

«Hor non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza de tutti'il mondo?
[...] Questo è finestra de l'human corpo,
per la quale la sua via (?) specula,
e fruisse la bellezza del mondo»
Leonardo, *Trattato della pittura*, n. 24

Parmigianino, Raffaello e la metafora della finestra

Nell'*Autoritratto allo specchio convesso* del Parmigianino, di cui si è parlato nella prima parte di questo Capitolo la finestra alla sinistra, per quanto marginale, costituisce un dettaglio non secondario, tanto che vale la pena di chiedersi quale ruolo potrebbe aver assunto nel contesto della rappresentazione. Una prima risposta si rintraccia nel brano in cui Vasari descrive l'opera e ne commenta la genesi, fornendo molti spunti di riflessione suscettibili di vari sviluppi; per limitarsi al significato della finestra, risulta assai rivelatrice l'osservazione di «quelle bizzarrie che fa la ritondità dello specchio nel girare che fanno le travi de' palchi, che torcono, e le porte e tutti gl'edifizî che sfuggono stranamente».

Nell'*Autoritratto* di Vienna, infatti, la finestra non venne soltanto finalizzata alla rappresentazione della fonte di luce naturale, ma, subendo le stesse bizzarre distorsioni del soffitto, servì anche a illustrare le deformazioni indotte dall'uso dello specchio convesso e le conseguenti deviazioni rispetto ai criteri della prospettiva lineare centrica.

Nelle più tarde *Nozze mistiche di santa Caterina*, con ogni probabilità risalenti al periodo romano, il Parmigianino distribuì la composizione in due vani comunicanti tra loro tramite una porta, ciascuno dotato di un'apertura verso l'esterno; l'artista intese qui utilizzare le finestre sia per suggerire gli effetti luministici derivanti dalla luce naturale, sia per sottolineare la complessità dell'articolazione spaziale delle stanze e sondare l'efficacia rappresentativa dell'unico punto centrale di convergenza delle linee di fuga.

Se consideriamo alcuni disegni di Mazzola assai meno noti dell'*Autoritratto allo specchio convesso* e delle *Nozze mistiche di santa Caterina*, e perciò non ancora sufficientemente indagati, il ruolo metaforico ricoperto dalla finestra nell'evocazione della visione prospettica lineare diventa palese. A mio parere l'artista emiliano è infatti da annoverare tra quanti elaborarono esempi significativi della metafora finestrale, generati, a loro volta, in seguito a un processo piuttosto articolato e graduale.

Le finestre e la prospettiva lineare centrica

In un primo momento il Parmigianino individuò nella finestra un semplice elemento descrittivo del contesto ambientale, come è evidente in alcuni suggestivi disegni dei suoi anni giovanili: la *Figura femminile intenta a cucire* oggi alla Pierpont Morgan Library di New York e la *Donna seduta in atto di leggere* presso l'Ermitage di San Pietroburgo. Tali raffigurazioni quasi spoglie, dove l'immagine femminile è rappresentata entro ambienti domestici connotati principalmente dalla presenza di una finestra, paiono condividere l'attenzione della pittura del Nord Europa alla vita quotidiana e al contempo sottendere iconografie allegoriche o mitologiche. Ciò è evidente nello *Studio di figura femminile seduta* presso le Courtauld Institute Galleries, dove la finestra è, però, solo accennata da un riquadro rettangolare nello sfondo: l'opera, più tarda delle due precedenti, sembra di fatti raffigurare una Parca.

Non è escluso peraltro che anche le giovani donne di San Pietroburgo e di New York contemplino l'iconografia della Vergine assorta in lettura oppure occupata nel cucito, fornendone tuttavia versioni non convenzionali per l'assenza rispettivamente del Bambino e degli angeli; tra l'altro, un disegno di Raffaello con la Madonna occupata a leggere con accanto il Bambino venne tradotto a bulino da Marco Dente ed è probabile che il Parmigianino conoscesse per tempo quella stampa, a lui congeniale soprattutto per la sobria ambientazione del gruppo in una stanza suggerita da pochi elementi, tra cui una finestra chiusa.

