



AUREA PARMA

AUREA PARMA

Rivista semestrale
NUOVA SERIE

ISSN 0004-8062 (edizione cartacea)
ISSN 2532-8336 (edizione digitale)

Registrazione Tribunale di Parma n. 42 del 25 ottobre 1949

aureaparma@gmail.com
www.aurea-parma.com

Tutti i diritti riservati

© 2023 Copyright Diabasis Srl
Stradello San Girolamo 17/b, 43121 Parma, Italia

Stampato in Italia

Prezzo singolo fascicolo
Italia € 30,00 / Estero € 40,00
Abbonamento annuale (due fascicoli)
Italia € 50,00 / Estero € 70,00

Per informazioni su acquisti contattare l'indirizzo:
commerciale@diabasis.it

Tutti i diritti sulle immagini utilizzate sono stati assolti dagli Autori;
l'Editore si dichiara sin d'ora disponibile a regolare eventuali omissioni.

AUREA PARMA

NUOVA SERIE
ANNO I – FASCICOLO II – LUGLIO 2023



AUREA PARMA

Direttore / Editor in Chief

Elisabetta Fadda (*Università di Parma*)

Comitato scientifico / Scientific Committee

Margaret R. Butler (*University of Wisconsin-Madison*)

Valentina Conticelli (*Gallerie degli Uffizi, Firenze*)

Giovanni Maria Fara (*Università 'Ca' Foscari' di Venezia*)

Mino Gabriele (*Università degli Studi di Udine*)

Giovanni Gonzi (former Editor, *Università di Parma*)

Elvio Guagnini (*Università degli Studi di Trieste*)

Gregory Hanlon (*Dalhousie University*)

Sefy Hendler (*Université Paris I Panthéon-Sorbonne*)

Mirella Mafrici (*Università degli Studi di Salerno*)

Areli Marina (*University of Kansas*)

Andrea Muzzi (*Storico dell'arte, già Soprintendente, Ministero della Cultura*)

Rosa Necchi (*Università degli Studi di Trieste*)

Claudia Pingaro (*Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*)

Michele Maria Rabà (*CNR-Isem*)

Miriam Turrini (*Università degli Studi di Pavia*)

Comitato di redazione / Editorial Committee

Lorenzo Benedetti (*coordinatore*) – Giuseppe Bertini – Giulia Cocconi

Marzio Dall'Acqua – Adelisa Prandi Gambarelli – Umberto Squarcia

Direttore responsabile

Emilio Zucchi

Editore

Diabasis Srl

Consiglio di Amministrazione

Mauro Massa (presidente), Francesco Aliberti, Giulio Di Giulio

Le proposte di contributo devono essere inviate all'indirizzo
aureaparma@gmail.com

Tutti i testi proposti sono sottoposti al processo di *double blind peer review*.

INDICE

NUOVA SERIE

ANNO I – FASCICOLO II – LUGLIO 2023

EDITORIALE

Per Francesco Mazzola, detto il Parmigianino (1503-1540) 7

SAGGI

SEFY HENDLER

*From «persona gentile» to «uomo salvatico» and back,
failures and success in Vasari's lives of Parmigianino* 11

GIOVANNI MARIA FARA

Una nota su Parmigianino studioso delle incisioni di Dürer 27

ANDREA MUZZI

*Il sonno di san Girolamo nella cosiddetta
Visione di san Gerolamo del Parmigianino a Londra* 39

ELISABETTA FADDA

*Parmigianino, la sua fortuna
e un nome per il Maestro di Sant' Uldarico* 51

MICHELE DANIELI

*Un committente bolognese del Parmigianino:
'Luca da i Leuti' alias Laux Maler* 87

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 99

NORME PER GLI AUTORI 103

PER FRANCESCO MAZZOLA,
DETTO IL PARMIGIANINO
(1503-1540)

La National Gallery di Londra ha dedicato da poco una mostra a Francesco Mazzola detto il Parmigianino o, meglio, al lungo restauro di una sua importante pala d'altare, quella destinata in origine alla chiesa di San Salvatore in Lauro a Roma, nota col titolo di *Visione di san Gerolamo* (London, National Gallery, *Parmigianino: The Vision of Saint Jerome*, visitabile fino al 9 marzo 2025). Era questo il dipinto che, a detta del Vasari, Parmigianino stava dipingendo quando Roma fu invasa dai Lanzichenecchi e messa al Sacco nel 1527?

Il 31 dicembre 2024 si concludeva anche un'altra iniziativa – definita di carattere «didattico-divulgativo» – alla Rocca Sanvitale di Fontanellato (*Parmigianino, la materia dell'incanto. I 500 anni della storia di Diana e Atteone a Fontanellato (PR)*), dal 20 settembre al 31 dicembre. Fulcro dell'esposizione «l'ampia campagna di analisi scientifiche, spettroscopiche e multispettrali ottenute sfruttando radiazioni della luce visibile, dell'UV e dell'infrarosso».

Parmigianino è considerato uno dei più importanti artisti della storia dell'arte del Cinquecento e sono davvero pochissimi i pittori che come lui hanno condizionato l'arte e la sua storia. Figlio d'arte, genio precocissimo, ragazzo bellissimo, autore di capolavori assoluti ancor prima di aver compiuto vent'anni, la critica ha da tempo sottolineato come le sue figure eleganti abbiano trovato terreno di diffusione a Venezia, a Fontainebleau, a Praga, nonostante una vita brevissima, la costante sfortuna, le occasioni mancate. Fin dalla prima monografia a lui dedicata scritta nel 1921 da Lili Frölich-Bum (ove per prima l'autrice analizzava un movimento artistico allora non chiaro, il *Manierismo*), l'apporto del Parmigianino non è stato mai più messo in discussione: il suo ruolo, infatti, fu proprio quello del primo artefice, dell'inventore, del protagonista assoluto.

Le mostre attuali privilegiano spesso l'esposizione di opere singole, meglio se appena restaurate, così che la rimozione del vetusto sudiciume possa mostrare – in assenza di altre informazioni storiche – almeno l'effetto del 'prima' e 'dopo', senza escludere le analisi scientifiche, naturalmente.

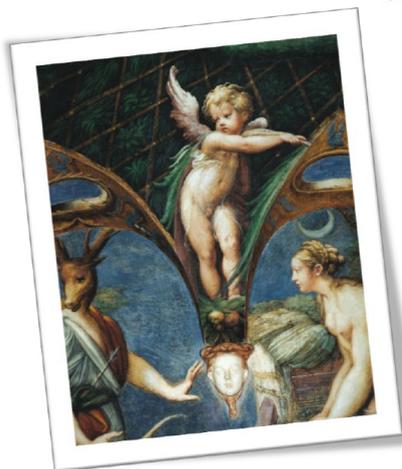
Il sindaco di Fontanellato Francesco Trivelloni e l'assessore alla cultura Barbara Zambrelli, nell'ambito delle celebrazioni previste per il 70° anno dell'acquisto della Rocca Sanvitale di Fontanellato, avevano fortemente voluto che il 14 dicembre 2018 la Rocca Sanvitale ospitasse invece una giornata internazionale di studi, intitolata *Parmigianino e la sua fortuna: ritratto d'artista*, a cura di chi scrive.

Avevano allora partecipato anche alcuni membri dell'attuale comitato scientifico di *Aurea Parma*: Sefy Hendler, presentando un intervento dal titolo *Rimase imperfetto, come molte altre cose sue. La Vita di Vasari del Parmigianino, una storia di fallimenti*; Giovanni Maria Fara, su *Parmigianino e i modelli di Dürer*; Andrea Muzzi, che esaminò proprio il quadro di Londra con un intervento intitolato *Il soggetto della Pala Bufalini di Londra: la visione di San Giovanni Battista*, mentre chi scrive offriva il proprio contributo *Da Fontanellato a Venezia e ritorno: Parmigianino e la sua 'fortuna'*.

Se Hendler raccontava i fallimenti (tanti) della biografia del pittore, Giovanni Maria Fara illustrava l'influenza che su di lui (e sugli artisti emiliani del Cinquecento) esercitarono le stampe di Albrecht Dürer, mentre Andrea Muzzi dimostrava che proprio la pala d'altare del Parmigianino ora a Londra, ricordata come *Visione di san Gerolamo*, meglio si sarebbe dovuto intitolarla *Visione di san Giovanni Battista*. A me, invece, il compito di parlare dei suoi committenti e dei loro ritratti, della sua vera storia così come della immensa fortuna pittorica dell'artista. Tra gli interpreti del programmatico *revival* dello stile del Parmigianino nel corso della seconda metà del Cinquecento, consideriamo anche il Maestro di Sant'Uldarico, non più anonimo, ma identificato finalmente con il pittore Andrea Fabrizio detto Tonelli.

Tra i saggi pubblicati in questo numero di *Aurea Parma* anche un contributo di Michele Danieli (*Un committente bolognese del Parmigianino: Luca da i Leuti' alias Laux Maler*) che identifica e spiega ai lettori chi fosse quel Luca dei Leuti di cui ci parla Vasari.

Elisabetta Fadda
Editor in Chief



VENERDI'
14 DICEMBRE 2018
ore 14,30

Fontanellato
Rocca Sanvitale

Sala Merli

CONVEGNO

Parmigianino e la sua fortuna

Interverranno:

Sefy Henderl, The Yolanda & David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University

Rimase imperfetto, come molte altre cose sue: La Vita di Vasari del Parmigianino, una storia di fallimenti

Giovanni Maria Fara, Dipartimento Filosofia e Beni Culturali, Venezia, Università Ca' Foscari

Parmigianino e i modelli di Dürer

Andrea Muzzi, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Pisa e Livorno

Il soggetto della Pala Bufalini di Londra: la visione di San Giovanni Battista

Elisabetta Fadda, Dipartimento di discipline umanistiche, sociali e delle imprese culturali, Università di Parma

Da Fontanellato a Venezia e ritorno: Parmigianino e la sua 'fortuna'

in collaborazione con



con il patrocinio di



La locandina del convegno

FROM «PERSONA GENTILE» TO «UOMO SALVATICO» AND BACK, FAILURES AND SUCCESS IN VASARI'S LIVES OF PARMIGIANINO *

Sefy Hendler
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

La Vita del Parmigianino raccontata da Giorgio Vasari è una sequenza di insuccessi, tanto che il fenomeno del fallimento appare una componente quasi inevitabile di certi artisti del Rinascimento italiano. Anche il 'non finito' sembra appartenere a tale categoria. La nozione di fallimento nell'Italia del XVI secolo non è mai stata oggetto di studi approfonditi, ma l'importanza di tale indagine come mezzo per raggiungere una comprensione più articolata dell'arte e della storiografia rinascimentale non può essere sottovalutata. *Topos* letterario, il fallimento si può interpretare piuttosto come fenomeno giuridico, culturale, storico, artistico.

Parole chiave: Parmigianino; fallimenti; incompiuto; coniugi Gozzadini; Vasari.

The Life of Parmigianino told by Giorgio Vasari is a sequence of failures, so much so that the phenomenon of failure appears to be an almost inevitable component of certain artists of the Italian Renaissance. Even the 'unfinished' seems to belong to this category. The notion of failure in 16th-century Italy has never been the subject of in-depth studies, but the importance of such an investigation as a means to achieve a more articulated understanding of Renaissance art and historiography cannot be underestimated. A literary topos, failure can be interpreted rather as a juridical, cultural, historical, artistic phenomenon.

Keywords: Parmigianino; failures; unfinished; Gozzadini spouses; Vasari.

* This article is part of a research project on artistic failures in the Renaissance, funded by the Israeli Science Foundation (ISF). I also wish to thank professor Elisabetta Fadda for her valuable insights and suggestions.

Introduction

While describing Parmigianino's stay in Bologna, Giorgio Vasari mentions an important commission for a pendant portrait of count Bonifazio Gozzadini and his wife that the painter failed to complete. Vasari wrote in the first edition of the *Vite* (1550): «He painted for Bonifazio Gozadino his portrait from life and that of his wife, which remained imperfect, like many of his other works»¹.

This remark, which is attenuated in the 1568 edition², helped Elisabetta Fadda and David Ekserdjian identify the unfinished *Portrait of a Lady* by Parmigianino, now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, as one of the two lost portraits of the Gozzadini couple (fig.1)³. In the current essay I will argue that the general value of this remark, which Vasari makes almost *en passage*, is symptomatic of the shaping of the *Life of Parmigianino* as one of the models the historiographer tries to set for unsuccessful artists. This is not to say Vasari did not recognize Parmigianino's major qualities as a central figure of the *terza età*, the «third era» he defined as a crucial period of the *rinascita* of the arts he so carefully promoted in his book. Yet, he regarded him as an ambivalent *exemplum*, pondering upon the exact function of his biography within the larger project of the *Vite*.

Parmigianino is one of the artists whose life enables Vasari to create a complex system, in which failure and success serve as two poles that carefully define the history of art and that of the artists. This essay will first address the question of failure as a blind spot in the study of Renaissance art history and its historiography. The second part will examine the different types of failures Vasari identifies in his life of Parmigianino of 1550 as well as in his revised version of

¹ «Fece a Bonifazio Gozadino il suo ritratto di naturale e quel della moglie, che rimase imperfetto, come molte altre cose sue», in GIORGIO VASARI, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, p. 849. Quotes by Vasari have been translated into English by the Author.

² In the second edition the sentence ends after the observation that the portrait «rimase imperfetto», ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, II, p. 235.

³ ELISABETTA FADDA, *Ritratto di giovane donna*, in MARIO DI GIAMPAOLO – ELISABETTA FADDA, *Parmigianino: catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003, p. 128; DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, pp. 141-142. The museum accepts the identification of the subject as Costanza di Batista Rangoni, countess Gozzadini, inv. nr. Gemäldegalerie, 327, suggested by Elisabetta Fadda in M. DI GIAMPAOLO – E. FADDA, *Parmigianino*, pp. 141-142; see the online catalogue <www.khm.at/de/object/1410/> (last view: June 2023).

the life of the artist published in 1568 as part of the second edition of the *Vite*. I will conclude with some observations such as the changes Vasari made between the 1550 and the 1568 editions, pointing out what we might learn from the extensive revision of Mazzola's life about the place Vasari assigned to Parmigianino in the broader story of the artists of the modern manner.



Fig. 1: Francesco Mazzola called Parmigianino, *Portrait of a young lady* (Costanza di Battista Rangoni, sposa Gozzadini), c. 1530, 48,5×46,5 cm, oil on wood, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. no. Gemäldegalerie, 327

On failure

Before turning onto Parmigianino, a short introduction on failure as a somewhat overlooked *topos* of Renaissance art seems necessary. Many scholars have accepted the perception of Italian Renaissance art as a ‘success story’, departing arguably from Burckhardt⁴ (or, as others will argue, from Vasari’s highly successful historiographical enterprise). While the methods of fabrication of this particularly resistant narrative have been constantly challenged, the notions of success and even more of failure in 16th-century Italy have not been the object of similar comprehensive studies. Yet, the importance of such an investigation as a means to achieve a more nuanced understanding of Renaissance art and historiography cannot be underestimated⁵.

16th-century art historiography, and mainly its ‘founding father’ Giorgio Vasari, are crucial to our understanding of the way the idea of failure formed the artistic discourse during that period. Patricia Rubin famously stated that «Giorgio Vasari invented Renaissance Art»⁶. In that sense, there can be little doubt that Vasari also consolidated the phenomenon of failure as an inevitable component of almost any major Renaissance artistic career he addressed in his *magnum opus*. Interestingly, the author of the *Vite* rarely uses the verb «fallire» (or «fallare») in either of his editions of the book (1550, 1568), though he details almost every imaginable sort of setback of every career from the *Duecento* to his days. Vasari is conscient that Renaissance failures were as numerous as they were varied. It is clearly beyond the scope of this essay to examine each of the numerous artistic failures in Vasari’s *Vite*. Yet, some of the highs and lows of Parmigianino’s career through Vasari’s lens can shed important light on the more general question of the use the historiography makes of failures.

