

«Guardati nello specchio, e se ti pare di esser bello
opera cose degne della tua bellezza: se poi ti credi deforme
fa di ammendare i difetti del volto coi virtuosi costumi»
Plutarco, *Moralia*, XLVIII
(tradotto da Marcello Adriano, 1841)

Lo specchio, lo sguardo, il volto. Sperimentazioni e confessioni del Parmigianino

Nell'*Autoritratto allo specchio convesso*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, il Parmigianino ha lasciato un manifesto programmatico della sua arte soprattutto per quanto riguarda la posizione del pittore, e la direzione del suo sguardo, rispetto all'opera.

A riprova della mia affermazione richiamerò alcune opere, sia pittoriche che grafiche, che costituiscono altrettante testimonianze delle ricerche di Mazzola sul campo visivo dell'artista e, conseguentemente, sulle convenzioni rappresentative dello spazio dell'immagine dipinta.

Quando il pittore parmense lavorò al suo autoritratto doveva essere più o meno coetaneo di Raffaello, all'epoca in cui, quest'ultimo, fissò le sue sembianze nel ritratto ora agli Uffizi. Certo, erano passati poco meno di vent'anni tra le due opere, se si vuole accreditare una datazione del dipinto fiorentino intorno al 1505 e se si continua ad accogliere la tradizionale cronologia dell'*Autoritratto* di Vienna al 1524 circa, sulla base delle informazioni fornite da Vasari; per di più quel ventennio era stato attraversato da intensi rivolgimenti in campo artistico.

Tuttavia, anche tale intervallo di tempo, assai considerevole soprattutto se si pensa all'eterogeneità della produzione pittorica realizzata allora, non rende completamente ragione della differenza tra le due opere: tanto corretta e ben impostata la prima, quanto provocatoria, e in fondo misteriosa, la seconda. Potrei perfino spingermi a dire che il dipinto viennese supera per audacia compositiva un'icona della pittura raffaellesca eseguita tra il 1518 e il 1520, cioè a una manciata d'anni di distanza dall'*Autoritratto* del Parmigianino: mi riferisco all'*Autoritratto con amico* del Louvre, anch'esso realizzato con l'aiuto di uno specchio (o due, secondo alcuni) e dunque da considerare, in relazione a questo aspetto, un precedente assai rilevante per l'opera di Mazzola. Ma di ciò parlerò più avanti.

Lo specchio

Le vicende collezionistiche dell'*Autoritratto allo specchio convesso*, come è noto, annoverano una sequela di proprietari e collezionisti di prim'ordine e di ampie entrate: Pietro Aretino (questi lo aveva ricevuto in dono da Clemente VII, che a sua volta ne era stato omaggiato dallo stesso Parmigianino), Valerio ed Elio Belli, Andrea Palladio e finalmente Alessandro Vittoria, che lo lasciò in eredità all'imperatore Rodolfo II.

Già a metà Cinquecento, comunque, la fama del dipinto oltrepassò quella cerchia di collezionisti attraverso l'ampia *èkphrasis* che gli riservò Giorgio Vasari nel profilo biografico dell'artista dell'edizione Torrentiniana delle *Vite* (1550). Nel corso dello stesso secolo anche altri autori ricordarono quel singolare autoritratto, tra cui il parmense Angelo Maria di Edoari da Erba (1572), Raffaello Borghini (1584) e Giovanni Battista Armenini (1587), ma nessuno di loro in modo altrettanto significativo, anche se l'espressione «cosa miracolosa» e l'aggettivo «miracoloso» adottati da Borghini e Armenini non erano frutto di una pura retorica.

Per questo motivo il brano vasariano ha stimolato - e continua a stimolare - varie letture esegetiche, alle quali rinvio per una disanima completa, richiamando qui soltanto quanto mi serve per sviluppare ulteriori, e diverse, riflessioni.

Nella Torrentiniana, dopo aver scritto che durante la sua prima giovinezza Francesco venne «nutrito da un suo zio» e in seguito fu cresciuto «sotto la disciplina di Antonio da Correggio», l'aretino prosegue nella descrizione dell'*Autoritratto allo specchio convesso*:

«[...] avanzandosi nell'arte et investigando le sottigliezze, si mise un giorno, per fare esperimento e saggio di sé, a ritrarsi in uno specchio da barbieri, di que' mez[z]i tonidi; e visto quelle biz[z]ar[r]ie che fa la rotondità dello specchio nel girar suo, che i palchi torcono, e le porte e tutti gli edifici stranamente sfuggono, prese per elezione questa cosa. Laonde fece fare una palla di legno al tornio mez[z]a tonda e di grandezza simile allo specchio, e dentro si mise con grande amore a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso: e si simile a se medesimo ritraendosi somigliar si fece, che non si potrebbe stimare né credere. Basti che con tanta felicità e perfezione gli successe tal cosa, che nel vero non averebbe il medesimo il vivo fatto che egli fece. Quivi era ogni lustro del vetro et ogni segno di riflessione, d'ombre e di lumi sì proprî everi ch'aggiugnere

non vi si può per alcuno ingegno. E ne fe' segno tal cosa manifesto il mandarlo a Clemente VII pontefice, ch'egli nel vederlo con ogni ingegnoso se ne stupì, et ordinò di sue [sic] bocca ch'egli da Parma venisse a Roma; [...].»