Viceversa, in un foglio ora al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli, una donna seduta davanti a una finestra aperta è descritta con manifesta intenzione ritrattistica. Il disegno fu realizzato forse agli inizi del soggiorno a Roma, dal momento che la figura condivide analoghe proporzioni con la Vergine nella *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Gerolamo* di Londra, anche se costituisce una sorta di controparte in chiave profana a quella figura, frutto di una meditazione sui modelli classici, oltre che su Raffaello e Michelangelo, certamente più avanzata. Quel che nel foglio napoletano colpisce è appunto l'attenzione naturalistica con cui è osservata la donna, colta in un momento di sospensione dalla lettura, alla quale potrebbe alludere il libro su cui essa poggia il braccio destro.

Al periodo romano risalgono altri due disegni significativi in cui ricompare la finestra: la *Giovane seduta con in grembo un animaletto* della Galleria Nazionale di Parma e la *Donna addormentata alla presenza di un putto che reca una spada*, di cui si ignora l'attuale collocazione.

Se la *Giovane* di Parma venne trattata dall'artista come una scena di genere (e in effetti la sua identificazione con sant'Agnese non è condivisibile se non altro perché sullo sfondo compare una scala piuttosto che una croce), viceversa è palese la finalità allegorica della *Donna addormentata*, probabile raffigurazione della *Fortezza* o della *Giustizia*.

La finestra aperta alle sue spalle, presente anche nel disegno di Napoli, non è a sua volta un dettaglio irrilevante. Ho ragione infatti di credere che il Parmigianino, a partire almeno dagli anni romani, intendesse riflettere sul significato della finestra aperta descritta per la prima volta da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*: «[...] dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; [...]». Lo illustrerò a breve con qualche opera, ma prima ancora vorrei ribadire come per tali pensieri Mazzola dovette ricevere stimoli fondamentali da Raffaello.

Un sogno di Raffaello?

Esiste la possibilità che l'artista emiliano avesse conosciuto un disegno dell'Urbinate oggi conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, la *Giovane donna seduta e altri studi, di figura e architettonici*.

Autorizza a supportarlo una copia parziale dovuta a Biagio Pupini, lo *Studio di figura femminile seduta e di nudo maschile in piedi* del Louvre, dove il prototipo è ripreso in controparte e nello stile di Mazzola piuttosto che di Raffaello, senza contare che anche il nudo a sinistra, assente nel disegno agli Uffizi, potrebbe richiamare le proporzioni delle figure parmigianinesche.

Sappiamo che Pupini, disegnatore e copista instancabile, attinse ispirazione anche dal Parmigianino, al quale peraltro il foglio di Raffaello veniva ascritto negli inventari a partire dalla seconda metà del Settecento, prima di essere riconosciuto all'Urbinate dalla critica novecentesca.