⁴ JACOB BURCKHARDT, *The Civilisation of the Period of the Renaissance in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 2 vols.

⁵ The question of failure in the arts was until very recently addressed only sporadically by art historians. See the short book of essays by NICOLE ANTEBI – COLIN DICKEY – ROBBY HERBST, *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices*, Los Angeles, The Journal of Aesthetics and Protest Press, 2006, as well as LISA LE FEUVRE, *Failure*, London, Whitechapel Gallery, 2010. The similar, though not identical theme, of negative reaction to works of art was addressed by ALESSANDRO NOVA, *Bad Reception in Early Modern Italy*, «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIII (2021), 1, pp. 6-13 as well as by DILETTA GAMBERINI – JONATHAN K. NELSON, *Preface*, «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIII (2021), 1, pp. 3-5 in a special issue of the journal consecrated to the problem in early modern Italy.

⁶ PATRICIA LEE RUBIN, *Giorgio Vasari Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 1.

In order to do so, it will be useful to draw a liminary typology of artistic failures already established elsewhere⁷, and then examine to what extent these types of failure appear in Vasari's life of Parmigianino. The first and arguably the most recognizable type of failure involves the inability of an artist to develop his idea up to the stage it might be considered a complete work of art, due to technical or material difficulties. Parmigianino, as any other professional artist, was expected to be an excellent craftsman in drawing, painting in oil, executing frescos and more. An artist incapable of overcoming technical difficulties was very likely to face problems with both his patrons, the public and his peers.

The second typology of failures regards the relationship with the patrons commissioning works of art. Whereas artists might very well complete a work of art to their full satisfaction, rejection or harsh criticism by a patron can also seriously compromise the outcome of their efforts. This type of artistic failure deals with the heavy price paid by artists for not satisfying the person who had commissioned a work of art. Indeed, as we will see below, Vasari severely criticized Parmigianino for failing to understand the importance of a major patron that desired a work by his hand. The conflict surrounding the Steccata commission, that ended with the imprisonment of Mazzola for the breach of his contract, is clearly a failure of this type.

The third typology of failures regards the public. While the patron is usually one, and sometimes a relatively limited group of people, the public is a larger and much more amorphous entity to please. Parmigianino's decision to come back from Rome to Parma, and the difficulties in satisfying his «*amici*» (according to Vasari), might allude to this type of problems with the public taste⁸.

In addition to all these diverse types of unsuccessfulness, an artist might also be overcome by a deep sense of failure, unlinked to any specific factor previously discussed. Not truly qualifying as a character flaw that constitutes a permanent obstacle in the way to a successful career, the sense of failure goes beyond the important question of artistic temperament. It is important to underline that leaving a work in a state of *non finito* is not necessarily a synonym of a sense of failure by its maker, yet it is a possible sign of an artist so dissatisfied with the result of his efforts he decides to abandon the work⁹. Other cases, as

⁷ SEFY HENDLER, «*Broken into pieces and its head thrown into the square*». *The numerous failures of Michelangelo's bronze statue of Pope Julius II*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», LXIII (2021), 1, pp. 114-125: 116.

⁸ G. VASARI, *Le vite*, 1550, II, p. 235.

⁹ The *non finito* was studied more than failure by art historians, mainly (but not only) in relation to Michelangelo and Auguste Rodin. See among others CLAUDE LORIN, *L'inachevé*,

Parmigianino's failure to complete numerous works, either for technical difficulties or for lack of satisfaction with his own work, demonstrate how disastrous the basic *non finito* and the sense of failure that might accompany it can prove for the career of an artist. Even if the artist might have not initially meant to declare a failure by abandoning a work in process, the patron, the critics, or the public might judge such conduct as extremely negative.

It is important to remember, not only in the case of Parmigianino addressed in this essay, that *non finito* and artistic sense of failure are non-communicating vessels, and should not be regarded neither as symptom and phenomena. The failing artist is a much larger issue related to the artist control of a commission and his own ability to declare it successful or not, as the first critic, public and patron of his own work. In that sense, this type of unsuccessfulness might be the most significant while identifying failure as part of the artistic identity. Yet, the ambiguity of the *non finito* might resemble sometimes the nuanced approaches to failure during the Renaissance. Both were regarded as «negative and positive» phenomena¹⁰, and both remain highly valuable for future generations in enabling a «glimpse into [...the] creative process»¹¹. This point, clearly, is a major concern in Vasari's assessment of Mazzola's career.

Parmigianino's failures

The 1550 *Vita di Francesco Mazzola parmigiano pittore* is by no means one of the longest in Vasari's book (it is composed of approximately 2,700 words compared with the 12,000 used for Raphael and almost the 14,000 for Michelangelo). It is however one of the most fascinating lives of the artists, as it begins with a harsh condemnation of the artist himself. Scholars have principally retained from the opening paragraphs the harsh criticism formulated by Vasari concerning Mazzola's interests in alchemy:

Paris, Grasset, 1984; DAVID BOMFORD, *Unfinished paintings: narratives of the Non Finito*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2015; *Unfinished: thoughts left visible. Catalog of the exhibition (The Metropolitan Museum of Art, New York, March 18-September 4, 2016)*, ed. by KELLY BAUM – ANDREA BAYER – SHEENA WAGSTAFF, New York, The Metropolitan Museum, 2016, and particularly the contribution that opens the same catalogue by ANDREA BAYER, *Renaissance views of the unfinished*, pp. 18-29, 260-261 as well as the more punctual case study by CARMEN C. BAMBACH, *Leonardo, Michelangelo and Notions of the Unfinished*, pp. 30-41, 261-265.

¹⁰ A. BAYER, *Renaissance views of the unfinished*, p. 19.

¹¹ C. C. BAMBACH, *Leonardo, Michelangelo and Notions of the Unfinished*, p. 30.

And this was because, while he was diligently seeking for the alchemy of gold, and he did not realize, the fool, who had the alchemy of making figures, which with a few smears of color, without any expense, could draw hundreds of scudi from others' purses. But he became vain and lost his mind in this matter and remained forever poor; and this caused him to waste a great deal of time and made him hate by countless people [...]. And it is true that who regards the finality of things should never abandon the certain for the uncertain, nor, where he can easily earn praise, try with immense effort to gain perpetual blame¹².

This statement, that is echoed in the last paragraphs of the 1550 *Vita*, had a long-lasting historiographical influence on the image of the artist. As Mino Gabriele explained, it is true that in the first half of the 16th century, «alchemy had already deep roots in the European and Italian culture through a series of personalities and writings»¹³. However, the 1550 harsh criticism of Parmigianino's involvement with alchemy somewhat distorted the artist's image, as if it were responsible more than any other factor to his inability to fully commit to his artistic projects. *Parmigianino e la pratica dell'alchimia* is only one example for the legacy of Vasari's statement concerning Mazzola the alchemist¹⁴.

In fact, before underlining the destructive effects that Parmigianino's experiments in alchemy allegedly had on his career, Vasari wrote an elaborate introduction to Mazzola's *Vita* in order to explain the broader reasons behind his failure to become a successful artist:

But it is also a great and unbearable annoyance to noble spirits to see that someone who has become rare and marvelous, and has so thoroughly mastered an art that his works are considered divine by men, when he should dedicate himself more to his craft – pleasing those who long for his creations in order to acquire, beyond wealth and friends, esteem and honor – chooses instead to despise all rewards, set aside his friends, and care nothing for fame and reputation. He resolves not to work or create, except so rarely that the fruits of his labor are

¹² «E questo fu ch'egli stillando cercava l'archimia dell'oro, e non si accorgeva, lo stolto, ch'aveva l'archimia del far le figure, le quali con pochi imbrat[t]amenti di colori, senza spesa, traggono de le borse altrui le centinaia degli scudi. Ma egli in questa cosa invanito e perduto il cervello, sempre fu povero; e tal cosa gli fe' perdere tempo grandissimo, et odiarlo da infiniti [...]. E nel vero chi riguarda ai fini delle cose non debbe mai lasciare il certo per l'incerto, né, dove ei può facilmente acquirar lode, cercare con somma fatica venire in perpetuo biasmo», in VASARI, *Le vite*, 1550, p. 844.

¹³ MINO GABRIELE, *Linguaggi alchemici e iconografia cristiana: il caso del Parmigianino, in Parmigianino e la pratica dell'alchimia. Catalogo della mostra (Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara, 9 febbraio-15 maggio 2003)*, a cura di FRANCESCA DEL TORRE SCHEUCH – ELISABETTA FADDA – SYLVIA FERINO-PAGDEN – MINO GABRIELE, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 19-37: 19.

¹⁴ *Parmigianino e la pratica dell'alchimia*.

scarcely ever seen [...]. And certainly, I do not deny that working with passionate intensity is the most perfect approach, but I strongly condemn never working at all, for God's sake; [...] because they expose themselves more to blame than to praise, as Francesco Parmigianino did, whose Life I will present next¹⁵.

This highly critical overview of Parmigianino's career includes several elements that remind us of the aforementioned typologies of failure: the inability, either technical or psychological, to complete works of art («appena mai si vede il frutto; il non lavorar mai»); the failure to satisfy the public, «amici», «chi brama delle sue cose», as well as patrons (those that will provide the «emolumento» in Vasari's terms). Consequently, Vasari's opening statement proposes a grid according to which the 1550 *Vita* should be read: Parmigianino failed to truly use the *grazia* he was entrusted with by Heaven. «Il Cielo comparte le sue grazie negli ingegni nostri, a chi più, a chi meno», is stated in the first sentence of the Torrentina *Vita*¹⁶. Parmigianino did not succeed in using this gift, and Vasari regards this fact as the major leitmotif of Mazzola's failed career in the first version of the life he published.

The attentive reader is subsequently invited to identify the diverse typologies of failure in the following pages, when Vasari turns into the chronological description of Mazzola's life. Some episodes appear in the 1550 edition while other only in the 1568 edition, which is considerably longer and includes more details and supplementary anecdotes¹⁷.

The 1568 *Vita* brings for example the story of the artist's first documented work, executed by Mazzola at the age of sixteen. The story clearly attests to Parmigianino's difficulty of being satisfied with his own works.

¹⁵ «Ma egli è pure un dispetto grande et insopportabile a' begli spiriti il vedere che uno, che sia divenuto raro e meraviglioso, e talmente abbia appresa qualche arte che le cose sue siano reputate divine dagli uomini, allora che egli dovrebbe più esercitarsi, contentando chi brama delle sue cose, per acquistare, oltre la roba e gli amici, pregio et onore, disprezzato ogni emolumento, lassati a parte gli amici e nulla curando la fama et il nome, si dispone a non voler operare né fare, se non si di rado che appena mai se ne vede il frutto [...]. E certamente non niego che il lavorare a furore non sia il più perfetto, ma biasimo bene il non lavorar mai e per Dio; [...] perché al biasmo più ch'alla lode si sottopongono, come fece Francesco Parmigiano, del quale appresso porrò la Vita», in G. VASARI, *Le vite*, 1550, pp. 843-844.

¹⁶ *Ivi*, p. 843. This remarkable opening sentence does not recur in the 1568 edition of Parmigianino's *Vita*.

¹⁷ In that sense the still unmatched layout of the Bettarini-Barocchi edition of Vasari's *Vite* (both 1550 and 1568) remains a highly effective tool in comparing the numerous changes between the first and second edition of Parmigianino's biography, GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di PAOLA BAROCCHI – ROSANNA BETTARINI, IV, Firenze, S.P.E.S., 1976, pp. 530-547.

But finally having reached the age of sixteen, after having done miracles in drawing, he painted a panel of his own *capriccio* of Saint John baptizing Christ, which he executed in such a manner that even those who see it remain amazed that such a thing was done so well. This panel was placed in Parma at the Nunziata, where the Frati de' Zoccoli live. But not satisfied with this, Francesco wanted to try working in fresco¹⁸.

The painting, today in Berlin, is considered by Vasari a magnificent example of the artist's talent (fig. 2)¹⁹. Yet, according to the historiographer, the artist was unhappy with the work and this experience pushed him to try and acquire further technical abilities²⁰. In other words, even such an enthusiastic description of a painting might hide, according to Vasari, the roots of Parmigianino's inability to be satisfied with his own work.

Another intriguing paragraph in the 1568 *Vita* concerns the portrait of emperor Charles V Parmigianino painted. Vasari describes this work as a failed chance to satisfy an extremely important patron:

When Emperor Charles V was in Bologna so that Clement VII could crown him, Francesco, sometimes going to see him eat, painted the image of the same Caesar in oil in a very large painting without drawing it, and in that he painted the Fame that crowned him of laurel and a child in the form of a small Hercules who offered him the world as if giving him dominion over it. When the work was finished, he showed it to Pope Clement, who liked it so much that he sent it and Francesco together [...]; wherefore, since his Majesty was very pleased with this, he made it clear that he should leave [the painting to the Emperor]: but Francesco, as if ill-advised by a less than faithful or little known friend of him, saying that it was not finished, did not want to leave it; and so his Majesty did not have it, and he was not, as he undoubtedly would have been, rewarded²¹.

¹⁸ «Ma finalmente essendo all'età di sedici anni pervenuto, dopo aver fatto miracoli nel disegno, fece in una tavola di suo capriccio un San Giovanni che battezza Cristo, il quale condusse di maniera che ancora chi la vede resta meravigliato che da un putto fusse condotta sì bene una simil cosa. Fu posta questa tavola in Parma alla Nunziata, dove stanno i Frati de' Zoccoli. Ma non contento di questo, si volle provare Francesco a lavorare in fresco», in G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 230.

¹⁹ Inv. nr. 1179, *Berlin, Gemäldegalerie* (SMPK). Il *Battesimo di Cristo* was commissioned by Polidoro Garbazza, the father-in-law of the painter Michelangelo Anselmi: ELISABETTA FADDA, *Michelangelo Anselmi alla Steccata. 1521-1554*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa civica a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di BRUNO ADORNI, Milano, Skira, 2008, pp. 197-214.

²⁰ See the analysis of this episode in D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, p. 3.

²¹ «Quando l'imperadore Carlo Quinto fu a Bologna perché l'incoronasse Clemente Settimo, Francesco, andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio



Fig. 2: Francesco Mazzola called Parmigianino, *Baptism of Christ*, oil on panel, 197×137 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 1179

This celebrated anecdote is certainly a proof of Parmigianino's originality and efficacy: by observing the emperor while dining, he produces a remarkable allegorical portrait. At the same time, Vasari uses this story to condemn the artist's failure in both satisfying himself, declaring the work «non finita» notwithstanding the compliments from pope Clement VII, and in serving as illustrious patron such as Charles V²². Read together with the introduction to the 1550 edition, this event seems symptomatic of Mazzola's inability to develop a meaningful career notwithstanding highly favourable circumstances. In other words, according to the biographer the artist failed to grasp «Fortuna» by her hair, even when she was a stone's throw away.

For Vasari, the artist's failure to satisfy himself and his recurring incapacity to satisfy patrons are thus related. The examples brought in both the *Vite*, that sometimes repeat and sometimes appear in only one of the versions, portray a painter often unable to bring his works to conclusion, a tendency that compromised his relationship with different patrons. This is true for the Bologna Gozzadini portraits, the work for Santa Maria de' Servi, «una tavola la Nostra Donna col Figliuolo in braccio che dorme» the celebrated *Madonna dal collo lungo* which, according to Vasari in the second edition of the *Vita*, «as he wasn't very happy with it, it remained imperfect»²³.

A more general criticism is voiced in the *giuntina* when describing Mazzola's decision to return to Parma as a professional and social failure:

Francesco, after being, as has been said, for many years outside his homeland and having experimented a lot in the art, without however having acquired any

in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro et un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio. La quale opera finita che fu, la fece vedere a papa Clemente, al quale piacque tanto che mandò quella e Francesco [...] all'imperadore; onde essendo molto piaciuta a Sua Maestà, fece intendere che si lasciasse: ma Francesco, come mal consigliato da un suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare; e così Sua Maestà non l'ebbe, et egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato», in G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 235.