Il passo venne rielaborato nell'edizione Giuntina del 1568, dopo che, nella primavera del 1566, Vasari aveva visitato nuovamente Parma e raccolto informazioni dal cugino acquisito di Francesco, il pittore Girolamo Mazzola Bedoli. Non so dire se a quella fonte si dovette una rettifica, di non poco conto, presente nelle righe che precedono la descrizione dell'*Autoritratto*, secondo cui non sarebbe stato Clemente VII a chiamare a Roma il Parmigianino dopo aver ricevuto in dono quel dipinto, ma fu lo stesso artista a decidere di recarsi nell'Urbe soprattutto per conoscere le opere di Raffaello e Michelangelo; in vista del viaggio, egli avrebbe realizzato tre opere pittoriche da prendere con sé come saggio della sua arte, a cui aggiunse l'*Autoritratto*. Sulla base della corretta lettura del testo vasariano, assai esplicito a questo riguardo, va infatti rettificata l'opinione corrente secondo cui i dipinti portati a Roma fossero tre, compreso l'*Autoritratto*:

«[...] fece tre quadri, due piccoli et uno assai grande, nel quale fece la Nostra Donna col Figliuolo in collo che toglie di grembo a un Angelo alcuni frutti, et un vecchio con le braccia piene di peli, fatto con arte e giudizio e vagamente colorito. Oltra ciò, per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzo tondi; nel che fare vedendo 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, gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa. Laonde fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso, tanto simile al naturale che non si potrebbe stimare né credere; e perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima. E perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina; anzi gli successe così felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti che il dipinto, essendo in quella il lustro del vetro, ogni segno di riflessione, l'ombre et i lumi sì proprii e veri che più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno. Finite queste opere [...], et incassato i quadri et il ritratto, accompagnato da uno de' suoi zii si condusse a Roma; [...].»

Penso, infine, che non vi siano forti motivazioni stilistiche tali da impedirci di ipotizzare una realizzazione dell'*Autoritratto* a Roma, quando il Parmigianino venne a conoscenza della ritrattistica raffaellesca di quegli anni e ne fu stimolato, anzi, per meglio dire, provocato.

Ancora nella Giuntina, Vasari ritorna un poco più avanti sul dipinto viennese aggiungendo nuovi elementi relativi alle sue vicende collezionistiche assieme a un ricordo personale, quando annota di averlo visionato in Arezzo, «nelle case di esso Messer Pietro Aretino, dove era veduto dai forestieri che per quella città passavano come cosa rara» - nella Torrentiniana aveva usato un'espressione assai efficace per sottolineare il particolare riguardo dell'Aretino nei confronti dell'*Autoritratto*, da lui infatti tenuto nelle sue case come una «reliquia».

Un aspetto senz'altro interessante in entrambe le descrizioni è quello della terminologia, che è stata più volte studiata per i riferimenti classici di certe parole (ad esempio, il sostantivo «sottigliezze» rinvierebbe alle *Vitae* di Plutarco e, insieme, al concetto di *subtilitas* presente nella *Naturalis Historia* di Plinio)¹⁸, oppure per il significato assunto da talune espressioni (come il verbo *contraffare* o *contrafare*) nel contesto generale della poetica vasariana. Dal punto di vista degli elementi figurativi richiamati dall'*èkphrasis* - per me ora i più interessanti -, la Giuntina inserisce la descrizione della mano a dimostrazione degli effetti deformanti dello specchio convesso e della capacità mimetica dell'artista.

Allo stesso modo della Torrentiniana, l'edizione del 1568 omette, invece, due particolari: l'ombra portata sulla parete di fondo, identificata anche con l'ombra proiettata dal cavalletto, e la cornice rotonda dorata in primo piano, all'estrema sinistra del pittore, nella quale taluni hanno voluto scorgere lo specchio di cui si stava servendo il Parmigianino per realizzare il suo autoritratto²¹, altri invece lo stesso autoritratto sul cavalletto. Inutile dire che una certa ambiguità nell'interpretazione di entrambi gli elementi non descritti da Vasari sussiste, forse anche intenzionalmente.

Ma concentriamoci sullo specchio, strumento e insieme obiettivo finale della raffigurazione pittorica. La sua importanza nell'ispirazione del Parmigianino, in un periodo assai ravvicinato all'esecuzione dell'*Autoritratto*, è ribadita nelle *Storie di Diana e Atteone* della Rocca Sanvitale a Fontanellato, dove uno specchio piano rotondo è incastonato nel centro del soffitto della sala affrescata e racchiuso in una cornice recante l'iscrizione «Respice finem», da una massima di Solone; esso riprende la forma dei sottostanti oculi dipinti, trasferendola dal piano

dell'*architectura picta* (gli occhi) e della natura emulata (le aperture di cielo) a quello della simulazione di un ordine superiore che invita a considerare, appunto, la fine, intesa anche come obiettivo supremo dell'incessante ciclo metamorfico ovidiano raffigurato negli affreschi.