La probabile conoscenza della *Giovane donna seduta* da parte di Mazzola è assai importante nel mio attuale contesto di ricerca: infatti quel disegno può dirsi quasi un manifesto programmatico della poetica raffaellesca, come ebbi modo di osservare in uno studio specifico da cui stralcio qui i principali contenuti utili per comprendere la sua relazione con le ricerche del Parmigianino. La figura femminile raffaellesca deriva da un rilievo di un sarcofago marmoreo oggi al Museo Nazionale Romano a Palazzo Altemps, noto come *Nova nupta* sulla base di un'interpretazione erronea che risale almeno al Seicento, secondo cui la protagonista sarebbe una fanciulla in atto di essere abbigliata per le nozze. Da quel rilievo Raffaello trasse la sua prima ispirazione, introducendo rispetto al prototipo alcune significative varianti tra cui il braccio sinistro sollevato e la mano che poggia sulla testa, anziché coprirsi il volto con un drappo. In tal modo giunse a riappropriarsi originalmente della fonte classica e a immaginare una giovane seduta, appoggiata a un davanzale che richiama l'apertura di una finestra, mentre è assorta nel sonno o concentrata, a occhi chiusi, nei suoi pensieri. L'incantevole figura conobbe un'ampia diffusione attraverso la trascrizione grafica in controparte effettuata da Marcantonio Raimondi, ma nella stampa la giovane, raffigurata nei panni di *Sant'Elena*, siede davanti a una finestra aperta da cui appare un angelo in volo che reca la croce. Non mi soffermo ora sulle varie declinazioni del modello raffaellesco in altri autori¹⁸, ma, pensando all'utilizzo del rilievo antico da parte dell'Urbinate, vorrei almeno ricordare che nella *Stanza di Eliodoro* in Vaticano egli lo elaborò in controparte per il guardiano addormentato della *Liberazione di san Pietro dal carcere* e lo ripropose con modifiche nel *Mosè davanti al rovelo ardente* della volta.

Raffaello diede un'interpretazione assai viva e attualizzante della giovane donna del prototipo antico, suggerendo appena uno sfondo architettonico, laddove il modello antico mostrava una sorta di "scatola" o cornice architettonica, che in altri e differenti contesti l'artista avrebbe variamente impiegato. Studi simili al disegno fiorentino, ugualmente desunti da prototipi classici, servivano al Sanzio durante la fase progettuale delle sue articolate "scatole architettoniche" messe a punto nella decorazione su scala parietale. In tali processi elaborativi di storie complesse si incontrano, così, studi di singole creature umane, concepite come una fusione totale di figura e spazio: figure sospese nel vuoto che misurano lo spazio intorno a sé, il quale a sua volta esiste in quanto scandagliato dalle stesse; un esempio illuminante è dato dal disegno preparatorio per l'Adamo nella *Disputa del Sacramento* della *Stanza della Segnatura*. Esse studiano i corpi e le posture in accordo con le ricerche sull'assetto compositivo, ma a volte anche indipendentemente e, per quanto appaiano nella produzione grafica di Raffaello in epoca antecedente alle prime Stanze, furono comunque precedute da studi analoghi di Michelangelo, che per questi aspetti esercitò un indubbio ascendente sull'Urbinate.

Una concezione analogamente interessata all'isolamento statuario delle figure era emersa anche da quegli studi antiquari di epoca pre-raffaellesca, che estrapolavano dai contesti architettonici singoli elementi figurativi per fissarne l'iconografia in vista di reiterate rielaborazioni. Un esempio illuminante è dato dalla "figura sospesa"

disegnata da un artista dell'Italia settentrionale, che forse a sua volta si era ispirato a un foglio di Andrea Mantegna: qui la protagonista, desunta proprio dalla cosiddetta *Nova nupta*, è enucleata dal contesto e descritta con una certa fedeltà rispetto al modello antico.

Oltre alla giovane derivante dallo stesso modello antico che, prima di Raffaello, aveva probabilmente attratto lo stesso Mantegna, il disegno fiorentino raffigura uno studio preparatorio per l'affresco con l'*Apparizione di Dio a Mosè* nella volta della *Stanza di Eliodoro*, nonché degli schizzi architettonici. Questi ultimi sono stati messi in relazione con le ricerche condotte dall'Urbinate, divenuto responsabile della Fabbrica di San Pietro dal primo aprile 1514, per valutare gli effetti visivi di una crociera con trabeazione curva e di navate laterali coperte da cupole o da crociere.

Dunque, il foglio degli Uffizi richiama simultaneamente scultura, pittura e architettura riunificate sotto il segno del Disegno, quest'ultimo perfettamente in grado di riprodurre l'oggetto scultoreo del rilievo mediante l'inchiostro diluito; la prevalente bidimensionalità dell'affresco tramite ritmi lineari fluenti e il tratteggio diagonale; la volumetria dell'edificio con l'energia segnica rapida e concisa dello schizzo a destra.