²² The composition, considered by Ekserdjian, is now in a private collection, see D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, pp. 142-144, 276, notes 89 and 90 (as After Parmigianino). See also MARY VACCARO, *Parmigianino: The Paintings*, Torino, Allemandi, 2002, pp. 212-213, n. C3 (as a copy after); ELISABETTA FADDA, *Ancora su Bartolomeo Cancellieri, pittore itinerante, e sul ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino*, «Ricerche di S/Confine», IV (2013), 1, pp. 133-146.

²³ «Perché non se ne contentava molto, rimase imperfetta», in G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 235. The celebrated painting is still the late XVII century in the Medici collection, and hangs in the Galleria Palatina in the Pitti Palace, inv. Palatina n. 230.

wealth but only friends, finally returned to Parma, to satisfy many friends and relatives²⁴.

The culmination of the story is of course the work in Santa Maria della Steccata, the most resounding failure in Parmigianino's career according to Vasari. In the 1550 edition he wrote that:

Meanwhile, those men who had entrusted him with the work of the Steccata found themselves completely desperate, seeing neither the means nor the end of such a thing; whereupon they ordered to use the force of the Court upon him so that he would put an end to it, and they made a complaint against him. Therefore, unable to resist, one night he left Parma and with some of his friends he fled to San Secondo; and there he remained incognito for many months, continually studying alchemy: and therefore he had taken on the air of a half-fool, and already with his beard and hair grown, he had more of the face of a savage man than of a gentle person like he was. It happened that as he approached Parma, not respecting those who commissioned from him the work, he was taken and put in prison and forced to promise to finish the work. But the scorn following this capture was so great that, heartbroken with grief, after a few months he died, at the age of XXXXI²⁵.

The most severe and dramatic failure in Mazzola's career serves as the end note of his life in the first edition of the *Vite*. Here, the harsh introduction to the biography finds an unforgiving echo in the conclusion²⁶. Mazzola failed to satisfy his patrons, continued his time-consuming experiments in the field of alchemy, spent time in jail following a court order, and in the end died from grief. The spectacular transformation from «persona gentile» to «uomo sal-

²⁴ «Dopo essere stato Francesco, come si tanti anni fuor della patria e molto sperimentatosi nell'arte, senza aver fatto però acquisto nessuno di facultà ma solo d'amici, se ne tornò finalmente, per sodisfare a molti amici e parenti, a Parma», in G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 235.

²⁵ «Intanto trovavansi quegli uomini che l'op[e]ra della Steccata gli avevano allogato al tutto disperati, non vedendo né il mez[z]o né il fine di tal cosa; per il che ordinarono di fargli usar forza dalla Corte acciò che la finisse, e gli mossero un piato. Laonde egli non potendo resistere, una notte si partì di Parma, e con alcuni suoi amici si fuggì a San Secondo; e quivi incognito dimorò molti mesi, di continuo alla alchimia attendendo: e perciò aveva preso aria di mez[z]o stolto, e già la barba e i capegli cresciutigli, aveva più viso d'uomo salvatico che di persona gentile come egli era. Avvenne che appressandosi egli a Parma, non istimando quegli che gli facevano operare, fu preso e messo in prigione e sforzato promettere di dar fine all'opera. Ma fu tanto lo sdegno che di tal cattura prese, che accorandosi di dolore, dopo alcuni mesi si morì, d'anni XXXXI», in G. VASARI, *Le vite*, 1550, p. 851.

²⁶ For a careful survey of the available sources concerning Parmigianino's last years, see ELISABETTA FADDA, *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto*, in *Parmigianino e la pratica dell'alchimia*, pp. 39-49.

vatico» is completed with the most severe consequences: death and a ruined reputation.

Conclusion

It must be noted that the 1568 version is less severe both in its introduction and in its conclusion. In fact, Vasari frames the *Vita* of Parmigianino very differently. The text opens with an enthusiastic praise of Parmigianino's ability in drawing:

Among many who have been gifted in Lombardy with the graceful virtue of drawing and with a certain liveliness of spirit in invention and with a particular manner of painting beautiful landscapes, Francesco Mazzuoli from Parma is not to be placed second to anyone, indeed to be preferred to all the others, he who was largely endowed by Heaven with all those parts that are required of an excellent painter [...] so much so that his manner has been imitated and observed by countless painters, for he has given art such a light of grace so pleasant, that his works will always be held in high esteem, and he [will always be] honored by all scholars of drawing²⁷.

Reading this enthusiastic description, one might almost think the two biographies, the 1550 first edition and the 1568 second edition, do not speak about the same artist. Mazzola, belonging to those «più tosto bestiali che umani» turns into a model for «infiniti pittori»²⁸.

While the number of examples Vasari brings as to Parmigianino's numerous failures in satisfying his patrons and himself actually increases in the 1568 edition, the framing of the story is totally different. In 1550 it is obvious that, for Vasari, Mazzola is a negative example of an artist that clearly did not live up to his potential. In that sense, the central phrase, that Vasari adds to the 1568 *Vita*, is the elaboration of the comparison of Parmigianino to one of the most successful artists of the high Renaissance:

²⁷ «Fra molti che sono stati dotati in Lombardia della graziosa virtù del disegno e d'una certa vivezza di spirito nell'invenzioni e d'una particolar maniera di far in pittura bellissimi paesi, non è da posporre a nessuno, anzi da preporre a tutti gl'altri, Francesco Mazzuoli parmigiano, il quale fu dal Cielo largamente dotato di tutte quelle parti che a un eccellente pittore sono richieste [...] intantoché la sua maniera è stata da infiniti pittori immitata et osservata, per aver egli dato all'arte un lume di grazia tanto piacevole che saranno sempre le sue cose tenute in pregio, et egli da tutti gli studiosi del disegno onorato», in G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 230.

²⁸ The first quote is from Vasari's 1550 edition (ID., *Le vite*, 1550, p. 844) and the second from the 1568 edition (ID., *Le vite*, 1568, II, p. 230).

It is then said that the spirit of that Raphael [of Urbino] passed to the body of Francesco, for seeing this young man [being] rare in his art and in his manners gentle and gracious like Raphael was, and what is more, considering how much he tried to imitate him in all things, but above all in painting²⁹.

The specific terms «gentile» and «grazioso», of great importance in the way Vasari constructs the image of Raphael, appear only in the second version of Parmigianino's biography, enhancing the alleged reincarnation of venerated painter in the body of Mazzola³⁰.

How comes Parmigianino turned from the prototype of a failing artist to an example of a refined man, that notwithstanding his failures remained a model for many fellow artists? While this question might not have one conclusive response, it is clear that the changes inserted by Vasari to his 1568 edition necessitated a reevaluation of the example Mazzola presented to fellow artist. The establishment of the *bella Maniera* as the leading artistic style of his times was realized through the enhancement of a series of criteria (*regola, ordine, misura, disegno, maniera*) to be found in the art of a growing number of artists³¹. In fact, dozens of new biographies were added to the 1568 additions, artists to some of whom Parmigianino appeared as a model («la sua maniera è stata da infiniti pittori immitata et osservata»). Under these circumstances, one of the most radical revisions of the whole 1568 *Vite* took place³², turning Parmigianino from a failure to a relative success in certain aspects, first and foremost his

²⁹ «Lo spirito del qual Raffaello si diceva poi esser passato nel corpo di Francesco, per vedersi quel giovane nell'arte raro e ne' costumi gentile e grazioso come fu Raffaello, e che è più, sentendosi quanto egli s'ingegnava d'imitarlo in tutte le cose, ma sopra tutto nella pittura», in VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 233. In the 1550 edition the whole paragraph is somewhat shorter, and last part of the phrase insisting on the imitation of the grace and genteelness in Parmigianino's behavior is missing, see VASARI, *Le vite*, 1550, p. 846. On the intriguing comparison Vasari makes between Raphael and Parmigianino see MARZIA FAIETTI, *Parmigianino "alter Raphael"*, in *Raffaello, Parmigianino, Barocchi: metafore dello sguardo. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli, 2 ottobre 2015-10 gennaio 2016)*, a cura di MARZIA FAIETTI, Roma, Palombi Editori, 2015, pp. 63-109.

³⁰ The term *grazioso* appears twice in the 1568 edition of Parmigianino's biography: once directly describing the artist, «Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo» (G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 232), and the second time in the comparison with Raphael. The term is missing in the first edition of the *Vite*.

³¹ These celebrated five criteria are mentioned in the introduction the third part of the book, G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 1, bringing with their control of these elements their art «alla somma perfezione».

³² G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, p. 230.

magnificent *disegno* central aspect of the «terza età»³³. The historiographical swinging between Parmigianino the savage, a failed artist, and Mazzola the «virtuoso gentiluomo» blessed with the «virtù del disegno» shaped the image of the artists for centuries to come. Better understanding the evolution of Parmigianino's image crafted by Vasari is crucial for a more comprehensive view of his crucial role in the historiography of Italian early modern art.

³³ On the early admiration for Parmigianino's drawings see among others DOMINIQUE CORDELLIER, *Parmigianino dans l'œil du miroir*, in *Parmigianino. Dessins du Louvre. Catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, du 17 décembre 2015 au 15 février 2016), sous la direction de DOMINIQUE CORDELLIER, Paris-Milano, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2015, pp. 13-19.

UNA NOTA SU PARMIGIANINO STUDIOSO DELLE INCISIONI DI DÜRER

Giovanni Maria Fara
Università 'Cà Foscari' di Venezia

L'influenza di Dürer sugli artisti italiani nella prima metà del Cinquecento assunse molteplici forme: alcuni furono colpiti dai suoi studi di paesaggi e animali, altri dalle sue composizioni audaci e dal suo approccio innovativo a soggetti tradizionali. Altri ancora rimasero affascinati dalla sua supremazia come incisore e, forse soprattutto, dalla sua capacità quasi miracolosa di creare sorprendenti effetti di luce e ombra in monocromia. Lo studio si concentra sull'interesse di Parmigianino per Dürer, in particolare sulla sua risposta, a Fontanellato, ai cani presenti nell'incisione di *Sant'Eustachio*, che può essere facilmente dimostrata, il che non sorprende affatto.

Parole chiave: Parmigianino; Albrecht Dürer; incisione; imitazione; arte.

Dürer's influence on Italian artists during the first half of the sixteenth century took many forms: some were influenced by his landscape and animal studies, others by his bold compositions and new approaches to traditional subjects. Others, instead, were dazzled by his supremacy as a printmaker, and above all perhaps by his almost miraculous capacity to create startling effects of light and shade in monochrome. Parmigianino's interest in Dürer has hitherto been largely overlooked, except for his response in Fontanellato to the dogs in the *Saint Eustace* engraving, that can be easily demonstrated, and it is hardly surprising.

Keywords: Parmigianino; Albrecht Dürer; engraving; imitation; art.

David Ekserdjian è stato il primo studioso ad affrontare nella sua interezza il tema della ricezione delle stampe di Albrecht Dürer in Parmigianino¹: nei suoi termini generali, quello della ricezione delle invenzioni della grafica düreriana rappresenta senz'altro un tema fondante per la pittura italiana della prima metà del XVI secolo. Come altri artisti della sua generazione, Parmigianino mantenne un rapporto stretto con l'incisione: un'arte tutto sommato recente, attraverso la quale poteva facilmente arricchire il suo repertorio figurativo, grazie a stimoli che provenivano anche da artisti geograficamente molto lontani. È questo il caso, appunto, delle incisioni di Dürer: vendute e largamente diffuse dai mercanti, fin dal loro apparire rappresentarono un inesauribile repertorio di modelli per i pittori di tutta Europa, come scriveva Johann Cochläus già nel 1512².

Parmigianino, durante il soggiorno romano (1524-1527), collaborò con alcuni dei maggiori incisori italiani: Marcantonio Raimondi, Ugo da Carpi, Giovan Jacopo Caraglio, fino a cimentarsi egli stesso in una tecnica relativamente nuova, l'acquaforte, che ben si adattava a chi, come lui, non aveva ricevuto uno speciale *training* nell'uso degli strumenti classici dell'incisione. Secondo quanto precisato da Giorgio Vasari nella *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe* – il composito «contenitore biografico», come definito da Paola Barocchi, che delinea, per la prima volta, una storia europea della grafica fino a circa il 1565, un testo che, per la sua importanza, ha condizionato tanto il dibattito teorico sull'incisione, quanto la sua pratica collezionistica, durante tutta l'età moderna – si trattava di un «modo da intagliare le stampe più facilmente che col bulino, se bene non vengono così nette» in cui «fece Francesco Parmigiano molte cose piccole, che sono molto graziose»³.

¹ DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 25.

² La testimonianza è compresa nella *Brevis Germanie descriptio*, un compendio di Cochläus stampato in aggiunta alla sua edizione della *Cosmographia* di Pomponio Mela (Norimberga, 1512), e si riferisce specificamente ai bulini della *Piccola Passione*: «Artificum vero ingenia nedum Germani sed Itali quoque ac Galli estremique mirantur Hispani eosque persaepe requirunt. Testantur ipsa opera, quae longissime mittuntur. Quippe extant figurae passionis Domini (quas nuper Albertus Durer depinxit atque in aes excidit idemque impressit) adeo subtiles sane atque e vera perspectiva efformatae, ut mercatores ex tota Europa emant, suis exemplaria pictoribus» (*Dürer. Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von HANS RUPPRICH, I, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956, p. 293).

³ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di PAOLA BAROCCHI – ROSANNA BETTARINI, V, Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1997, p. 16. In generale, su Parmigianino e l'incisione rimando a *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento. Catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo-27 settembre 2003)*, a cura di MASSIMO MUSSINI

Non è quindi per niente sorprendente individuare, nel ricco catalogo di disegni attribuiti a Parmigianino, riprese da stampe di suoi contemporanei o immediati predecessori. Sono state fino ad ora discusse in letteratura derivazioni da quattro diverse incisioni di Dürer, ossia due bulini eseguiti entro il 1501, appartenenti quindi alla fase di formazione e prima maturità del suo linguaggio incisivo, e due xilografie del primo decennio del secolo, poi inserite all'interno dei volumi della *Vita della Vergine* e della *Piccola Passione*, pubblicati a Norimberga nel 1511. Si tratta di disegni di Parmigianino databili al secondo decennio del XVI secolo: quelli tratti dai bulini sono riconducibili alla fine del primo periodo parmense, fra 1523 e 1524; di quelli tratti dalle xilografie, uno risale agli anni del soggiorno romano, intorno al 1525, altri due al periodo bolognese, in conclusione del decennio⁴. Solo in una circostanza, però, la citazione è letterale, ed è il caso del primo dei disegni eseguiti nel periodo bolognese, intorno al 1528-1529: sul verso di un foglio oggi conservato all'École des Beaux-Arts di Parigi, che nel *recto* contiene uno studio per le figure di Venere e Amore, Parmigianino disegna, a penna e inchiostro marrone, un uomo barbuto che cammina, perfettamente esemplato sul san Giuseppe che trascina la Sacra Famiglia a cavalcioni dell'asino nella xilografia düreriana della *Fuga in Egitto* (figg. 1-2): l'albero parzialmente disegnato sullo sfondo e il tentativo di riprodurre, almeno in parte, il tratteggio del segno incisivo sono altri elementi che rivelano senza dubbio l'origine del modello a cui si è precisamente ispirato Parmigianino.