L'adozione dello specchio convesso nell'*Autoritratto* si propose traguardi diversi, benché ugualmente legati al soggetto raffigurato e all'intreccio inestricabile tra immagine dipinta e strumento della sua percezione visiva.

Per individuare gli intenti del Parmigianino e le ragioni della scelta dello specchio convesso nella rappresentazione della propria immagine, inizio da alcune, necessarie, esclusioni. È da escludere - o comunque non sembra primaria - una finalità collegata a un'eventuale competizione con la scultura, data la prerogativa propria dello specchio di consentire la visione da diversi lati, utilizzo e prerogativa evidenti nella *Donna allo specchio* firmata e datata nel 1515 da Giovanni Bellini. In quel dipinto il tema del paragone con la scultura verrebbe rilanciato dal vecchio Bellini dopo che Giorgione l'aveva inaugurato con una figura di san Giorgio che si riflette nell'acqua e in due specchi, nota solo attraverso la descrizione di Paolo Pino nel suo *Dialogo della pittura* pubblicato a Venezia nel 1548, cui fecero seguito Vasari nel 1568 e Giovan Paolo Lomazzo nel 1591. D'altra parte, c'è chi, forse a ragione, non ha creduto all'esistenza di quel dipinto, rintracciando nella sua descrizione l'eco di un *topos* che risaliva quanto meno a un passo presente nel *De viris illustribus* scritto da Bartolomeo Fazio a Napoli nel 1456, relativo a un quadro perduto di van Eyck. Sulla stessa linea interpretativa del paragone tra pittura e scultura si colloca peraltro anche la *Donna allo specchio* (o, più precisamente, la *Donna agli specchi*) di Tiziano al Louvre; del resto in area veneta il tema del confronto tra le arti conobbe una certa fortuna a giudicare dal cosiddetto *Ritratto di Gastone de Foix* di Giovanni Gerolamo Savoldo, anch'esso nel museo parigino. Tuttavia, non mi sembra che il paragone tra pittura e scultura sia la chiave di lettura più calzante per l'*Autoritratto* di Mazzola, nonostante si sia più volte sottolineato che la sua presenza a Venezia già nel 1527, con Pietro Aretino, dovette contribuire a sviluppare ulteriormente quelle tematiche; penso invece che gli artisti veneti lessero l'opera ingegnosa del giovane collega emiliano secondo parametri di valutazione peculiari delle loro poetiche, ma non necessariamente condivisi dal Parmigianino.

L'*Autoritratto* non ha nulla a che fare neppure con il noto passo di Leon Battista Alberti relativo alla funzione dello specchio di *emendare le cose prese dalla natura*:

«Ma quanto ad imitare il chiarore col bianco e l'ombra col nero, ammonisco molto abino studio a conoscere distinte superficie, quanto ciascuna sia coperta di lume o d'ombra. Questo assai da te comprenderai dalla natura; e quando bene le conoscerai, ivi con molta avarizia, dove bisogni, comincerai a porvi il bianco, e subito, contrario, ove bisogni, il nero, però che con questo bilanciare il bianco col nero molto si scorge quanto le cose si rilievin. E così, pure con avarizia, a poco a poco seguirai acrescendo più bianco e più nero quanto basti: e saratti a conoscere buono giudice lo specchio. Né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia: cosa maravigliosa, come ogni vizio della pittura si manifesti diforme nello specchio: adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio».

Anzi, semmai il dipinto di Vienna rovescia in modo radicale e provocatorio la concezione dello *specchio maestro del pittore* formulata in seguito anche da Leonardo. Stralcio due passaggi significativi da altrettanti pensieri leonardeschi sullo specchio, *Come lo specchio è il maestro de' pittori* e *Come la vera pittura stia nella superficie dello specchio piano*; nell'ambito del primo pensiero si legge: «Soprattutto lo specchio si deve pigliare per maestro, intendo lo specchio piano, imperocchè sulla sua superficie le cose hanno similitudine con la pittura in molte parti; [...]», mentre il secondo recita: «Lo specchio di piana superficie contiene in sé la vera pittura in essa superficie; e la perfetta pittura, fatta nella superficie di qualunque materia piana, è simile alla superficie dello specchio; e voi, pittori, trovate nella superficie degli specchi piani il vostro maestro, il quale v'insegna il chiaro e l'oscuro e lo scorto di qualunque obietto; [...]».

Il giovane artista di Parma, dunque, mostrò di aver superato l'uso strumentale dello specchio inteso come «redresseur de torts», per riprendere un'efficace definizione di Hubert Damisch, rivendicando a sé, in quanto pittore, la funzione di maestro dello specchio e non viceversa. Pensando alla feconda attività disegnativa che accompagnò Francesco Mazzola per tutta la sua vita, mi viene in mente, per analogia, un'espressione messa in bocca da Federico Zuccari nel 1604 alla Scultura, secondo cui il Disegno, padre e figlio della medesima, nel suo specchio «ogni emenda arte corregge».