Tre stili grafici diversi, per tre campi differenti dell'espressione artistica, convivono nello spazio limitato di un foglio, che forse tradisce alcune speranze nutrite da Raffaello circa la possibilità di un superamento dei confini ontologici delle tre arti, un aspetto, quest'ultimo che, se riferito al rapporto tra disegno e pittura, richiama anche le successive sperimentazioni di Barocci.

Ma il disegno degli Uffizi allude anche a un'altra tematica della poetica raffaellesca nei primi anni Dieci, ancora più significativa per lo svolgimento del mio discorso. Infatti, il rilievo antico della cosiddetta *Nova nupta*, così come altri simili modelli classici, aveva fornito a Raffaello l'idea della "scatola architettonica" e quella della "figura sospesa nel vuoto", mediante le quali all'altezza delle prime due Stanze vaticane, egli intendeva riflettere sul rapporto tra la figura e lo spazio circostante e tra la composizione pittorica e lo spazio architettonico che l'accoglie. Più in generale, agli esordi del secondo decennio l'Urbinate stava saggiando le possibilità estreme del quadrangolo albertiano, il cui contorno regolare pareva trovare una certa equipollenza nelle strutture architettoniche simulate dell'*architectura picta*. Quasi contemporaneamente si stava chiedendo come superare quelle stesse orditure, di cui avvertiva la rigida fissità, attraverso ricerche che assunsero una prima consistenza visiva nella cupola della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo e nelle quali si è riconosciuto uno stimolo per le future conquiste spaziali del Correggio nella cupola in San Giovanni Evangelista a Parma.

Il sonno o l'assorta meditazione di quella creatura scolpita, a cui l'artista con pochi tocchi di inchiostro diluito aveva conferito una nuova vita, "liberandola" dal vano ristretto del modello classico, delimitato da un tendaggio, sembrerebbe quasi alludere a una riflessione del pittore sulla finestra aperta albertiana. Una certa coerenza intellettuale con i pensieri di Alberti sul quadrangolo è ribadita dalle raffigurazioni al *verso*, dove l'icosaedro a destra e l'ornato serpentiforme sottostante riflettono le esplorazioni spaziali perseguite da Leonardo nel Codice Atlantico. Se il davanzale evoca la finestra aperta albertiana, il sonno della giovane, più che una recisa negazione della veduta al di fuori di quel quadrangolo, resa impossibile dai suoi occhi chiusi, potrebbe adombrare una contemplazione interiore del pittore sui limiti della visione che il quadrangolo di Alberti aveva offerto fino ad allora.

D'altra parte, la necessità di mettere a dura prova l'efficacia della prospettiva lineare non stupisce in un artista come Raffaello, che certo non si limitava all'elaborazione formale delle immagini, ma investiva consapevolmente le sue energie intellettuali nello studio delle strategie della comunicazione visiva di contenuti narrativi e storici complessi. La finestra del disegno agli Uffizi, accennata sobriamente attraverso il bordo del davanzale, arricchisce dunque di nuovi significati la tassonomia concettuale della metafora finestrata.

Per tornare al Parmigianino, una prova più indiretta della sua possibile conoscenza della *Giovane donna seduta* di Raffaello è offerta, a mio parere, dalla *Madonna con il Bambino* oggi alle Courtauld Institute Galleries, eseguita forse durante il soggiorno bolognese, tra il 1527 e il 1530, oppure ancora negli ultimi tempi romani. Qui la particolare disposizione della Vergine con le gambe allungate in primo piano, rappresentate in modo bidimensionale come se la figura fosse compressa all'interno di un rilievo antico, potrebbe derivare da una rielaborazione originale e in controparte della cosiddetta *Nova nupta*. Nonostante l'aggiunta di uno sfondo paesistico, assente nel sarcofago e nel disegno preparatorio, contro cui si staglia un edificio classicheggiante caratterizzato da una sapiente alternanza di pieni e vuoti che richiama il Settizonio, la rappresentazione in primo piano può avvalersi di uno spazio piuttosto esiguo, dove campeggia, come nel modello antico, un'ampia tenda, che qui funge da elemento divisorio rispetto allo sfondo paesistico.