Arthur E. Popham, che per primo nel foglio parigino riconobbe la copia dalla xilografia düreriana, suppose «the influence of Dürer's woodcut» anche in un altro foglio, un disegno a pietra nera su carta azzurra oggi conservato al Rijksprentenkabinet di Amsterdam, in cui una figura di pellegrino sembra rivolgere verso di noi il passo laterale del san Giuseppe düreriano (fig. 3). Come ha precisamente evidenziato Ekserdjian studiando il disegno conservato a Parigi «above all, it was movement captured in the pose that interested Parmigianino»⁵: nel foglio di Amsterdam questo movimento, pienamente compreso, è ruotato di 180 gradi in senso orario, fin quasi a invadere il nostro spazio di osservatori.

– GRAZIA MARIA DE RUBEIS, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003; NAOKO TAKAHATAKE, *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, with contributions by JONATHAN BOBER, JAMIE GABBARELLI, ANTHONY GRIFFITHS, PETER PARSHALL, LISA STIBER MORENUS, Munich-London-New York, Delmonico Books-Prestel, 2018, pp. 98-125, 131-147.

⁴ D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, pp. 25-26, con riferimento alla bibliografia precedente. Si consulti inoltre ACHIM GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, I, Petersberg, Imhof, 2007, cat. nn. 137, 154, 382, 673.

⁵ D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, p. 26.



Fig. 1: Parmigianino, *San Giuseppe* (da A. Dürer), 1528-1529 ca., penna, inchiostro e acquerello bruno, con rialzi di biacca, mm 169×133, Paris, École des Beaux-Arts, inv. EBA 222 verso



Fig. 2: Albrecht Dürer, *La Fuga in Egitto*, xilografia, 1504-1505, 1528-1529 ca.



Fig. 3: Parmigianino, *Pellegrino*, 1529-1530 ca., gessetto nero su carta blu, mm 272×162, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Il tema della comprensione dello spazio è centrale nello studio delle incisioni di Dürer da parte di Parmigianino. Questo lo si apprezza bene negli affreschi della Rocca Sanvitale a Fontanellato, datati al 1524, che illustrano il mito di Diana e Atteone. In un fondamentale contributo, David Alan Brown ha riconosciuto precise derivazioni per i cani – anche attraverso lo studio di uno splendido disegno preparatorio a matita rossa conservato al Louvre (fig. 4)⁶ – e la figura del cervo dal bulino del *Sant'Eustachio* (fig. 6), capolavoro della grafica düreriana inciso entro il 1501, grandemente apprezzato da artisti, letterati e collezionisti italiani del XVI secolo, alcuni dei quali in stretto rapporto con lo stesso Parmigianino⁷. Con preciso riferimento alla cruenta scena della *Morte di Atteone* (fig. 5), Brown ha inoltre finemente osservato:

Parmigianino adopted the standard iconography, showing the hunter completely transformed into a stag. Nevertheless, the way he treated the animal in the arched space of the lunette may have been suggested specifically by the miraculous stag of Dürer's print, similarly featured beneath arching trees⁸

rivelando in tal modo l'attenta osservazione del bulino düreriano da parte di Parmigianino, che va ben oltre la ripresa del singolo motivo, fino a influire potentemente sulla costruzione della scena dipinta.

Il disegno di Parmigianino che maggiormente assume la costruzione spaziale da una stampa di Dürer è quello realizzato a Roma intorno al 1525, oggi conservato agli Uffizi, raffigurante *La Veronica che mostra il sudario con impressa la testa di Cristo, fra i santi Pietro e Paolo* (fig. 7), preparatorio per la pala di Ugo da Carpi in Vaticano (ai tempi di Parmigianino sull'altare del Volto Santo in San Pietro, fig. 8)⁹. Il modello di riferimento dell'intera composizione è la xilografia

⁶ Sul disegno si consulti, da ultimo, DOMINIQUE CORDELLIER, *Scheda 15*, in *Parmigianino. Dessins du Louvre. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, du 17 décembre 2015 au 15 février 2016)*, sous la direction de DOMINIQUE CORDELLIER, Paris-Milano, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2015, p. 80.

⁷ DAVID ALAN BROWN, *A Print Source for Parmigianino at Fontanellato*, in *Per A. E. Popham*, Parma, Consigli Arte, 1981, pp. 43-53. Sull'ampia fortuna italiana del *Sant'Eustachio*, mi sia consentito il rimando a GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007, num. 40 a pp. 101-105.

⁸ D. A. BROWN, *A Print Source*, p. 48.

⁹ Il collegamento fra il disegno di Parmigianino e la tavola di Ugo è stato istituito da RICHARD HARPRATH in *Raffaello in Vaticano. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985)*, Milano, Electa, 1984, pp. 324-325. Cfr. anche ANDREA MUZZI, *La Veronica che mostra il sudario con impressa la testa di Cristo, fra i santi Pietro e Paolo*, in *Il Parmigianino e il fascino di Parma. Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni*



Fig. 4: Parmigianino, *Testa di cane*, gessetto rosso, controfondato, mm 96×65, 1523-1524 ca. Paris, Louvre, Départments des Arts Graphiques, inv. 7851.



Fig. 5: Parmigianino, *Morte di Atteone*, affresco, Fontanellato, Rocca Sanvitale, 1524-1527

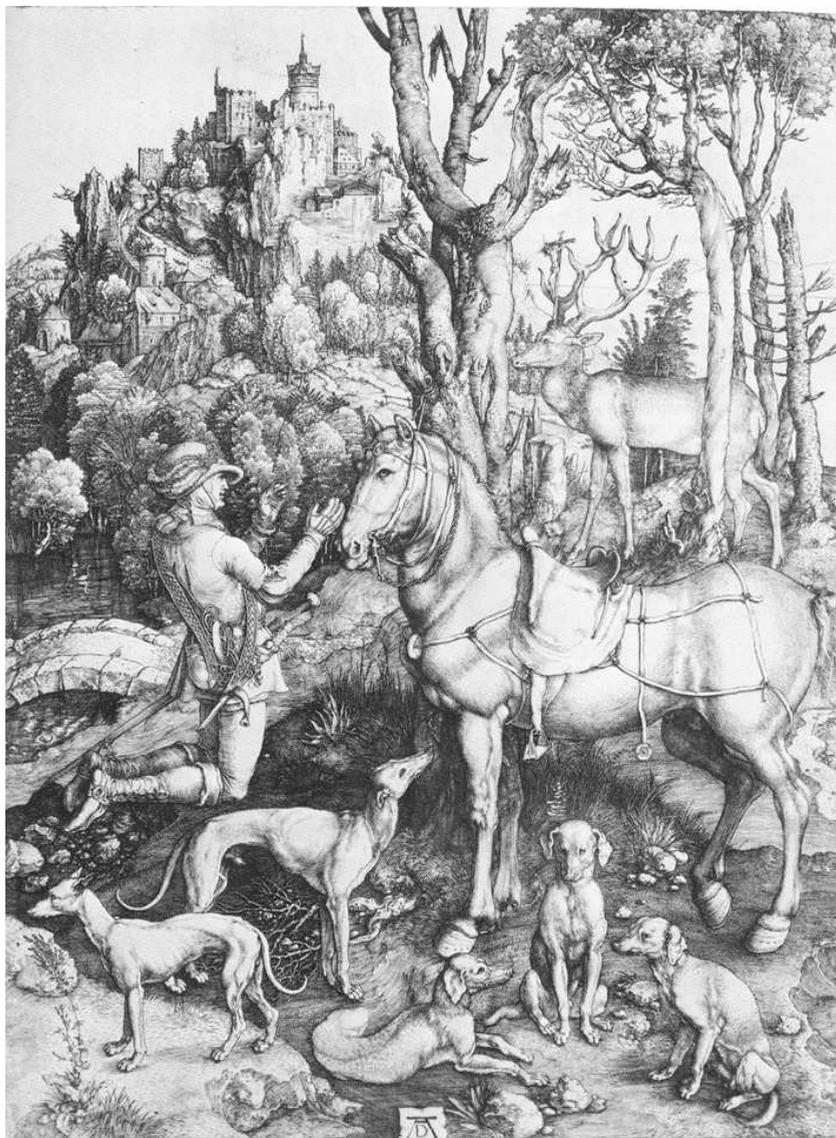


Fig. 6: Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, bulino, 1501 ca.

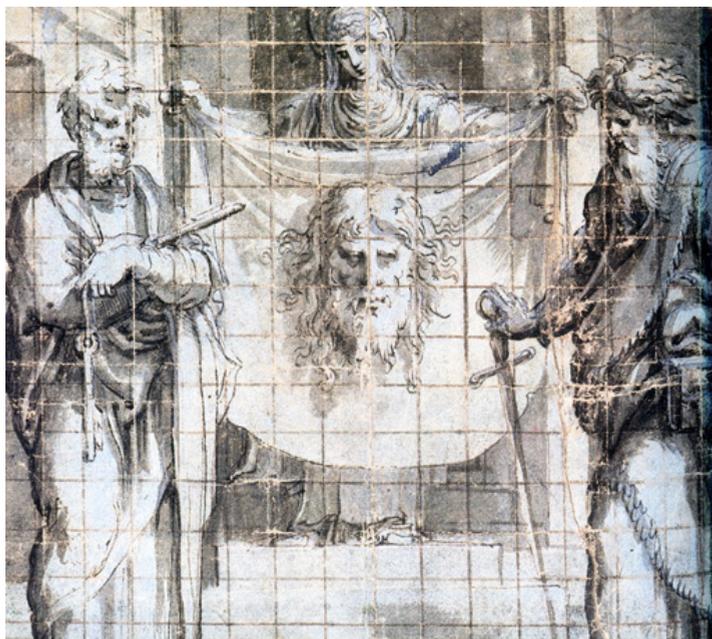


Fig. 7: Parmigianino, *La Veronica che mostra il sudario con impressa la testa di Cristo, fra i santi Pietro e Paolo*, penna, biacca, acquerello marrone su carta cerulea, mm 171×169, 1525, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle stampe

con *I santi Veronica, Pietro e Paolo* datata 1510 e, come si è avuto modo di ricordare, inserita da Dürer nella serie della *Piccola Passione* pubblicata in volume nel 1511 (fig. 9). Dal prototipo xilografico Parmigianino ritiene, oltre alle figure e alla loro disposizione, la stretta scatola spaziale, prospetticamente scortata, in cui sono contenute. La serie di xilografie della *Piccola Passione*, fin dal suo primo apparire in volume nel 1511, conobbe una larga fortuna in Italia: a Roma venne precisamente copiata a bulino nella bottega di Marcantonio Raimondi, poco dopo la metà del secondo decennio del secolo, ed è ragionevole supporre che questo fatto possa aver favorito un'ulteriore diffusione e conoscenza dei soggetti incisi. Per fare infine un esempio geograficamente e cronologicamente

e Stampe degli Uffizi, 2003), a cura di MARIO DI GIAMPAOLO – ANDREA MUZZI, Firenze, Olschki, 2003, pp. 25-26; LAURA DONATI, Ugo, “intaiatore” tra Tiziano, Raffaello e Parmigianino, in *Per Ugo da Carpi intaiatore: la tavola del Volto Santo da San Pietro in Vaticano. Catalogo della mostra (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 24 febbraio-29 giugno 2024)*, a cura di MANUELA ROSSI – PIETRO ZANDER, Genova, Sagep, 2024, pp. 12-25.



Fig. 8: Ugo da Carpi, *La Veronica mostra il velo del Volto Santo tra gli apostoli Pietro e Paolo*, olio steso senza pennello su tavola, Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro, Archivio storico

vicino al disegno di Parmigianino, Perin del Vaga si ispirò a tre diverse scene della *Piccola Passione* düreriana per la decorazione della Cappella degli Svizzeri, detta della Passione, in Santa Maria in Camposanto teutonico a Roma, come risulta dallo studio preparatorio conservato al Getty Museum di Los Angeles¹⁰.

¹⁰ G. M. FARA, *Albrecht Dürer*, nn. 90s, 90aa, 90dd, con riferimento alla bibliografia precedente.

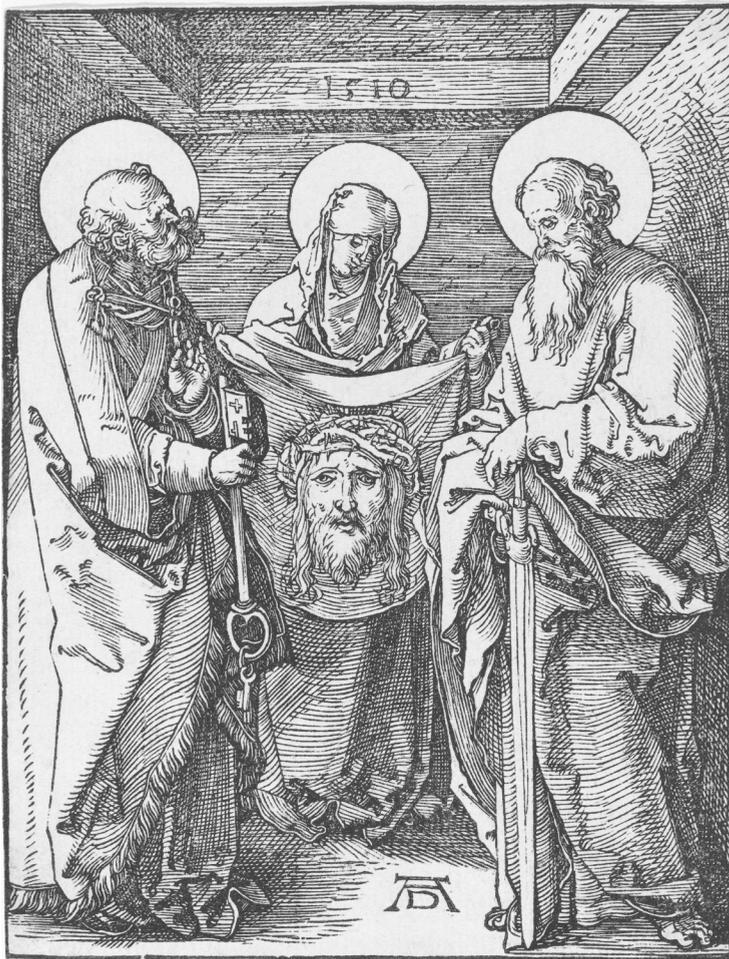


Fig. 9: Albrecht Dürer, *I santi Veronica, Pietro e Paolo*, xilografia, 1510

IL SONNO DI SAN GIROLAMO NELLA COSIDDETTA *VISIONE DI SAN GEROLAMO* DEL PARMIGIANINO A LONDRA

Andrea Muzzi

Storico dell'arte, già Soprintendente, Ministero della Cultura

Il dipinto del Parmigianino conservato alla National Gallery di Londra è intitolato *Visione di san Gerolamo* per la presenza del san Gerolamo che dorme: una scena davvero inconsueta nella vita di questo santo, che sembra legarsi problematicamente al resto del dipinto. Il documento di commissione dell'opera, destinata alla chiesa di San Salvatore in Lauro a Roma, richiedeva la presenza della Madonna con in braccio il Figlio, e i due santi Giovanni Battista e Girolamo. La pala doveva essere affiancata da due scene con l'*Incontro di Gioacchino e Anna* e la *Concezione della Beata Vergine*, temi evidentemente in rapporto con una visione immacolista della Madonna.

Parole chiave: San Girolamo; San Giovanni Battista; Madonna Immacolata; Parmigianino; visione.

The painting by Parmigianino, housed in the National Gallery in London, is entitled *The Vision of Saint Jerome*, due to the presence of a sleeping Saint Jerome: an unusual scene in the life of this saint, which seems to connect problematically with the rest of the painting. The commission document for the work, intended for the church of San Salvatore in Lauro in Rome, required the presence of Our Lady with the Child, Saint John the Baptist and Saint Jerome. The altarpiece was to be flanked by two scenes with *the Meeting of Joachim and Anne* and *the Conception of the Blessed Virgin*, themes evidently related to an immaculate vision of Mary.

Keywords: Saint Jerome; Saint John the Baptist; Mary Immaculate; Parmigianino; vision.