Per sottolineare il magistero del pittore, il Parmigianino si avvale dello specchio curvo, contrapponendolo a quello piano ancora in voga all'epoca di Leonardo. Non che, ovviamente, fosse il primo a utilizzarlo: la rappresentazione degli specchi convessi era avvenuta, come è noto, con largo anticipo di tempo presso gli artisti fiamminghi e l'esempio più famoso, da tutti menzionato, è senz'altro quello dipinto nel 1434 da Jan van Eyck nel doppio ritratto dei coniugi Arnolfini; quanto a Mazzola, però, si è rimarcata una sostanziale estraneità a quella tradizione, i cui esempi pittorici non sarebbero stati per lui di facile accesso. Concordo nell'individuare una certa

indipendenza dell'artista emiliano da quel filone iconografico, a prescindere dal fatto che egli avesse avuto o meno una qualche conoscenza della pittura fiamminga, possibilità che non posso escludere. D'altra parte, l'impiego dello specchio sia nel processo di apprendimento che in pittura aveva precedenti nella tradizione classica e nella letteratura del Trecento e questi ultimi potevano certamente essere noti a un artista colto come il Parmigianino, lettore di Petrarca e Virgilio e non privo di velleità nell'apprendimento della lingua latina. Ricordo, tra gli altri esempi, che Plutarco, in uno dei *Moralia*, esorta un giovane allievo a ricordarsi le lezioni studiate guardando lo specchio, persino nella bottega del barbiere, e dirigendo il proprio sguardo in avanti per osservare attentamente il proprio spirito. Persino l'uso dello specchio convesso per un autoritratto, senz'altro una scelta audace ai tempi di Mazzola e tanto più per un italiano, trova riscontro in una miniatura di un manoscritto francese dei primi del Quattrocento dedicato al *De Claris Mulieribus* di Boccaccio, dove la pittrice Marzia è colta nell'atto di ritrarsi appunto con uno specchio convesso.

Naturalmente non ho prove per stabilire la conoscenza proprio di quel manoscritto o di altri simili da parte dell'artista, ma desidero far notare che egli fu in relazione, almeno in anni più tardi alla realizzazione del dipinto viennese, con ambedue i figli del poeta Andrea Baiardi, autore di un poemetto in ottave, *Il Philogyne*, e di un Canzoniere di tono petrarchesco: mi riferisco a Francesco e a Elena Baiardi, committenti rispettivamente del *Cupido che fabbrica l'arco* e della *Madonna dal collo lungo*.

L'*Autoritratto* di Vienna è un esercizio di bravura tale da far farci confondere su ciò che vediamo: si tratta di uno specchio o di un dipinto? L'intenzione dell'artista non era quella di realizzare un autoritratto con l'aiuto di uno specchio, ma di creare l'illusione che la pittura fosse lo specchio; a tal fine conferì al supporto una forma bombata simulando gli specchi da barbiere. D'altra parte, l'adozione dello specchio convesso, con le sue inevitabili distorsioni di lettura (il busto e la testa, meno deformati rispetto alla mano, furono forse parzialmente corretti) ha comportato «a visual rhetoric of hyperbole and aposiopesis - of exaggeration and omission - a particularly precise example of the sophistry associated with all mirrors». In effetti, se Mazzola avesse voluto ottenere una perfetta *mimesis* della natura avrebbe dovuto ricorrere a uno specchio con superficie piana.

La sua ricerca sperimentale di un'arte non emula della natura ma in grado di generare un'altra natura, differente da ciò che cade sotto l'immediata esperienza visiva, sarebbe certamente parsa a Benedetto Varchi – qualora avesse avuto modo di conoscere il dipinto - una deriva pericolosa di quella pittura «sofistica, cioè apparente e non vera, non altramente quasi che si veggono le figure negli specchi», per riprendere alcune parole della sua *Lezzione* pubblicata nel 1549, con le quali, nel paragone tra pittura e scultura, voleva sottolineare l'inferiorità della prima. Infatti, Mazzola sembrò ereditare una visione dell'arte simulatrice della natura, piuttosto che emulatrice, incarnata al sommo grado da un pittore attivo fino a poco più di vent'anni prima a Mantova, in un luogo piuttosto vicino alle sue esperienze giovanili: sto parlando naturalmente di Andrea Mantegna. La libertà mentale del Parmigianino nell'accogliere le deformazioni indotte dallo specchio convesso implicherà nel tempo la progressiva rivendicazione di una bellezza alternativa, non fondata sulla mimesi di singoli aspetti della fenomenologia naturale accuratamente selezionati e depurati da ogni imperfezione (vale a dire, il principio selettivo dell'arte rispetto alla natura che rimontava all'esempio di Apelle), ma neppure aderente agli aspetti più feriali della realtà naturale. È sorprendente che in un'opera abbastanza precoce egli mostrasse *in nuce* i presupposti fondamentali della sua arte futura e che ciò avvenisse attraverso la riflessione della propria immagine in uno specchio deformante. Nell'*Autoritratto* di Vienna, inoltre, l'alterazione dell'ambiente e dei suoi elementi descrittivi, dovuta all'impiego dello specchio convesso, concorreva a smontare una costruzione ordinata secondo i criteri della prospettiva centrale.