Sarei inoltre propensa a scorgere nel *Filosofo o astronomo seduto* del British Museum una sorta di ideale *pendant* all'immagine raffaellesca della *Giovane donna alla finestra* per quanto riguarda il rapporto della figura con la spazialità suggerita dalla finestra aperta sul cielo. Ascritto al periodo romano e interpretato da Arthur Ewart Popham come un possibile Archimede con ai piedi una sfera armillare, reca in mano uno strumento di difficile lettura e su cui nessuno si è finora soffermato. Qualora fosse una sorta di specchio, sarebbe rispondente alla

raffigurazione di un astronomo concentrato su uno strumento utile per la sua indagine del cielo, oppure di un filosofo-scienziato che coniuga l'analisi di se stesso con quella dello spazio. Il Parmigianino disegnò la figura sul margine inferiore sinistro di una pagina a stampa di cui sono ancora visibili alcune lettere di parole frammentarie distribuite su circa venti righe; una volta tagliata la scritta, l'artista provvide a risarcirla con una carta di forma quadrata sulla quale tracciò, con un tratteggio sommario che ricorre in altri disegni autografi, la cornice di una finestra e le nuvole del cielo, accordando a questo elemento descrittivo un particolare significato per l'attività del personaggio.

Una riflessione davanti alla finestra aperta si ritrova in un disegno al Museo di Capodimonte a Napoli, piuttosto indebolito nel segno a inchiostro e poco leggibile, la cui autografia mi pare comunque sicura: si tratta dell'*Uomo seduto alla finestra*, forse assegnabile alla prima maturità dell'artista se si assume come termine *post quem* per la sua realizzazione il 1524, l'anno appunto in cui ebbe luogo il viaggio a Roma. La possibilità che sia un autoritratto, avanzata da taluni, non appare inverosimile anche se non abbiamo elementi per poterla abbracciare in via definitiva; ma si tratta soltanto di una scena di genere, come pensano alcuni, appartenente a quel gruppo di disegni definiti da Popham «daily life studies» e al quale spetterebbero tra l'altro i fogli giovanili della Pierpont Morgan Library e di San Pietroburgo menzionati poco fa? O piuttosto, qualora fosse davvero un autoritratto, ci troviamo di fronte a una rappresentazione del pittore intento a guardare fuori dalla finestra, nell'atto di disegnare o scrivere? Non è possibile tirare alcuna conclusione al riguardo, dal momento che l'esatta identificazione dello strumento in mano all'uomo è ostacolata dalla conservazione del foglio, ma d'altra parte non si può trascurare la possibilità che il soggetto comporti una densità concettuale del tutto rispondente alla natura intellettuale dell'artista, che, pur misurandosi con un brano di vita quotidiana, potrebbe riflettere su interrogativi più generali dell'arte.

L'insofferenza del quadrangolo albertiano

In conclusione, il Parmigianino creò diverse tipologie della finestra e con differenti significati: la finestra, aperta oppure chiusa, come elemento centrale di un interno abitato da figure ambivalenti nella loro doppia natura di protagonisti di una *tranche de vie* e di allegorie mitologiche o immagini religiose; la finestra che esemplifica la deformazione visiva indotta dall'uso dello specchio convesso o quella che differenzia l'articolazione degli spazi degli interni e, finalmente, la finestra intesa come metafora nel processo di superamento della visione lineare centrica e del quadrangolo albertiano. Quest'ultimo passaggio avvenne con ogni probabilità sull'esempio di Raffaello e soprattutto durante il soggiorno a Roma, ma certamente dovette ricevere un impulso iniziale dalle ricerche del Correggio. Del resto il Parmigianino fu un testimone oculare delle sperimentazioni spaziali del più anziano collega in San Giovanni Evangelista a Parma, dove nei primi anni Venti del Cinquecento anch'egli risultava attivo. Invenzioni come il suo *San Vitale con il cavallo e il cane*, nel sottarco della seconda cappella della navata a sinistra, rompono la barriera tra spazio fittizio della figurazione e spazio reale dello spettatore e mostrano la precocità delle meditazioni dell'artista sulle possibili dilatazioni illusionistiche della spazialità dipinta. Nei disegni eseguiti a partire dal periodo romano la continuità di quei pensieri è ribadita dalla progressiva trasformazione della finestra in una metafora dell'urgenza di accantonare la prospettiva lineare centrica.