Il «molto meraviglioso» dipinto del Parmigianino, secondo il giudizio che diede Michelangelo Biondo nel 1549¹, conservato alla National Gallery di Londra (fig. 1), è stato letto in modo non del tutto esaustivo a causa principalmente della presenza del san Gerolamo che dorme, una scena nella vita del santo inconsueta in questo contesto e che sembra legarsi problematicamente al resto del dipinto. Il titolo che spesso ha accompagnato l'opera lo troviamo fin dall'Ottocento quando, arrivata in Inghilterra da Città di Castello dove si trovava, William Coxe nel 1823 la descrisse quale *The Vision of St. Jerome*: «It represented the Virgin [...] and St. Jerome asleep at a distance; and from this figure it is styled the Vision of St. Jerome»². Non sappiamo a quali particolari narrativi e significati alludesse, né se questo soggetto gli fosse stato suggerito, ma è possibile che lo studioso avesse in mente il bellissimo dipinto di Johann Liss con tale titolo nella chiesa veneziana di San Nicola da Tolentino la cui immagine era stata diffusa anche da una celebre stampa di Jean Honoré Fragonard (fig. 2). In quel caso però il santo si presentava effettivamente sveglio e raffigurato durante una autentica *visione* ad occhi aperti in cui alcuni angeli sostenevano in volo un libro, molto probabilmente la sua traduzione latina della Bibbia³. Esistono altri dipinti che rappresentano la *visione* di san Gerolamo, come ad esempio la pala alle Gallerie dell'Accademia di Venezia di Jacopo Tintoretto (c. 1580), anch'essa documentata da incisioni coeve, oppure il quadro del Guercino oggi conservato al Louvre, ma sono opere in cui, al di là di altre differenze sulle quali non ci soffermiamo in questa sede, il santo è certamente sveglio e in rapporto espressivo con ciò che vede in modo tale da immaginarlo al centro di un tipo di narrazione che è frequente nel mondo dell'arte.

Il documento di commissione per la pala del Parmigianino destinata alla chiesa di San Salvatore in Lauro a Roma, è stato pubblicato in tempi a noi più recenti⁴, e richiedeva la presenza della Madonna con in braccio il Figlio, e, alla

¹ MICHELANGELO BIONDO, *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, & della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto*, Venezia, Bartolomeo Imperatore, 1549, cap. 19.

² WILLIAM COXE, *Sketches of the lives of Correggio and Parmegiano*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green, 1823, p. 243.

³ Per alcune notizie sul dipinto veneziano si veda RÜDIGER KLESSMANN, *Liss, Johann*, in *The Dictionary of Art*, ed. by JANE TURNER, XIX, London, Grove, 1996, pp. 472-473; un esemplare della incisione di Fragonard è conservato alla National Gallery di Washington (2014.131.6).

⁴ SANDRO CORRADINI, *Parmigianino's Contract for the Caccialupi Chapel in S. Salvatore in Lauro*, «The Burlington Magazine», CXXXV (1993), 1, pp. 27-29 e, per ulteriori commenti, MARY VACCARO, *Documents for Parmigianino's 'Vision of St. Jerome'*, *ivi*, pp. 22-27. Su Parmigianino a Roma si veda ELISABETTA FADDA, *Parmigianino "mio amicissimo" a Roma*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del*



Fig. 1: Parmigianino, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Gerolamo*, olio su tavola, London, National Gallery



Fig. 2: J. H. Fragonard da J. Liss, *Visione di san Gerolamo*, acquaforte, Washington, National Gallery of Art

base della scena, dei due santi Giovanni Battista e Gerolamo. Inoltre, il documento spiegava che la pala doveva essere affiancata da due scene con *l'Incontro di Gioacchino e Anna e la Concezione della Beata Vergine*, temi evidentemente in rapporto con una visione immacolista della Madonna⁵. Vasari nella sue *Vite* fornì una descrizione puntuale, anche se non precisa dell'opera, sulla quale torneremo⁶.

Di certo il primo tentativo di lettura del soggetto, dopo quello cinquecentesco del Vasari, l'abbiamo soltanto nel 1834 epoca in cui il dipinto già si trovava nel museo londinese. Infatti in quell'anno John Landseer, incisore e scrittore inglese, dedicò all'opera una attenta interpretazione, in cui appare senza dubbio condizionato da una rappresentazione come quella realizzata da Liss; egli spiegò innanzitutto che il sonno di Gerolamo aveva generato un sogno durante il quale Giovanni Battista lo informava che la sua *Vulgata*, la traduzione appunto della Bibbia, era stata benissimo accolta nei Cieli. La spiegazione di Landseer poi continuava con la decifrazione della etimologia del nome Hieronymus, oltre quella più consueta di 'nome sacro' che, secondo lui, significava letteralmente in greco anche 'Visione di bellezza': il dipinto, quindi, era così incentrato su una sorta di gioco di parole intorno al nome proprio del santo. Tale argomentazione procedeva secondo la prassi dell'epoca senza il supporto delle fonti e di una contestualizzazione storica, ma di certo è il primo tentativo articolato di dare un senso a questa complessa rappresentazione⁷.

In tempi più vicini a noi anche lo storico Eugene F. Rice, in un testo dedicato all'iconografia del santo nel Rinascimento, pur non arrivando comunque a sciogliere le incertezze di lettura, accenna ad un punto che costituisce un avanzamento significativo nell'interpretazione del quadro: nell'impostare la scena infat-

Quirinale, 12 marzo-26 giugno 2016), a cura di DAVID EKSERDJIAN, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 49-59.

⁵ Sui temi connessi al privilegio dell'Immacolata Concezione si veda il mio intervento su Mazzola Bedoli: ANDREA MUZZI, *La Pala dell'Immacolata Concezione di Girolamo Mazzola Bedoli e il Parmigianino*, in *Girolamo Mazzola Bedoli: "eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo". Atti della giornata di studio (Viadana, 6 maggio 2017)*, a cura di ELISABETTA FADDA – GIORGIO MILANESI, Viadana, Società Storica Viadanese, 2019, pp. 63-70.

⁶ GIORGIO VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, Sansoni, 1973, V, pp. 224-225.

⁷ JOHN LANDSEER, *A descriptive, explanatory, and critical, catalogue of fifty of the earliest pictures contained in the National Gallery of Great Britain*, London, Glynn, 1834, pp. 74-85. La scelta di questa etimologia del nome del santo e la conseguente interpretazione che verte sulle implicazioni teologiche che porta con sé la bellezza della Madonna è stata adottata anche da REGINA STEFANIAK, *Amazing Grace: Parmigianino Vision of saint Jerome*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LVIII (1995), pp. 105-115, che però sembra non conoscere il testo del Landseer.

ti l'artista ha tenuto attentamente conto della concezione religiosa diffusa nel Rinascimento secondo la quale san Gerolamo era considerato martire alla stregua di san Giovanni Battista⁸ e non escludiamo che tale pensiero potesse comunque essere presente già nel pensiero degli stessi committenti dell'opera nel momento che indicavano la presenza dei santi desiderati. Tale 'equiparazione' fra i due santi nella mente del Parmigianino, grazie al martirio spirituale di Gerolamo connesso a quello effettivo del Precursore, può aiutarci a comprendere bene il quadro se la colleghiamo ad un altro punto focale della scena che finora non è stato evidenziato, ovvero il valore della lettura del libro in mano al Bambino che, come vedremo, pur in assenza di scritte che inducano in tale direzione, va ricondotto a Isaia⁹. Vediamo di sviluppare la notizia consapevoli che sull'accostamento fra i due santi l'artista tornerà anche nella *Madonna dal collo lungo*, ma anche se non ne parleremo in questa sede¹⁰, certo è che il Parmigianino entra nella riflessione sopra le due sante biografie partendo evidentemente dai testi che ne parlano.

L'idea secondo la quale le vite dei due santi erano confrontabili anche nel martirio la leggiamo espressa in varie sfumature in pubblicazioni dedicate alla figura di san Gerolamo, in particolare quelle dedicate alla lettera attribuita al suo allievo Eusebio da Cremona e più volte data alle stampe fra Quattro e Cinquecento. «Come assomiglia Hieronymo al sanctissimo Gioanni Baptista» suona un capitolo della lettera, e così l'argomentazione di Eusebio procede¹¹ nella vita del santo che introduce le epistole, come in altre pubblicazioni simili. Il testo include poi un capoverso che avverte «Come Hieronymo fa penitenza», e più avanti leggiamo un passo molto puntuale sulla questione del sonno: «O quante volte nel deserto e in quella vosta solitudine costituito mi apparea essere nele delitie romane [...] quando da somno era unito benché io repugnasse la nuda terra era il mio letto».

⁸ EUGENE F. RICE, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, p. 151.

⁹ La lettura del libro nell'opera è fondamentale; per le nuove osservazioni che svolgo più avanti, è però determinante il riferimento ad Isaia rispetto a quello a Gioele che proposi in ANDREA MUZZI, *Metodo di lavoro e riflessioni religiose del Parmigianino dalla 'Visione di San Girolamo' alla Steccata*, in *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002)*, a cura di LUCIA FORNARI SCHIANCHI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 104-109.

¹⁰ A questo proposito si veda ID., *Collum tuum sicut turris eburnea: verso la comprensione della Madonna dal collo lungo di Parmigianino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di MARIO DI GIAMPAOLO – ELISABETTA SACCOMANI, Napoli, Paparo, 2001, pp. 189-204.

¹¹ *Vita. Epistole de san Hieronymo vulgare*, Ferrara, per Maestro dei Rossi da Valenza, 1497, 12 de ottobre. Ricordo anche l'edizione *La vita el transito & gli miraracoli [sic] del beatissimo Sancto Hieronymo doctore*, Venezia, per Guglielmo Fontaneto da Monferato, 1519 ad 4 de aprile.

In effetti questo passo, ben noto nella cultura religiosa del periodo ma meno nella nostra epoca, non è mai stato collegato al dipinto del Parmigianino pur essendo evidente nello scritto, se superiamo il brusco volgare dei traduttori, la volontà di porre l'accento sul particolare sonno del santo nella vita eremitica. Tale sonno con evidenza doveva in qualche modo ridurre il ricordo di un altro sonno ben più conosciuto durante il quale aveva avuto un sogno in cui era stato rimproverato aspramente di essere ciceroniano, amante del modo di vita pagano, episodio che lo stesso santo aveva parzialmente ritrattato¹² e che di certo non riguarda il nostro contesto; su questa percezione dovette allinearsi la sensibilità del nostro artista nell'immaginare la complessa scena. In tal senso è utile vedere, ad autentico complemento del passo citato, la xilografia illustrante tale momento in cui è rappresentato san Gerolamo che dorme a terra, nell'espiazione dell'eremitaggio¹³, con la testa sostenuta dalla mano, in modo non certo uguale ma simile a quello che si osserva nel dipinto. L'artista come sappiamo deriverà invece lo svolgimento della figura dai ben più complessi e raffinati studi correggeschi per la Venere del quadro del Louvre e il san Rocco della Pala di San Sebastiano oggi a Dresda¹⁴ (se sosteniamo una datazione degli stessi, o meglio dei rispettivi studi, al 1524, in tempo di essere visti dal Parmigianino prima della sua partenza per Roma), ma il significato nella Pala di Londra è ora ben chiaro proprio all'interno del rapporto con la figura di san Giovanni Battista.

La scena raffigurata è infatti un confronto fra la *visione* di san Giovanni Battista e il *sonno* di san Girolamo che sogna, fra un giovane visionario, dunque, e un vecchio penitente sognatore, come sostenni in un mio intervento di qualche anno fa dove indicai la conoscenza dei testi religiosi dove si propone articolatamente tale contrasto proponendo poi di preferire come titolo del dipinto *La visione di san Giovanni Battista*¹⁵.

¹² Per la sua *Apologia contra Rufinum*, dove sostiene la vacuità dei sogni, si veda *Girolamo. Scritti vari*, I, a cura di MARIA ELISABETTA BOTTECCHIA DEHÒ, Roma, Città Nuova, 2009, p. 101; si veda anche E. F. RICE, *Saint Jerome*, p. 134. La questione ebbe rilievo contemporaneo in Erasmo: si veda ERASME, *Vie de Saint Jérôme*, éd. par ANDRÉ GODIN, Turnhout, Brepols, 2013, p. 204. L'episodio più celebre del sogno che ebbe Gerolamo è quello dove gli viene rimproverato «Ciceronianus es, non christianus» nelle epistole (*Ad Eustochium*, XXII, 30).

¹³ Vasari aveva ben avvertito «in terra a giacere in iscorto è un San Girolamo *in penitenza* che dorme» (G. VASARI, *Le opere*, V, p. 25).

¹⁴ Come più volte è stato osservato: si veda ELISABETTA FADDA, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Gerolamo*, in MARIO DI GIAMPAOLO – ELISABETTA FADDA, *Parmigianino: catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003, p. 80.

¹⁵ A. MUZZI, *Metodo di lavoro*, p. 108.

Ripercorriamo per un tratto, in sintesi, i passaggi fondamentali di quella mia proposta: chi era abituato a frequentare i testi sacri, anche in modo autonomo, quali fonti di ispirazione alle proprie rappresentazioni, e il Parmigianino lo era a giudicare dalle fini interpretazioni religiose fornite nelle sue opere, ben sapeva la differenza fra la visione ad occhi aperti quindi e il sogno durante il sonno; secondo ciò che lo stesso Gerolamo distingueva fra la visione propria di coloro che sono giovani (ed è il caso del Precursore), e il sogno di chi è vecchio come san Gerolamo.

Ma vediamo che nel dipinto tutto ciò acquista senso anche in relazione al Libro in mano al Bambino: il parallelo, infatti, è evoluto all'interno dell'accostamento ragionato fra Giovanni Battista che *vede* secondo la profezia di Isaia e il *sonno* nel corso del 'martirio' eremitico di Gerolamo.

Giovanni Battista *vede* il Bambino che ha appena letto, e con il dito tiene il segno, le parole di Isaia: «Una voce grida: “nel deserto preparate la via al Signore, appianate nella steppa la strada per il nostro Dio» (Is. 40,3). La profezia era stata ripetuta da Matteo (3,2): «In quei giorni comparve Giovanni il Battista a predicare nel deserto della Giudea, dicendo: “Convertitevi, perché il regno dei cieli è vicino!”. Egli è colui che fu annunziato dal profeta Isaia quando disse: «Voce di uno che grida nel deserto: Preparate la via del Signore». Nel dipinto dunque la vicinanza della Salvezza è suggerita vistosamente proprio dal Precursore che indica il Bambino e la Madonna. Ed è suggestivo come il passo di Isaia (40,29) in conclusione faccia riferimento agli spossati: «Egli dà forza allo stanco e moltiplica il vigore allo spossato» che è da collegare, come farà l'artista nell'opera ragionando sulle Scritture, al san Gerolamo vinto dalla stanchezza descritto sapientemente nel testo quattrocentesco¹⁶.

La questione del *leggere* è fondamentale, quella lettura sulla quale Vasari nella descrizione del quadro si sofferma, anche se sbaglia attribuendone l'atto alla Madonna («fece in essa Francesco una Nostra Donna in aria che legge, ed ha un fanciullo tra le gambe»): anche qui è evidente che lo storico e artista aretino, non rammentando benissimo la pala, si ispira ad una azione che tante opere del Rinascimento rappresentano in un altro contesto, ovvero la Madonna annunciata che, spaventata dall'arcangelo, interrompe la lettura (proprio dello stesso Isaia ma il passo 7,14 dove dice «Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele») conservando però il segno nel libro con il dito, episodio sul quale in effetti

¹⁶ Ovviamente non sono d'accordo con R. STEFANIAK, *Amazing Grace*, pp. 112-114, che giudicò, in modo antistorico, il sonno di san Gerolamo addirittura come indecoroso, collegando poi tale presunta implicazione adottata dall'artista a oscuri riferimenti con il pensiero contemporaneo.

lo stesso Parmigianino avrà sicuramente riflettuto, perché, bisogna ricordarlo, gli artisti pur essendo a conoscenza e in grado di interpretare fini distinzioni teologiche, immergevano tutto questo nel mondo visibile dell'Arte, e per loro ogni distinzione di pensiero ha senso solo se filtrata attraverso le immagini.