Per valutare appieno la singolarità del dipinto viennese e la sua straordinaria modernità concettuale, vorrei introdurre brevemente un raffronto con un'altra opera pittorica realizzata con l'aiuto dello specchio, l'*Autoritratto con amico* di Raffaello, del 1519-1520 circa. Si tratta di uno dei due esempi di duplice ritratto lasciatici dall'Urbinate - l'altro è il *Doppio ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano* -, destinati a diventare paradigmatici.

Lo specchio di Raffaello, certamente piano, non è collocato davanti al dipinto, bensì spostato leggermente di lato sulla sinistra e, soprattutto, disposto in alto. Infatti, al contrario di quanto ostentò Johannes Gumpel nel suo *Autoritratto allo specchio* del 1646, oggi alla Galleria degli Uffizi, Raffaello intese mostrarci l'esito finale del processo di auto rappresentazione tramite lo specchio, collocando quest'ultimo davanti sia alla superficie del dipinto che alla sua persona. L'amico (variamente identificato, anche se ultimamente viene soprattutto riconosciuto in Giulio Romano) guarda infatti verso l'alto e addita il vero Raffaello, quello che sta davanti a noi e sullo stesso piano dell'osservatore. Dunque, il Parmigianino si differenzia da Raffaello non solo per l'utilizzo dello specchio convesso, con tutte le conseguenze del caso, ma anche per la totale sovrapposizione dello specchio alla superficie del dipinto, nonché per la collocazione della sua immagine sulla soglia sottile che separa l'illusione dalla realtà. Il risultato è volutamente ambiguo: quella che vediamo è l'immagine dipinta riprodotta entro lo spazio illusorio della finzione pittorica e generata dalla riflessione sullo specchio della figura in carne e ossa o, piuttosto, è il vero Parmigianino, prigioniero di quello specchio che lo separa dallo spazio dell'esistenza?

In altre parole, lo specchio convesso impiegato nella sua giovinezza per l'*Autoritratto* viennese gli insegnò a guardare anche in futuro oltre l'esile confine che separa la realtà (o ciò che noi reputiamo tale) dall'immaginazione, in un gioco di ribaltamento illusionistico tra artificio e natura che lo condusse alle radici stesse della pittura, attraverso il mito di Narciso.

Lo sguardo e il volto

Per l'*Autoritratto* a pietra rossa del Louvre, la cui relazione con il dipinto viennese è soltanto cronologica (e lo stesso può dirsi a proposito dell'*Autoritratto* di Windsor, realizzato nella medesima tecnica), si è ravvisato l'utilizzo di uno specchio piano, simile a una superficie acqua liscia, mediante il quale il Parmigianino avrebbe guardato al suo volto come all'*imago* stessa di Narciso. Osservando il foglio dal vivo, mi sono resa conto che l'aspetto sfocato dell'immagine non è soltanto dovuto a uno stato di conservazione mediocre, ma certamente fu, almeno in parte, intenzionale; è assai probabile cioè che Francesco Mazzola, novello Narciso, mediante un'inedita conduzione della pietra rossa volesse richiamare l'effetto della riflessione del proprio volto sull'acqua, piuttosto che su uno specchio piano.

Non è casuale che il ritratto e l'autoritratto fossero al centro del mito delle origini della pittura sia negli autori antichi che in quelli del Quattrocento: nella *Naturalis historia* (XXXV, 151) Plinio racconta di una fanciulla che disegna sul muro l'immagine proiettata dall'amante, che sta per partire, mentre nel *De pictura* Leon Battista Alberti riprenderà il tema di Narciso inventore della pittura: «Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narciso convertito in fiore essere della pittura stato inventore: ché, già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narciso viene a proposito».

Con lo studio del volto riflesso sull'acqua nel disegno parigino l'immagine dell'artista fluttuava dunque in una dimensione atemporale e priva di connotazioni spaziali, mentre con l'uso dello specchio convesso nell'*Autoritratto* di Vienna l'artista poté entrare all'interno dello spazio illusorio della pittura attraverso il suo ritratto dipinto, che per lui possedeva la stessa concretezza di una persona in carne e ossa.