L'insofferenza del quadrangolo albertiano, per così dire, lo portò sin da giovane a oltrepassare i confini della rappresentazione pittorica, spingendolo non solo verso la profondità suggerita dalla finestra aperta di Alberti, ma anche nell'altra direzione, ossia verso il campo dello spettatore, che poi coincideva con quello del pittore. Quello che oggi nel sott'arco dell'altar maggiore in Santa Maria della Steccata è visibile del progetto decorativo, purtroppo non realizzato nell'abside principale, mostra un evidente interesse rispetto alla rappresentazione liminare, ossia di soglia, nelle teorie di Vergini allineate sulla scarsa profondità del cornicione dipinto, immediatamente davanti ai rosoni di ispirazione classica. D'altra parte, le sue figure *in abisso* (ad esempio, nelle *Nozze mistiche di santa Caterina* a Londra) indicano l'ambigua molteplicità dei piani spaziali della rappresentazione.

Le considerazioni sull'apporto originale del Parmigianino alla metafora fenestrale nel Cinquecento, mi inducono a ribadire quanto avevo scritto nella prima parte del Capitolo, a proposito degli autoritratti e in particolare dell'*Autoritratto* di Vienna e dell'*Autoritratto* di Chatsworth. Le due immagini illustrano rispettivamente una raffigurazione pittorica che pare fuoriuscire dal quadro e coinvolgere direttamente lo spettatore, rendendolo partecipe degli eventi o dell'azione descritti, e una raffigurazione pittorica di superficie, posta cioè sul diaframma sottile che collega lo spazio dell'illusione pittorica a quello della realtà, quest'ultima interessata piuttosto all'esplorazione della prima forma originaria della pittura stessa, il volto dell'uomo o, più specificamente, del pittore, inteso come nuovo Narciso.

Vorrei ora aggiungere che il superamento della prospettiva lineare centrica all'epoca del Parmigianino era avvenuto proprio a Parma, più radicalmente che altrove, grazie agli affreschi del Correggio nelle cupole di San Giovanni Evangelista e del Duomo; qui, in particolare, il vorticoso movimento a spirale delle figure comportava

una pluralità di punti di vista che concorreva al coinvolgimento diretto dello spettatore negli eventi raffigurati³⁴. Non meno incisivi, anche se assai diversi, furono i tentativi del suo più giovane collega di sondare il punto di rottura tra spazialità interna e spazialità esterna della superficie dipinta, giungendo finalmente a limitare la profondità della rappresentazione pittorica, almeno nella direzione imposta dal quadrangolo albertiano, a favore delle figure assiegate in primo piano, entro una cornice spaziale ridotta simile a quella dei rilievi antichi, come accadde alle Vergini di Santa Maria della Steccata. Creature che scaturiscono dalla mente dell'artista quali concrete estrinsecazioni dei suoi pensieri, quelle flessuose fanciulle nel foglio Chatsworth convivono non a caso in stretta contiguità con il volto dell'artista: è a quest'ultimo, infatti, che spetta il compito di assumere in sé il significato ultimo, nelle dimensioni spaziali e temporali, della pittura, mostrandone, esso soltanto, la vera icona.