Tale complessità non era fra le indicazioni puntuali del contratto, e comunque il Parmigianino elabora la scena proprio nelle posizioni dei due santi sistemati nella parte inferiore del quadro (questi sì nominati nel contratto). Questa evoluzione del soggetto risulta in modo piuttosto accurato nei disegni che ci sono rimasti in rapporto con il dipinto. Infatti, dal disegno degli Uffizi (fig. 3) dove la Madonna tiene il Bambino in braccio secondo le richieste della committenza, si passa attraverso vari cambiamenti¹⁷ al Bambino in piedi fra le gambe della Madonna e infine, al disegno all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi (529) molto vicino alla posizione finale ma ancora senza il libro fra le dita. Tutto questo mentre l'artista elabora la posizione dei due santi dal disegno del British Museum (181r), dove sono accostati con posizioni diverse, ma simili nell'atteggiamento, alla divaricazione finale dove assistiamo infine alla rappresentazione della visione del Battista 'contro' il sonno di Gerolamo, attraverso probabilmente una fase, testimoniata dal disegno del British Museum (185), dove Gerolamo è accasciato (forse ancora sveglio) sul Crocifisso. Ed è indicativo il fatto che gli studi per il dipinto di Londra si possono sinteticamente descrivere come concentrati in due zone di interesse: in basso gli atteggiamenti e le relazioni fra i due santi, in alto la posizione del Bambino in rapporto alla Madonna e al testo che legge. Il procedere di questo fine lavoro è evidentemente guidato da una elaborazione intellettuale nella quale la lettura del passo di Isaia, con tutte le sue implicazioni, determina anche sensibilmente i modi diversi in cui sono rappresentati i due santi.

L'impostazione originalissima del Parmigianino lega profondamente le sue letture e i suoi pensieri religiosi alle elaborate scelte artistiche, e non poteva essere diversamente. La presenza dei due santi, come abbiamo detto, era chiaramente indicata dal contratto di commissione e l'elaborazione grafica dell'opera, come abbiamo visto piuttosto ben documentata dai disegni rimasti, testimonia

¹⁷ Si veda un elenco dei disegni in relazione con il dipinto in ARTHUR E. POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, I, New Haven, Yale University Press, 1971, n. 181, p. 90 e, più di recente, ACHIM GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, I, Petersberg, Imhof, 2007, pp. 437-445; per alcune osservazioni sui cambiamenti intervenuti negli studi preparatori si veda ANDREA MUZZI, *Madonna con Bambino, n. 1521 E; Studi per un braccio, una gamba, mani e capigliatura, n. 13611 F verso; San Giovanni Battista nel deserto, n. 13636 F*, in *Il Parmigianino e il fascino di Parma. Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2003)*, a cura di MARIO DI GIAMPAOLO – ANDREA MUZZI, Firenze, Olschki, 2003, pp. 30-35.



Fig. 3: Parmigianino, *Madonna col Bambino*, penna e acquerello, mm 211×125, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1521 E

scelte iniziali con i due santi accostati e inginocchiati secondo uno schema genericamente consueto. Lo scatto verso la disposizione finale, con Giovanni Battista al centro della scena, deve essere scaturito da riflessioni proprie sulla natura della *visione* se consideriamo anche che la magnifica pala doveva essere al centro di un complesso decorato che aveva su di un lato, a giudicare da quello che documenta un disegno di Girolamo Mazzola Bedoli (fig. 4), una pittura con *La visione della Sibilla Tiburtina*, scena considerata a sostegno del privilegio della Immacolata Concezione, insieme al suo *pendant* con *L'incontro tra Gioacchino e Anna*, e che evidentemente fu sostituito alla *Concezione della Madonna* prevista nel contratto¹⁸. Tale sostituzione la possiamo infatti ipotizzare al seguito di Sylvie Béguin¹⁹ che sostenne il disegno di Mazzola Bedoli come ispirato proprio dalla decorazione ai lati della *Visione di san Girolamo* in cui era implicato il suocero Pier Ilario Mazzola.

La scena della Sibilla, pur non essendo tra i soggetti più comuni, bisogna ricordare che venne rappresentata anche da Baldassarre Peruzzi in San Salvatore in Lauro, chiesa alla quale era destinato il dipinto²⁰.

A questo punto per Parmigianino la presenza di san Girolamo assume il senso più proprio nel suo ruolo di martire vicino a Giovanni Battista, e tutti e due in considerazione della dura prova nella vita eremitica, in un paesaggio quindi che li unisce anche sul piano visivo ancor di più: tutta la scena della parte inferiore del quadro, dove i magnifici arbusti accolgono i due santi, ne è una conferma, come del resto il passo di Isaia che abbiamo visto domina la narrazione del grande dipinto.

¹⁸ Si veda S. CORRADINI, *Parmigianino's Contract*, p. 28: «unam tabulam cum imagine beatae Mariae virginis sedente cum Filio in brachiis suis, et imagine beati Hieronimi doctoris Ecclesiae et beati Iohannis baptistae in pede Virginis a medietate dictarum Imaginum sanctorum Hieronimi et Io: Baptistae supradicti, necnon imaginem Conceptionis eiusdem beatae Virginis ab uno latere, et imaginem sanctorum Iohachim et Annae ab alio latere in cornicibus cappella».

¹⁹ SYLVIE BÉGUIN, *Il misterioso Parmigianino*, in *Parmigianino. I disegni*, a cura di SYLVIE BÉGUIN – MARIO DI GIAMPAOLO – MARY VACCARO, Torino, Allemandi, 2000, p. 23: il disegno con *La visione della Sibilla Tiburtina* è conservato alla Christ Church di Oxford (inv. 419) mentre *L'incontro fra Gioacchino e Anna* si trova a Chicago (The Art Institute, Leonora Hall Gurley Collection). Si veda anche MARIO DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli. 1500-1569*, Firenze, Octavo, 1997, nn. 67, 107, pp. 59, 108.

²⁰ Si tratta di un affresco di Baldassarre Peruzzi ricordato da Giulio Mancini nelle *Considerazioni* (I, 77) e ormai perduto, ma testimoniato da un disegno del Metropolitan Museum di New York; cfr. LUCIANA BORRI CRISTELLI, *La leggenda d'Augusto e la sibilla tiburtina nella redazione di Niccolò Soggi*, in *Atti del Convegno di Studi su La chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione (Arezzo, Casa del Petrarca, 14 settembre 1990)*, Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere, Scienze e Arti, 1993, p. 163.



Fig. 4: Girolamo Mazzola Bedoli, *La visione della Sibilla Tiburtina*, disegno a penna e acquerello, mm 231×238, Oxford, Christ Church, inv. 419.

PARMIGIANINO, LA SUA FORTUNA E UN NOME PER IL MAESTRO DI SANT'ULDARICO

Elisabetta Fadda
Università degli Studi di Parma

Sono numerosi i dipinti e i disegni classificati nel catalogo di Francesco Mazzola detto il Parmigianino da restituire invece ad autori diversi e a una cronologia più avanzata rispetto alla sua vita. Nella seconda metà del Cinquecento si assiste infatti, alla 'fortuna' del suo stile pittorico, cioè a un continuo *revival* delle sue forme. Scarsa invece, fu la sua fortuna intesa come buona sorte e attesa di vita: tra i suoi 'fallimenti' figurano un sequestro e un processo, ma in un suo noto disegno, Parmigianino sembra invece indossare gli attributi della dea del fato. Probabilmente questo foglio risale a poco tempo prima di intraprendere il viaggio da Parma a Roma – sulle orme di suo fratello Zaccaria – quando andava a presentarsi al Papa come 'Raffaello redivivo', e fu invece coinvolto nelle guerre d'Italia, parteggiando, come i suoi committenti, per Carlo V.

Parole chiave: Parmigianino; Andrea Fabrizio; Maestro di Sant'Uldarico; Carlo V; XVI secolo.

There are numerous paintings and drawings classified in the catalog of Francesco Mazzola known as Parmigianino to be returned to different authors and to a more advanced chronology than his life. In fact, in the second half of the sixteenth century we witnessed the 'fortune' of his pictorial style and a continuous revival of his forms. However, the fortune reserved for Parmigianino was poor, understood as good luck and expectation of life: his 'failures' include a kidnapping and a trial, but in one of his well-known drawings, Parmigianino seems to wear the attributes of the goddess of fate. This drawing probably dates to shortly before embarking on the journey to Rome – in the footsteps of his brother Zaccaria – when Francesco Mazzola went to present himself to the Pope – as 'Raphael revived' – and was instead involved in the Italian wars, and like his clients, sided with Charles V.

Keywords: Parmigianino; Andrea Fabrizio; Maestro di Sant'Uldarico; Charles V; XVI century.

Figli d'arte

La biografia del Parmigianino tracciata da Vasari ci ricorda che Francesco Mazzola nasce e si forma a Parma, e da qui si rifugia a Viadana¹ nel 1521, per poi andare nel 1524 a Roma, dove resta fino al 1527. Da Roma, Parmigianino si sarebbe trasferito a Bologna fino al 1530 e da Bologna sarebbe infine tornato a Parma a trascorrere i suoi ultimi anni di vita.

Ingaggiato per affrescare la chiesa di Santa Maria della Steccata, il 6 novembre 1532, chiederà una proroga per il compimento dei lavori che gli erano stati affidati, ma di lui si perde traccia fino al mese di luglio 1533. La sua breve esistenza si conclude a Casalmaggiore, dove muore nel mese di agosto del 1540, dopo aver subito un processo, un sequestro e aver visto svanire ogni importante opportunità di guadagno e lavoro².

Volendo risarcire in maniera più approfondita la sua vicenda biografica, possiamo aggiungere che Francesco giunse a Roma nell'autunno del 1524, che da Bologna si spostò a Venezia e a Verona, e che altri indizi invitano a considerare la sua presenza in Umbria e a Firenze, dove i suoi committenti e i suoi parenti più stretti, un tempo membri della stessa bottega, risultano ampiamente documentati e schierati con Carlo V.

Se volessimo visualizzare una bottega³ di artista a Parma, intendendo il luogo fisico del lavoro e al contempo l'insieme delle diverse funzioni e competenze legate alla produzione dei diversi oggetti artistici, troviamo modelli molto elo-

¹ ELISABETTA FADDA, *Con Parmigianino a Viadana: Girolamo Bedoli (1508?-1569) nella bottega dei Mazzola*, «Vitelliana», V (2010), pp. 11-34.

² EAD., *Parmigianino, 'mio amicissimo', a Roma*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo-26 giugno 2016)*, a cura di DAVID EKSERDJIAN, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 49-59. Sui fallimenti del Parmigianino si veda il saggio di SEFY HENDLER, *From «persona gentile» to «uomo salvatico» and back, failures and success in Vasari's lives of Parmigianino*, «Aurea Parma», n.s., I (2023), 2, pp. 11-25.

³ ALESSANDRO CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino, Einaudi, 1979, pp. 85-113; ROBERTO CASSANELLI, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in *La bottega dell'artista*, a cura di ROBERTO CASSANELLI, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 7-30. Per Parma GIUSEPPE MICHELI, *Le corporazioni d'arte e mestieri a Parma*, Parma, Freshing, 1903; LUIGI GRANDINETTI, *Gli artigiani e l'edilizia parmense*, in *Arti e mestieri a Parma dal Medioevo al XX secolo*, Parma, Step, 1987, pp. 11-37; E. FADDA, *Con Parmigianino a Viadana*, pp. 11-34; EAD., *Tra logica, tecnica e responsabilità: mondo dei dotti e bottega dell'artista a Parma nel Cinquecento*, in *Immaginazione Tecnica Responsabilità. Rinascimento e nuovi umanesimi. Atti del convegno internazionale (Torino, 8-10 giugno 2022)*, a cura di ANDREA FIAMMA, Milano, Mimesis, 2025, pp. 277-299.

quenti in due disegni (uno a New York⁴, fig. 1, e il secondo a Besançon⁵) che descrivono appunto l'*atelier* della famiglia del Parmigianino: quella dei Mazzola.

Nei due fogli sono descritti un pittore davanti a un cavalletto, delle sculture, dei libri sul camino, un personaggio in posa, un garzone inginocchiato che tratteggia una prospettiva, una figura intenta a leggere. Vediamo inoltre illustrato il modo in cui i progetti venivano ingranditi, appoggiando i cartoni quadrettati a terra, sul pavimento, così come spiegato nei contratti di commissione⁶. Gli artisti descritti hanno competenze che non si limitano alla sola pittura⁷, ma che comprendono la scultura, l'architettura, così come doveva essere in una bottega polivalente. Sbagliava Arthur Popham⁸, colui che per primo ha censito la grafica di Francesco Mazzola, a ritenere che la bottega descritta in questi disegni fosse da intendersi come una allegoria delle arti, o una sorta di 'idea' di studio (come farà Stradano quasi quarant'anni dopo). Nel disegno newyorchese (fig. 1) riconosciamo invece perfino l'architettura tardogotica della bottega della famiglia Mazzola, che era ubicata a Parma al Molino di San Paolo, in vicolo delle Asse⁹, tangente al monastero benedettino femminile. Era stato Filippo Mazzola¹⁰, pa-

⁴ Morgan Library Museum, IV 46. Cfr. ARTHUR E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 1971, n. 252; RHODA EITEL-PORTER – JOHN MARCIARI, *Italian Renaissance Drawings at the Morgan Library & Museum*, New York, The Morgan Library & Museum, 2019, n. 80.

⁵ Musée des Beaux-Arts, Besançon, inv. 2346; A. E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, I, 49, cat. 22.II tav. 439.

⁶ ELISABETTA FADDA, *Michelangelo Anselmi alla Steccata: 1521-1554*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa civica a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di BRUNO ADORNI, Milano, Skira, 2008, pp. 197-214.

⁷ CORRADO RICCI, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel Real museo nazionale di Napoli*, «Napoli Nobilissima», III (1894), pp. 129-131, 148-152, 163-167.

⁸ ARTHUR E. POPHAM, *The Drawings of Parmigianino*, New York, The Beechhurst Press, 1953, p. 43, tav. LXV.

⁹ Gerolamo Bedoli aggiunse al suo anche il cognome Mazzola, dopo aver sposato Caterina Elena, figlia di Pierilario. Vedi ANN J. MILSTEIN, *Paintings of Girolamo Bedoli*, New York-London, Garland, 1978, pp. 10-17; MARZIO DALL'ACQUA, *I Mazzola: relazioni sociali di una famiglia di artisti parmigiani*, in *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002)*, a cura di LUCIA FORNARI SCHIANCHI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 45-49.

¹⁰ Filippo Mazzola si ritiene nato attorno al 1460. Lo si ricava e da un'iscrizione poco leggibile presente sul retro del *Cristo portacroce* (conservato nella Galleria Nazionale del Complesso monumentale della Pilotta a Parma), datato 1503, in cui è scritto che a queste date Filippo aveva quarantatré anni. Vedi MARIANGELA GIUSTO, *Filippo Mazzola*, in *Parmigianino e il manierismo europeo. Catalogo della mostra (Parma, 2003)*, a cura di LUCIA FORNARI SCHIANCHI – SYLVIA FERINO PAGDEN, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 153.

dre di Francesco, a fondare questa attività di famiglia, dopo essersi aggiornato presso Giovanni Bellini a Venezia col suo primo maestro, il pittore cremonese Francesco Tacconi, del quale sposò in prime nozze la figlia Maria¹¹. Dei dieci figli avuti da Filippo Mazzola, Zaccaria, il primo, era il nipote di Francesco Tacconi.