L'equipollenza, nel Parmigianino, tra il frutto della propria immaginazione artistica e la figura reale diventa ancora più chiara se osserviamo l'*Autoritratto con due studi per le Vergini di Santa Maria della Steccata*, oggi a Chatsworth. Il volto dell'artista in primo piano manifesta una consapevolezza di sé non inferiore a quelle degli autoritratti di Raffaello e Dürer. Esso è stato a ragione paragonato soprattutto agli autoritratti del maestro di Norimberga e all'immagine di Cristo stesso e, di conseguenza, si è rimarcata l'intenzione del Parmigianino di affermare la coscienza della propria arte come creazione divina. Del resto, se per il tondo di Vienna è stata suggerita un'interpretazione in chiave cristologica, per l'*Autoritratto* a Chatsworth non deve sfuggire una certa analogia, quasi una sorta di parentela ideale, con l'immagine della Veronica fissata in un disegno del periodo romano.

Il forte risalto conferito all'autoritratto nel contesto generale della raffigurazione illustra efficacemente come in Francesco Mazzola l'invenzione (in questo caso le fanciulle disegnate sullo sfondo) scaturisca dalla mente e sia il frutto di un'intensa elaborazione anche intellettuale.

Nel foglio di Chatsworth sembra quasi che l'artista, assieme all'autoritratto, ci abbia lasciato una confessione: le canefore appaiono scaturire dal capo del Parmigianino come Minerva a sua volta venne generata da quello di Giove. Esse sono indissolubilmente legate a quel volto in un'unione concettuale che prescinde dai tempi di realizzazione dei singoli elementi figurativi sul foglio.

Del resto, nella *Compositone* [sic] *delle forme nella idea del Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Gian Paolo Lomazzo uscito a Milano nel 1584, Mazzola è elencato tra i pittori che, prima di eseguire l'opera, preparavano l'*inventio* con un lungo processo di gestazione paragonabile a quello dei poeti. Si deve aggiungere che forme così belle non potevano che scaturire da un artista celebrato ai suoi tempi al pari di Raffaello per la sua avvenenza⁷³. Prima ancora che, con Vasari, l'artista di piacevole aspetto diventasse una metafora della perfetta bellezza nell'arte, Francesco Mazzola sembrò ostentare la consapevolezza della corrispondenza tra la sua avvenenza fisica e la bellezza della propria opera.

Con la scelta di porre l'autoritratto in primo piano e sullo sfondo le eleganti immagini della sua creazione artistica, il Parmigianino intese dunque ribadire il ruolo dell'elaborazione mentale nella genesi artistica, nonché il legame tra il suo aspetto aggraziato e la grazia delle sue creature.

Un altro disegno, questa volta agli Uffizi, a mio avviso ribadisce un'analogia interpretazione. Raffigura *Vari studi di figure e di teste*, tra cui un uomo a destra, in passato identificato con un autoritratto, che può invece richiamare un artista (non necessariamente il Parmigianino) intento a disegnare i suoi personaggi. Essi vivono intorno a lui e condividono con lui la medesima esistenza sulla carta: dunque, egli non solo infonde lo spirito vitale alle sue immagini attraverso la concezione artistica, ma le rende anche partecipi del suo mondo e, viceversa, partecipa del loro⁷⁶. In un ulteriore foglio della stessa collezione, dove l'iscrizione *Naturae Ars Aemula*, non autografa per quanto antica, ha condizionato l'interpretazione del soggetto, è probabilmente raffigurata un'allegoria della

Pittura nell'atto di dipingere o di disegnare (l'alternativa non può essere risolta per la difficile lettura dello strumento impugnato dalla figura). In questo caso il pittore, oltre a dar vita alle creature della sua immaginazione, è in grado di donare concretezza a un'astrazione allegorica.

Nell'*Autoritratto* di Vienna, dunque, il giovane artista emiliano, servendosi dello specchio convesso, aveva enunciato i postulati fondamentali della sua pittura: la simulazione della natura; l'indipendenza da canoni estetici basati su selettivi criteri degli aspetti multiformi della natura; l'indipendenza della visione prospettica lineare.

Nell'*Autoritratto* di Chatsworth, il pittore maturo ribadisce, attraverso la frontalità della testa e l'assenza di spazio che la separi dalle figure retrostanti, la sua definitiva liquidazione della prospettiva centrale.

Le due immagini documentano altrettante modalità di visione dell'artista, opposte tra loro in quanto danno luogo a due concezioni spaziali alternative: la prima, legata a una pittura che pare fuoriuscire dai limiti del quadro per coinvolgere direttamente lo spettatore e renderlo partecipe degli eventi descritti al suo interno e la seconda tutta risolta in una pittura di superficie, posta sul diaframma sottile che collega lo spazio dell'illusione pittorica a quella della realtà e interessata piuttosto all'esplorazione della prima forma originaria della pittura stessa: il volto dell'uomo. La contraddizione è solo apparente: il volto dell'artista compendia ogni suo sguardo sul mondo.

