-205, n. 33, si veda la bibliografia aggiornata alla voce «Barberini Faun» nel *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, online.
- 177 Faietti 2013b, p. 262, con bibliografia.
- 178 Il documento, facente parte dell'Archivio Barberini conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, è pubblicato da Aronberg Lavin 1975, p. 19, Doc. 156. [III. Gius. 821-1100. 1073].
- 179 Cfr. soprattutto Montagu 1970, p. 294; *Eadem* 1989a, pp. 163-169; *Eadem* 1989b, pp. 100-108. Sul *Fauno Barberini* vedi anche Walter 1986, pp. 91-122; Pierguidi 2008, pp. 59-64; Faedo 2012, pp. 323-329.
- 180 Maffei 1704, p. 87.
- 181 *Ibidem*, tav. XCIV.
- 182 Ritornero quanto prima su di esso in un contributo specifico.
- 183 Oltre a *Giove in forma di satiro che scopre Antiopa* e a *Vulcano che scopre Venere con Marte* (cat. III. 13), di cui dirò tra poco, ricordo soprattutto: *Priapo e Lotis*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 5210-48 (P. 1971, I, p. 109, n. 257; G. 2007, I, p. 122 e p. 401, n. 330) e *Due ninfe e un satiro*, Vienna, Albertina, SL 108, inv. 2678 (P. 1971, I, p. 188, n. 611; G. 2007, I, p. 98 e p. 400, n. 324). Mazzola trasse inoltre ispirazione dalla *Posizione n. 10* dei *Modi* di Marcantonio in un foglio di collezione privata con *Due Amanti*, pubblicato per la prima volta da Ekserdjian 1999, p. 38, n. 71 (cfr. G. 2007, I, p. 121 e p. 401, n. 326, con altra bibliografia).
- 184 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6414: cfr. P. 1971, I, p. 141, n. 393; G. 2007, I, p. 116 e p. 446, n. 604, con bibliografia; si legga in seguito Faietti 2013b, pp. 257-275.
- 185 *Ibidem*, p. 274, nota 36.
- 186 Cfr. nota 174.
- 187 Le due stampe vennero riprodotte da Dunand, Lemarchand 1977, rispettivamente fig. 132* a p. 62 e fig. 120* a p. 56, ma senza riferimento al disegno del Parmigianino.
- 188 Sui *Modi* cfr. in particolare Talvacchia 1999; per la componente erotica in Marcantonio già dagli anni bolognesi Faietti 2005, pp. 90-94, con ulteriore bibliografia.
- 189 Nova 2001, p. 169
- 190 Cropper 1986, pp. 175-190 e pp. 355-359; *Eadem* 1995, pp. 159-205; Rogers 1998, pp. 93-106.
- 191 Pozzi 1979, pp. 3-30; Campbell 2006, pp. 151-185; Bolzoni 2008; *Eadem* 2010.
- 192 Cfr. il Capitolo I p. 31 e la nota 69 in particolare.
- 193 Per un inquadramento generale sul tema resta ancora valido lo studio di Lee 1940, pp. 197-269;
- 194 Cropper 1976, pp. 374-394
- 195 Una suggestiva lettura sul valore lineare dei disegni del Parmigianino si deve a Oberhuber 2003, pp. 71-81.
- 196 Cfr. più avanti, note 217-218.
- 197 Una selezione di iscrizioni nei disegni del Parmigianino si trova in Burioni 2006, pp. 90-93.
- 199 Inv. 5639: cfr. P. 1971, I, p. 79, n. 135; G. 2007, I, pp. 113, 118 e pp. 395-396, n. 297
- 201 Inv. 814: *Studi per la decorazione del soffitto di Santa Maria della Steccata (recto)*; iscrizione: «Nova belezza in abito Gentile | volsel mio core ala morosa schiera» (*verso*): cfr. P. 1971, I, pp. 115-116, n. 284; G. 2007, I, p. 268 e p. 482, n. 818.
- 202 Cfr. per esempio Paris 1986.
- 203 Gabriele 2003, pp. 28-29
- 204 Arasse (1997) 2009, pp. 169-188.
- 205 La centralità del velo era stata infatti puntualizzata da Arasse (1997) 2009, p. 176.
- 206 Cfr. in particolare G. 2007, I, p. 304.
- 207 G. 2007, I, p. 304
- 208 Arasse (1997) 2009, p. 170
- 209 Non a caso forse una copia in controparte all'Albertina di Vienna, inv. 2671
- 210 Inv. 62/135: cfr. P. 1971, I, p. 120, n. 301; G. 2007, I, pp. 261, 294, 320, 314, nota 945 e p. 476, n. 782
recto e verso.
- 211 Vedi in particolare note 183-184.
- 212 Cfr. nota 183.
- 213 Un ciclo che ha suscitato letture assai diverse, al di là riferimento al mito di Atteone nel III Libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, è quello di Fontanellato
- 214 Non arrivando a tali conclusioni, tuttavia, Oberhuber 2003, p. 74, aveva scritto che per il Parmigianino, letteralmente innamorato della bellezza della linea, il disegno è fine a se stesso.
- 215 Vedi nota 201.
- 216 Vedi nota 194.
- 217 Tisconi Benvenuti 1986, pp. 121-137.
- 218 Ceruti Burgio 1996, pp. 65-86
- 219 Cfr. soprattutto Mediolini Masotti 1986, pp. 231-265.
- 220 Rispettivamente al Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. 275 e alla Galleria degli Uffizi; inv. Galleria Palatina 230; per schede riepilogative sulle vicende delle due commissioni si veda Vaccaro 2002a, pp. 180-181, n. 34 e pp. 183-186, n. 36.
- 221 Cfr. Pellizer 2003, pp. 88-94.
- 222 Cfr. nota 193.
- 227 Sviluppo questo confronto, intrattenendomi anche sul disegno del Parmigianino di cui a cat. III. 13, ma soffermandomi ancora prima su Mantegna e Leonardo, in Faietti 2015b (in corso di pubblicazione).