Nel 1505, morto Filippo Mazzola a causa della peste, la sua casa-bottega rimase ai suoi fratelli Michele e Pier Ilario, che si occuparono dei suoi figli e accompagnarono anche il giovane Francesco a Roma.

Il viaggio di Parmigianino a Roma pare preordinato, tanto che gli fecero preparare alcuni quadri che gli servissero da presentazione al papa, esempi di virtuosismo pittorico e sprezzatura: fra questi la *Sacra Famiglia* del museo del Prado (di cui Vasari ammira la figura del vecchio con «le braccia piene di peli») e, «per investigare le sottigliezze dell'arte», il proprio *Autoritratto* «guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzo tondi»¹².

Un disegno del Parmigianino della Fondazione Cariparma a Parma si crede a sua volta un suo autoritratto giovanile (fig. 2). Non sappiamo se in questo giovane viso si nascondano le fattezze di Francesco Mazzola, ma notiamo piuttosto che lo scampolo che porta in testa questa figura sorridente non è proprio un foulard, ma piuttosto una vela¹³, cioè uno degli attributi della allegoria della Fortuna, intesa come personificazione della dea del fato¹⁴.

Francesco Mazzola giunse a Roma nel 1524, probabilmente alla fine dell'estate e assai difficilmente prima, perché a Roma c'era la peste. Giunse in contemporanea al Lappoli aretino e come quest'ultimo: «vi trovò Perino, il Rosso,

¹¹ Per la ricostruzione del profilo di Francesco Tacconi ALESSANDRA TALIGNANI, *La Madonna in mandorla dell'abbazia di Torrechiara e una proposta per il catalogo di Francesco Tacconi*, in *L'abbazia benedettina di Santa Maria della Neve a Torrechiara*, a cura di FABRIZIO TONELLI – BARBARA ZILOCCHI, Parma, Quadra, 2009, pp. 123-143.

¹² GIORGIO VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di ROBERTA BETTARINI – PAOLA BAROCCHI, V, Firenze, Sansoni, 1967, p. 534.

¹³ Risale ai versi di Orazio (*Odi*, I, 35) descrivere la *Fortuna* come signora del mare, i cui flutti spaventano i naviganti. Tra gli attributi della dea Fortuna sono compresi pertanto il timone e la vela e quest'ultima allude alla volubilità del vento. Nell'iconografia rinascimentale italiana la vela al vento è uno dei simboli per eccellenza della buona o cattiva sorte. Fu Aby Warburg, dal 1907 a dedicare vari studi al tema, partendo da una riflessione sull'impresa araldica di Giovanni di Paolo Rucellai (1403-1481), mercante, banchiere e raffinato mecenate fiorentino.

¹⁴ *Dea Fortuna. Iconografia di un mito. Catalogo della mostra (Carpi, Appartamento nobile di Palazzo Pio, 17 settembre 2010-9 gennaio 2011)*, a cura di MANUELA ROSSI – ELENA ROSSONI – SILVIA URBINI, Carpi, Museo Civico, 2010. Su questo disegno si veda *L'opera di Parmigianino incisore, il foglio con le otto acqueforti di Parmigianino nelle collezioni d'arte della Fondazione Cariparma*, a cura di FRANCESCA MAGRI – CORRADO MINGANTI, Parma, Grafiche Step, 2007.



Fig. 1: Parmigianino, *Artisti in bottega*, penna e inchiostro nero su carta, mm 141×125, New York, The Morgan Library and Museum



Fig. 2: Parmigianino, *Autoritratto con la vela della fortuna*, penna e inchiostro nero su carta, mm 112×96, Parma, Fondazione Cariparma

et altri amici suoi et [...] gli venne fatto per mezzo di Messer paolo Valdambri di Conoscere Giulio Romano, Bastiano Viniziano»¹⁵. Presentato dal datario al papa Clemente VII, a Francesco Mazzola viene affidata l'esecuzione degli affreschi della Sala dei Pontefici, di cui Giovanni da Udine e Perin del Vaga avevano già dipinto la volta.

Parmigianino subentrò pertanto a Raffaello che, morto nell'aprile 1520, aveva lasciato tantissimi progetti incompiuti e non appena Giulio Romano (che di Raffaello era l'erede designato) si trasferì a Mantova, fu Francesco Mazzola a venir scambiato per Raffaello redivivo. Prima di lui, c'è da chiedersi se non ambisse a tale raggiungimento anche Zaccaria Mazzola, il suo fratello maggiore, nipote di Francesco Tacconi: ritroviamo infatti Zaccaria a concludere, a sua volta, le opere lasciate incompiute da Raffaello, ricalcando anche le orme del Pinturicchio, che di Raffaello era stato il primo maestro.

È stato infatti notato che la presenza di Zaccaria Mazzola in Umbria riguardò commissioni¹⁶ davvero prestigiose: a Zaccaria, fratello maggiore del Parmigianino, vennero commissionate infatti la decorazione e la doratura della perduta cornice che racchiudeva l'*Assunzione della Vergine*¹⁷ eseguita da Giulio Romano e Gianfrancesco Penni entro il 1525 per il monastero delle clarisse di Santa Maria di Monteluca a Perugia (nella Pinacoteca Vaticana) la grande pala lasciata incompiuta, da Raffaello. I pagamenti riferiti a Zaccaria relativi alla «pittura della cassa della tavola d'altare» si pensa facciano riferimento alla predella con *Storie della vita della Vergine*¹⁸ che ancora si conserva a Perugia, nella Galleria Nazionale dell'Umbria, ma con l'attribuzione a Berto di Giovanni. A Zaccaria era stata affidata anche la decorazione della cappella di Sant'Anna nella chiesa di San Francesco a Foligno, voluta da Giovan Francesco Conti, figlio di Sigismondo Conti, il diplomatico pontificio che commissionò a Raffaello la celebre *Madonna di Foligno* (1511-1512). Zaccaria è inoltre documentato a Roma dove, per ben due volte, lascia la propria firma nella *Domus Aurea* specificando la sua città di provenienza: troviamo infatti inciso nella volta dorata «Zacaria da Parma» e «Zakaria Mazolo da Parma» nel criptoportico¹⁹.

¹⁵ G. VASARI, *Le vite*, V, pp. 182-183.

¹⁶ VALERIO DA GAI, *Mazzola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 632-637.

¹⁷ LUCIA FORNARI SCHIANCHI, *Zaccaria di Filippo Mazzola: la prima opera nota e il suo ruolo nella bottega*, in *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno*, pp. 50-57.

¹⁸ Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, sala 27, inv. 303 (1918).

¹⁹ ELISABETTA FADDA, *Michelangelo Anselmi*, Torino, Allemandi, 2004, pp. 61-64.

Il 23 ottobre 1525 Zaccaria Mazzola lavorava anche a Spello, coinvolto nella decorazione della cappella situata esternamente alla piccola chiesa di Santa Croce, e alla fine del medesimo anno dovette eseguire anche la decorazione pittorica dell'organo e della cantoria lignea della collegiata di Santa Maria Maggiore, come si ricava da una memoria del 1749, che ricorda un pagamento per questa committenza a tale «maestro Zaccheria pittore»²⁰.

Anche Francesco Mazzola, non diversamente dal fratello, lavorò per committenti umbri o legati all'Umbria. Vasari ricorda ad esempio che per Angela de Rossi di Parma, moglie di Alessandro Vitelli, sorella del conte di San Secondo Pier Maria Rossi, Parmigianino aveva fatto una *Culla di Putti* a Città di Castello. A Perugia, morto Gentile Baglioni (marito di Giulia Vitelli), nel 1527 era divenuto nuovo signore della città Malatesta IV Baglioni. Se fosse davvero quest'ultimo il personaggio ritratto nel quadro ora a Vienna²¹, potremmo pensare che anche Parmigianino fosse passato dall'Umbria e poi avesse sostato a Firenze, città difesa, tra il 1529 e il 1530, ugualmente da Malatesta IV, da Pier Maria Rossi e Alessandro Vitelli²². L'assedio di Firenze²³ – considerato l'atto finale dell'imposizione del predominio Imperiale in Italia per opera di Carlo V – ristabiliva la famiglia Medici al governo della città, creando il ducato mediceo.

²⁰ STEFANO FELICETTI, *Maestro Zaccaria di Filippo da Parma in Umbria nel 1525*, in *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno*, pp. 33-44; M. DALL'ACQUA, *I Mazzola: relazioni sociali di una famiglia di artisti parmigiani*, in *ivi*, pp. 45-49.

²¹ Tra i quadri giovanili risulta un'opera del Parmigianino, il ritratto di *Malatesta Baglioni* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), anche se l'incisione eseguita da Tobias Stimmer, incaricato di copiare i ritratti di Borgovico per l'edizione a stampa degli *Elogi* del 1575, presenta alcune varianti e sembra derivare piuttosto da un prototipo diverso: quello di un ritratto di Malatesta IV conservato nella Pinacoteca di Bettona. Cfr. TOMMASO CASINI, *Ritratti parlanti, collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004, p. 65; ELISABETTA FADDA, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569): «eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»*, in *Girolamo Mazzola Bedoli: «eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»*. Atti della giornata di studio (Viadana, 6 maggio 2017), a cura di ELISABETTA FADDA – GIORGIO MILANESI, Viadana, Società Storica Viadanese, 2019, pp. 11-42: 39.

²² Morto Alessandro Vitelli, Angela Rossi si risposò con Vitello Vitelli, successore di Giovanni de' Medici nel comando delle 'bande nere'.

²³ ALESSANDRO MONTI, *L'assedio di Firenze (1529-1530)*, Pisa, Pisa University Press, 2015; ID., *Il Traditore. Vita e avventure di Malatesta IV Baglioni*, Perugia, Morlacchi, 2021. L'assedio di Firenze lo aveva voluto papa Clemente VII, figlio di Giuliano de' Medici, per riportare al potere la sua famiglia cacciata pochi anni prima. L'assedio fu un lungo dramma, e nel suo ruolo di capitano generale di Firenze contro gli eserciti dell'imperatore e del pontefice Malatesta fu il protagonista. Firenze ne uscì sconfitta e Carlo V, a malincuore, accettò il ritorno dei Medici e l'inizio del Principato mediceo. Malatesta salvò invece Firenze dalla distruzione. Ciononostante, passò alla storia con la fama di traditore, per avere imposto la resa della città.

Un disegno²⁴ del Parmigianino agli Uffizi, che è stato messo in relazione con il *Salvator Mundi fra gli evangelisti* di Fra' Bartolomeo²⁵, sembrerebbe a sua volta attestare un passaggio del pittore a Firenze.

Roma 1526-1527: il Sacco di Borgo e il Sacco di Roma

La *Visione di san Girolamo*, ora alla National Gallery di Londra (fig. 3) è ritenuto il dipinto al quale Parmigianino lavorava al momento in cui Roma fu sottoposta a saccheggio da parte dei Lanzichenecchi, a partire dal 5 maggio 1527. A fornirci questa indicazione è Giorgio Vasari (1568), che scrive:

quando i soldati entravano per le case, e già nella sua erano alcuni [...] lo lasciarono lavorare [...] ma nel mutarsi poi i soldati, fu Francesco vicino a capitar male, perché andando a cercare d'alcuni amici, fu [...] fatto prigioniero, e bisognò che pagasse certi pochi scudi che aveva di taglia²⁶.

Il racconto di Vasari è da sempre considerato allusivo di uno degli episodi più traumatici dell'intera storia moderna, il Sacco di Roma, l'eccidio che, provocando la diaspora degli artisti che ebbero la sfortuna di trovarsi nella capitale in quella circostanza, portò alla diffusione, in Italia e poi in Francia, di quella che oggi chiamiamo *Bella Maniera*. La diffusione di questo stile raffinato, che aggiunge grazia allo stile di Raffaello e Michelangelo, allungando sensibilmente le proporzioni vitruviane, fu vastissima, e derivò non solo dai viaggi degli artisti o dalla circolazione delle stampe, ma innanzitutto dalla presenza e compresenza di Parmigianino a Roma, dov'erano con lui anche Rosso Fiorentino e Jacopo Sansovino.

Un documento incredibile attesta che il 7 maggio 1527, nel Palazzo del Cardinal della Valle, venne pagato un riscatto di oltre 28.000 ducati, ridotto poi a 19.000, raccolto nelle tazze, boccali e saliere, per lasciare uscire anche le donne, i bambini e i «minores viginti quinque annis». Tra i nomi annotati nel documento ritroviamo nell'ordine: «Rossus de Rossis pictor», «Jacobus de S. Savi-nus», «Franciscus Maria parmensis» e, con loro, anche «Thomas de Cavaleri-

²⁴ Firenze, Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe, n. 13641F. Cfr. ANDREA MUZZI, *Parmigianino. Cristo in cattedra e quattro santi*, in *Parmigianino e il fascino di Parma*, a cura di MARIO DI GIAMPAOLO – ANDREA MUZZI, Firenze, Olschki, 2003, p. 27.

²⁵ Fra' Bartolomeo, *Salvator Mundi fra gli evangelisti*, Firenze, Palazzo Pitti, inv. Palatina 159.

²⁶ G. VASARI, *Le Vite*, V, p. 182.



Fig. 3: Parmigianino, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Gerolamo*, olio su tavola, London, National Gallery

is»²⁷. La presenza di Parmigianino è documentata accanto a tutti gli altri artisti inventori della *Bella Maniera* (cioè Jacopo Sansovino e Rosso Fiorentino), ma se guardiamo più attentamente la scansione cronologica dei fatti, questo stesso documento ci dice che Parmigianino – del Sacco di Roma iniziato il 5 maggio 1527 – vide solo i primi due giorni, e scampò pertanto a quel terribile scempio, che durò fino al mese di febbraio del 1528.

La commissione da parte di Maria Bufalini, moglie di Antonio Caccialupi rivolta ai pittori «Pietro e Francesco de Mazola de Parma» della tavola raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Battista*, da porsi nella cappella in San Salvatore in Lauro a Roma, reca la data del 3 gennaio 1526 e Vasari, a ben vedere, era stato preciso nel narrarci l'accaduto scrivendo che dapprima i soldati lo «lasciaron lavorare», poi «col mutarsi dei soldati» le cose cambiarono²⁸. I militari che sorprendono Parmigianino a dipingere non potevano essere i Lanzichenecchi, ma dovevano essere piuttosto quelli del cosiddetto Sacco di Borgo o dei Palazzi Vaticani, avvenuto il 20 settembre 1526²⁹, quando papa Clemente VII si rifugiò in Castel Sant'Angelo.

Durante il Sacco di Borgo fu trafugata tra l'altro la reliquia della Veronica, e un disegno di mano del Parmigianino, derivato una stampa di Dürer³⁰ raffigurante *La Veronica che mostra il sudario con impressa la testa di Cristo, fra i santi Pietro e Paolo*, preparatorio per la pala di Ugo da Carpi destinata all'altare del Volto Santo in San Pietro³¹, lo dimostra.

²⁷ Archivio Apostolico Vaticano, Archivio della Valle-del Bufalo, fasc. 1, ff. 1-12, 8 maggio-4 giugno 1527, notai Giovanni Nicia e Sante Floridi; documento trascritto in Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. miscellaneo G. Capponi 127, I, n. 1369 nel catalogo di Carlo Milanese, *Instrumentum rogatum Romae tempore direptionis Urbis 1527, per acta Niciae, nunc Sabatucii, Notarii*. Codice CXXVII (I), cc. 7-14; anche in JACQUES BONAPARTE, *Sac de Rome écrit en 1527*, Florence, Imprimerie Grandducale, 1830, p. 83. Cfr. anche *Scorribande, Lanzichenecchi e soldati ai tempi del Sacco di Roma. Papato e Colonna in un inedito epistolario dell'Archivio Della Valle-Del Bufalo (1526-27)*, a cura di PIER PAOLO PIERGENTILI – GIANNI VENDITTI, Roma, Gangemi, 2009, p. 49; E. FADDA, *Parmigianino, 'mio amicissimo', a Roma*, pp. 49-59: 54; EAD., *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569)*. Anche la marchesa di Mantova, Isabella d'Este, era a Roma nel maggio del 1527 e a sua volta doveva riscattare il palazzo in cui risiedeva pagando oltre 50.000 ducati, dopo avere aperto le porte alle persone in fuga, fra cui si ricorda Gaetano Thiene.