A volte il Parmigianino guardò a se stesso come fosse davanti a un obiettivo fotografico, sdoppiando così la percezione ottica del suo corpo dall'azione del vedere. Da qui forse il particolare taglio compositivo di alcune opere, in particolare gli autoritratti. È certamente un autoritratto - e con ogni probabilità sulla barca che lo condusse a Viadana in fuga precipitosa da Parma dopo il contenzioso con i confratelli della Steccata e la prigionia - *l'Uomo seduto in barca* del Louvre. L'artista si presenta al nostro (e al suo sguardo) quasi come un Cristo dei dolori: l'espressione è sospesa, assente, l'aspetto è trasandato, mentre le vesti, assai modeste, nascondono alla vista le mani, "strumenti" essenziali del suo lavoro. Non potrebbe essere più vistosa la contrapposizione con la figura elegantemente abbigliata nell'*Autoritratto* di Vienna, dove un'enfasi particolare è accordata alla mano in primo piano, inanellata e affusolata come quella una di donna o di una figura androgina, nonostante la deformazione indotta dallo specchio; l'immagine, peraltro, precede con largo anticipo gli elogi sulle dita eleganti di Dürer intessuti nel 1532 dal filologo e biografo dell'artista Joachim Camerarius, certamente consapevole del fatto che quell'aspetto esteriore del maestro tedesco corrispondeva alla sua *divina manus*, secondo la definizione formulata dallo stesso Camerarius nel 1541.

Il Parmigianino, indirizzando il suo sguardo davanti a sé durante quella triste attraversata del fiume, doveva vedere i suoi tre compagni di viaggio, amici fedeli che avevano condiviso con lui gli eventi tragici dei suoi ultimi tempi: Giuseppe Zanguidi, con ogni probabilità da identificare con un garzone attivo agli affreschi della Steccata, il pittore Giovan Francesco Strabuchi e lo scultore Giovanni Battista Barbieri. Da questo sguardo sui tre assistenti, prolungato nel tempo durante il viaggio, nacquero forse le *Figure su una barca*.

In un altro caso egli ritrae a penna una figura d'uomo seduto su uno sgabello che sorregge una cagna eretta su due zampe, entrambi, l'animale e il suo padrone, con lo sguardo rivolto a qualcosa che è alla loro sinistra: si tratta appunto dell'*Uomo con cagna gravida*, in cui, accreditando l'iscrizione antica sul bordo inferiore, è stato ragionevolmente riconosciuto da tempo un autoritratto, da collocarsi con ogni verosimiglianza all'epoca del rientro dell'artista a Parma dopo le esperienze romane e bolognesi, cioè a partire dal 1530. Nella scena, che in apparenza sembra essere, insieme, una raffigurazione di genere e un autoritratto, colpisce soprattutto la direzione degli sguardi, entrambi fissi su qualcosa o qualcuno che si trova al di fuori dello spazio della raffigurazione. Quella comune attenzione a ciò che noi non possiamo scorgere né intuire crea un'atmosfera sospesa, acuisce la nostra curiosità e insieme rafforza la complicità tra l'artista e il suo animale. Un simile dirottamento dello sguardo al di fuori del dipinto era stato precocemente raffigurato da Leonardo nel *Ritratto di Cecilia Gallerani*, oggi in deposito al Museo Nazionale di Cracovia⁸³, dove per inciso la mano elegante in primo piano mi pare piuttosto vicina alla mano nell'*Autoritratto* di Vienna. Ma il Parmigianino riesce, ancora una volta, assai innovativo per il taglio compositivo a figura intera; la medesima postura tra frontale e obliqua, per quanto diversamente orientata, del pittore e della cagna; l'ostentazione della pancia e delle mammelle turgide della bestia e la scoperta sintonia tra uomo e animale ribadita dalla comune convergenza degli sguardi verso l'esterno del foglio. Sono proprio quegli sguardi a stimolare il desiderio di un superamento del limite spaziale della raffigurazione per comprendere cosa stesse accadendo - forse l'artista cercava di incuriosire la sua cagna per avere tutto l'agio di mostrarne la condizione di gravidanza? Probabilmente la creazione di questo stimolo fu uno degli obiettivi che il Parmigianino si prefisse con questo foglio, dove ribadì i suoi interessi verso una spazialità non banalmente appiattita sui canoni della prospettiva lineare centrica. Senza contare che possiamo di fatto considerare il disegno (il cui formato abbastanza ampio e la tecnica assai rifinita lascerebbero anche supporre una trascrizione incisoria) un doppio ritratto piuttosto che un autoritratto con un animale domestico. Dunque, anche sotto questo profilo ci troveremmo di fronte a una provocatoria interpretazione del genere del ritratto con amico che a quelle date contava su esempi assai rilevanti, come si è visto poco fa in riferimento a Raffaello.

Gli autoritratti del Parmigianino fin qui esaminati confermano il suo costante interesse per la propria immagine, ribadito ulteriormente sia dall'*Autoritratto di profilo* dell'Albertina a Vienna, a proposito del quale Popham aveva ipotizzato l'utilizzo di due specchi per realizzare la visione di profilo, ma che ho preferito trattare in relazione allo studio dell'antico, assai frequente nell'artista emiliano; sia dall'*Uomo seduto alla finestra* di Capodimonte, che analizzerò in relazione alla metafora finestrata nell'arte di Mazzola.

D'altra parte è altrettanto vero che spesso sono state riconosciute le sembianze dell'artista anche quando egli non intese rappresentarle, e ciò in opere pittoriche come in disegni. Tra i dipinti candidati a mostrarne l'aspetto fisico, almeno due sono destinati per il momento a rimanere casi di studio ancora aperti. Il primo è il *Ritratto di un giovane uomo* del Louvre, tradizionalmente assegnato a Raffaello prima di essere ritenuto di Mazzola da Carlo Gamba nel 1924-1925 e oggi dai più ascritto al Correggio intorno al 1520, secondo un'ipotesi formulata per la prima volta da Sylvie Béguin nel 1983. Per alcuni studiosi Allegri avrebbe ritratto, almeno ipoteticamente, il più giovane artista, ma, ancora prima di abbracciare questa ipotesi, mi chiedo se davvero possa essere il Correggio l'autore del supposto ritratto del Parmigianino. Nel 1520 Allegri aveva da un pezzo lasciato alle spalle la tradizione culturale che, nel dipinto, sembra ancora rimontare a Francesco Francia e che si attaglierebbe meglio, almeno in via teorica, al giovane Parmigianino, a giudicare dalle sue primissime opere e soprattutto dal *Battesimo di Cristo* proveniente dalla cappella Garbazza nella vecchia chiesa della Santissima Annunziata a Parma, che ancora oggi stupisce pensando ai radicali mutamenti delle opere immediatamente successive. L'atteggiamento del capo appoggiato sulla mano, che in genere dipinge un'espressione assorta nei propri pensieri o malinconica (si ricordi il giovane in primo piano nel *Doppio ritratto* di Palazzo Venezia ascritto a Giorgione), qui invece caratterizza una figura che istituisce un confronto diretto con lo spettatore, fissando argutamente lo sguardo verso di noi. Un'anticipazione del dipinto alla fine del secondo decennio del Cinquecento potrebbe forse contribuire a rendere meno inverosimile l'assegnazione al Correggio, per la quale continuerei comunque a nutrire forti perplessità, ma allontanerebbe per sempre l'ipotesi di un'identificazione del giovane nel Parmigianino. A meno che non si tratti del primo *Autoritratto* di Mazzola e allora tutto si spiegherebbe con la sorprendente rapidità dei suoi cambiamenti di stile, mentre la sottigliezza dello sguardo si ricondurrebbe a una delle costanti prerogative dell'artista; ma, come dicevo, questo è uno dei casi di studio che per il momento è preferibile lasciare ancora aperti.

È di controversa autografia il secondo caso che meriterebbe un ulteriore approfondimento, vale a dire il cosiddetto *Autoritratto con cappello rosso* realizzato a olio su carta, oggi nella Galleria Nazionale di Parma, ritenuto a lungo un autoritratto originale, opinione, quest'ultima, che si iscrive in una visione del nostro artista fortemente aderente all'interpretazione del suo profilo redatto da Vasari, di cui abbiamo valutato in dettaglio le riserve ideologiche. I comprensibili dubbi sull'autografia dell'opera, che vanno accolti decisamente per il disegno sul *verso*, prescindono da un suo possibile collegamento, del tutto indipendente dalla paternità parmigianinesca, con invenzioni dell'artista; propongo, ad esempio, un accostamento, che mi pare suggestivo, con l'incisione dello stesso Parmigianino raffigurante un *Pastorello*, dove ritroviamo il medesimo copricapo e un analogo atteggiarsi del volto, sebbene quest'ultimo nella stampa sia più giovanile.

Ci sono poi casi in cui la fragilità dell'ipotesi dell'autoritratto è stata argomentata su base fisionomica, come per il *Ritratto virile* degli Uffizi e il *Ritratto di un giovane uomo* in collezione privata londinese, reso noto nel 1991. Potrei aggiungere ancora altre considerazioni e ulteriori esempi, ma non è questo il compito che mi prefiggo ora. Qui infatti mi preme soprattutto presentare gli autoritratti che ritengo autografi e discuterli nel contesto di alcune tematiche essenziali per la comprensione delle principali linee guida che informano l'arte del Parmigianino, escludendone altri, sulla base dei progressi acquisiti nello studio delle opere di Mazzola e degli artisti di Parma del suo periodo, nonché grazie a una lettura filologica delle testimonianze antiche.

Nonostante il Parmigianino paia illustrare assai efficacemente il famoso aforisma «*Ogni pittore dipinge sé*», tanto da aver suscitato diversi tentativi di identificazione, anche non pertinenti, nelle sue opere questo processo di automimesi non si tradusse mai in una mancanza di creatività o nell'adozione di tipi stereotipi; semmai si accompagnò alla ricerca di un ideale di perfezione estetica, specchio a sua volta di una statura intellettuale e morale tanto elevata quanto di difficile decodificazione, soprattutto nel periodo tardo, ma certo coerente se valutata all'interno di un percorso di riflessioni e prospettive artistiche sin dagli inizi niente affatto scontate.