²⁸ SANDRO CORRADINI, *Parmigianino's contract for the Caccialupi Chapel in S. Salvatore in Lauro*, «The Burlington Magazine», CXXXV (1993), 1, pp. 27-29.

²⁹ *Scorribande, Lanzichenecchi e soldati*, pp. 16-44.

³⁰ Vedi la fig. 7 nel saggio di GIOVANNI MARIA FARA, *Una nota su Parmigianino studioso delle incisioni di Dürer*, «Aurea Parma», n.s., I (2023), 2, pp. 27-38.

³¹ Sul disegno di Parmigianino e la tavola di Ugo da Carpi si vedano RICHARD HARPRATH in *Raffaello in Vaticano. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ot-*

Il Sacco di Borgo, cui seguirà la reazione di Carlo V e la calata dei Lanzichenecchi nel 1527, fu opera dei Colonna, conseguenza del conflitto tra il cardinale Pompeo Colonna e Clemente VII: per tale ragione Pompeo, nel solco di una tradizione risalente a Sciarra Colonna, si presentava come la *longa manus* dell'Impero nei suoi rapporti con la Chiesa.

Anche il cardinale Andrea della Valle mediava tra la Chiesa e Carlo V³²: i della Valle erano infatti tradizionalmente legati alla fazione colonnese, ma nello scontro tra papato e Colonna del 1526, l'atteggiamento moderato del porporato gli valse la fiducia del Clemente VII. Dopo il Sacco di Roma, Andrea della Valle fu infatti uno dei primi (e dei soli) a tornare in curia assumendo, nel 1529, l'incarico di governatore di Roma. Nonostante gli accordi, il cardinale non riuscì però a temperare il furore della soldatesca mercenaria e le loro «rapine infinitissime» e venne costretto a una 'composizione' e a pagare di tasca propria, contando solo l'ammontare destinato alla sua famiglia, ben 7000 ducati di riscatto a Fabrizio Maramaldo.

Lo si ricava dal documento che stabilisce l'ammontare della taglia complessiva per fare uscire le persone presenti nel suo palazzo:

Instrumentum concordiae inter reverndissimum dominum cardinalem Andre-
am a Valle, aliosque in eius palatio praeservatos ex una, et dominus Fabrizio
Maromaum, neapolitanum colonnellum imperatoris ex altera³³.

Anche i filoimperiali dovettero pertanto difendersi dalle soldataglie che misero al sacco Roma nel 1527, e tra i filoimperiali doveva esserci anche il Parmigianino.

In altra sede ho evidenziato quali e quanti committenti di Francesco Mazzola, pur tradizionalmente filopapali, si schierassero con Carlo V: Galeazzo Sanvitale o il capitano delle guardie papali Lorenzo Cybo, ritratti da Francesco

tobre 1984-16 gennaio 1985), Milano, Electa, 1984, pp. 324-325; ANDREA MUZZI, *La Veronica che mostra il sudario con impressa la testa di Cristo, fra i santi Pietro e Paolo*, in *Il Parmigianino e il fascino di Parma. Catalogo della mostra* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2003), a cura di MARIO DI GIAMPAOLO – ANDREA MUZZI, Firenze, Olschki, 2003, pp. 25-26; LAURA DONATI, *Ugo, "intaiatore" tra Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, in *Per Ugo da Carpi intaiatore: la tavola del Volto Santo da San Pietro in Vaticano. Catalogo della mostra* (Carpi, Musei di Palazzo dei Pio, 24 febbraio-29 giugno 2024), a cura di MANUELA ROSSI – PIETRO ZANDER, Genova, Sagep, 2024, pp. 12-25. Si veda pure G. M. FARA, *Una nota su Parmigianino studioso delle incisioni di Dürer*.

³² Andrea della Valle fu creato cardinale da Leone X nel 1517 e nel 1519 ottenne dall'imperatore Carlo V l'Archimandritato del Santissimo Salvatore di Messina.

³³ Vedi quanto specificato alla nota 27.

Mazzola nel 1524, che esibiscono entrambi una spilla da cappello con l'emblema di Carlo V con le colonne d'Ercole e il motto 'plus ultra'³⁴.

Parmigianino doveva conoscere anche il fratello di Paola Gonzaga, Luigi Gonzaga³⁵ detto Rodomonte, figlioccio di Baldassar Castiglione e cognato di Galeazzo Sanvitale, e la sua amicizia con quest'ultimo sicuramente avrà facilitato la sua fuga da Roma, il 7 maggio 1527.

Luigi Gonzaga aveva infatti accompagnato Carlo V in Inghilterra nel 1522, ed era stato tra i firmatari imperiali della capitolazione del Papato sottoscritta il 5 giugno 1527 in Castel Sant'Angelo (in cambio della scorta offerta allo sconfitto Clemente VII, aveva ottenuto il cardinalato per suo fratello Pirro³⁶). Luigi Gonzaga non aveva fatto però tanta strada per liberare il pontefice da Castel Sant'Angelo: dei 40.000 che saccheggiarono Roma, 20.000 erano soldati tedeschi e solo 6.000 erano spagnoli. Il resto di quell'esercito mercenario era composto da fanti italiani e alla loro guida erano in tre: Fabrizio Maramaldo, Sciarra Colonna e lo stesso Luigi Gonzaga.

L'imperatore a Bologna

A trattenere Parmigianino a Bologna fu la presenza, dall'autunno 1529 al marzo 1530, dell'imperatore Carlo V, giunto in città per farsi incoronare da Clemente VII³⁷. Per Parmigianino era questa un'ulteriore occasione per ricava-

³⁴ ELISABETTA FADDA, *Correggio, Anselmi e Rondani: firme d'artista nella Scuola di Parma*, «Venezia Arti», XXVI (2017), pp. 157-170; EAD., *Ritratto di Galeazzo Sanvitale di Francesco Mazzola detto il Parmigianino raccontato da Elisabetta Fadda*, in *Museo Nazionale. 150 opere d'arte della storia d'Italia dal programma Radio Rai 3*, a cura di MONICA D'ONOFRIO, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 360-363. Anche Pier Maria Rossi, conte di San Secondo, era filoimperiale: sul ritratto eseguito da Parmigianino che si conserva al Prado si trova la scritta *Imperio* ed è dipinto un obelisco sormontato da una sfera, allusiva alle ceneri di Giulio Cesare, vedi MARIO DI GIAMPAOLO – ELISABETTA FADDA, *Parmigianino: il catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003, p. 155.

³⁵ Sui rapporti tra Parmigianino, Galeazzo Sanvitale, sua moglie Paola Gonzaga e il fratello di lei Luigi detto Rodomonte, figlioccio di Baldassar Castiglione, si veda ELISABETTA FADDA, *Un 'soggetto acquatico': Diana al bagno negli affreschi di Parmigianino a Fontanellato. Il ritratto emblematico dei committenti*, in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte letteratura musica*, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI – ANNARITA COLTURATO – CLARA GORIA, Firenze, Olschki, 2018, pp. 55-84.

³⁶ *Scorribande, Lanzichenecchi e soldati*, p. 86.

³⁷ GIOVANNI SASSU, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna, Compositori, 2007; DIANE H. BODART, *Pouvoirs du Portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS Editions, 2011.

re un formidabile ingaggio distinguendosi tra i numerosi artisti presenti, in gara tra loro per definire un modello che stabilisse l'immagine ufficiale del sovrano. Vasari racconta che anche Parmigianino dipinse un ritratto dell'imperatore e scrive:

andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo, l'immagine sua a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la fama che lo coronava di lauro, et un fanciullo che gli poneva il mondo³⁸.

Tutti gli attributi del cerimoniale dell'incoronazione (spada, mazza, mondo, mantello imperiale) compaiono evidenti in un grande quadro (fig. 4) conservato a New York, che a Carlo V non venne però mai consegnato. L'imperatore dovette comunque apprezzare l'opera di Francesco, tanto da affidargli la decorazione pittorica della cappella di San Maurizio, nella basilica di San Petronio. La commissione costituiva una vera e propria conquista per Parmigianino, scelto per decorare proprio la cappella dove l'imperatore era stato incoronato. Carlo V

volea che si dipingessero da celebre penello le attioni più principali succedute in Bologna con l'Imagine del Papa Clemente e sua e quella di tutti i Principi che erano intervenuti alla Coronazione; e questo sacro altare dotar voleva di quattromila scudi di entrata da cavarsi dalle rendite di Milano per compartire a quei canonici con obbligo però di celebrarvi ogni giorno un numero di Messe pregando Dio per i felici progressi di Sua Maestà e di tutta la Casa d'Austria, e con condizione che seguita la Sua morte, si celebrasse ogni anno in quel giorno, l'anniversario per l'anima sua, e a tutto ciò acconsenti sua Maestà il quale si compiacque di ciò significare non solo ai Canonici mandati assonti dal Capitolo per la stessa cagione di seco rallegrarsi attestando di volerlo fare per l'amorevol servizio prestatogli da loro, assistendo a tutte le cerimonie della Coronazione, ma lo confermò anche a quei canonici, che l'avevano accompagnato a Mantova, quando pigliarono licenza da sua Maestà, di ritornar a Bologna. Fu perciò fatto progetto della mentovata cappella, e fu deputato Ludovico Carbonesi, Senatore, per l'esecuzione della mente di sua Maestà, il quale se n'andò a Verona, et a

³⁸ Il quadro che Parmigianino dovette eseguire a Bologna nel 1530 viene identificato con il dipinto conservato negli Stati Uniti, sebbene la maggior parte degli specialisti lo ritenga una copia (SYDNEY J. FREEDBERG, *Parmigianino. His Works in Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, p. 207; MARY VACCARO, *Parmigianino. The paintings*, Torino, Allemandi, 2002, p. 213; M. DI GIAMPAOLO – E. FADDA, *Parmigianino: il catalogo completo dei dipinti*, p. 176; DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 142). Anche chi ne accetta l'autografia, la considera comunque un'incompiuta, in cui la testa dell'imperatore sarebbe stata eseguita da un'altra mano. Sul quadro e sul suo eventuale copista vedi ELISABETTA FADDA, *Ancora su Bartolomeo Cancellieri, pittore itinerante e sul ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino*, «Ricerche di S/Confine», IV (2013), 1, pp. 133-146.



Fig. 4: Parmigianino, *Ritratto allegorico di Carlo V*, olio su tela, New York, collezione privata

Venezia con un pittore chiamato il Parmesanino, per comprar marmi e colori per dipingere, e i colori furono comprati a Venezia e portati a casa del detto senatore, et i marmi furono comprati in Verona, ma non condotti a Bologna, raffreddatasi l'opra per la guerra contro de' Fiorentini, et altri impedimenti sopravvenuti a sua Maestà³⁹.

La cappella non verrà mai realizzata, ma quel progetto rimase a lungo nei desideri dei canonici bolognesi di San Petronio, che ancora nel 1580 si rivolsero a Filippo II per ricordargli l'impegno preso da suo padre, cinquant'anni prima⁴⁰.

Quando il 6 novembre 1532 Parmigianino chiederà una prima proroga per il compimento dei lavori nella chiesa della Steccata a Parma, crediamo che tornasse proprio a Bologna, dove tra l'autunno 1532 e la primavera del 1533, Carlo V passò una «seconda volta»⁴¹. A Bologna nel dicembre 1532, tra gli altri, era atteso anche il Correggio.

Carlo V giungeva a Bologna il 13 dicembre 1532⁴² avendo dapprima fatto tappa a Mantova, dove si era trattenuto un mese. A Bologna erano presenti Federico Gonzaga, Francesco II Sforza, ultimo duca di Milano, e il vescovo di Trento, Bernardo Clès, che rimase ospite fino al febbraio successivo. Da Bologna, Francesco II tempestò di richieste i suoi corrispondenti milanesi per farsi inviare nelle località delle sue residenze il corredo minimo necessario ai doni diplomatici che intendeva elargire, e il 17 dicembre 1532 aveva scritto a Massimiliano Stampa per sostituire il Correggio con un altro pittore.

La lettera del duca Sforza non è stata ritrovata, ma siamo in possesso della risposta di Massimiliano Stampa da Bologna, inviata il 23 dicembre 1532, in cui si legge:

Heri hebbe due de Vostra Excellentia de 17 con una dello illustrissimo et Reverendissimo di Trento⁴³; hera per expedire uno pictore non essendo anchora

³⁹ NEGRI, *Basilica petroniana*, 1680, p. 83. La vicenda anche in GAETANO GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V*, Bologna, Fonderia e tipografia Gov. Alla Volpe, 1842, pp. 130 nota 694, 169-170.

⁴⁰ G. SASSU, *Il ferro e l'oro*, p. 141.

⁴¹ ID., *La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33*, «E-Spania», 13, giugno 2012, <<http://e-spania.revues.org/21366>> (ultima consultazione: giugno 2023).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Il Reverendissimo di Trento, cioè il cardinale Bernardo Clès, era a Bologna da quattro giorni come rappresentante di Carlo V d'Asburgo e si trattenne a sua volta in città dal dicembre 1532 fino al mese di febbraio 1533.

comparso messer Corezo, quando me supragionse una altra de vostra Eccellenzia con la aligata de sua Signoria Reverendissima, per la quale lo facto restare⁴⁴.

A Mantova, il 7 novembre 1532, Federico Gonzaga aveva invitato anche Tiziano Vecellio, mentre il 9 novembre 1532⁴⁵ scriveva anche a Massimiliano Stampa per far rientrare Lorenzo Leombruno, che si mise in cammino già il 14 novembre. Massimiliano Stampa, castellano di Francesco Sforza, seguiva personalmente le riparazioni di fortificazione di Milano e del Ducato e tra gli ingegneri che aveva ingaggiato c'era anche il mantovano Leombruno che dal 1531 era al servizio di Francesco II Sforza, nonostante rimpiangesse moltissimo la propria patria, Mantova. Nel novembre 1532, Federico Gonzaga rivolgeva il pittore «perché desidero molto di far ritrarre alcuni belli cavalli, tanto che son qua con la Maestà cesarea»⁴⁶.

Leombruno eseguì i cavalli, che furono poi spediti in Liguria nella primavera del 1533, poco prima della partenza di Carlo V dall'Italia, ma non recuperò, come sperava, i favori del duca e tornato nuovamente a Milano, dove è documentato nel maggio 1533, morì nel giro di pochi giorni, secondo alcuni di crepacuore.

Dal 1519 Federico II Gonzaga, signore di Mantova, era riuscito a creare un rapporto continuativo di committenza con Tiziano Vecellio che per lui dipinse nell'arco di vent'anni, circa quaranta quadri, destinati tanti ai doni diplomatici all'imperatore Carlo V, e che a Tiziano diedero l'occasione di imporsi come ritrattista imperiale, così come avrebbe voluto anche Parmigianino. Non è chiara invece, alle stesse date, la natura del legame tra Correggio e il duca di Milano Francesco II.

Correggio moriva il 5 marzo 1534. Pochi mesi dopo, il 12 settembre, il duca di Mantova Federico Gonzaga scriveva da Marmirolo (Mantova) al governatore di Parma, Alessandro Caccia, per cercare di recuperare cinquanta ducati che aveva dato in anticipo al pittore Antonio Allegri da Correggio e per avere almeno «li mei Cartoni nelli quali sono dessignati li amori di Jove»⁴⁷.

⁴⁴ ROSANNA SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I, Milano, LED, 2005, p. 156.

⁴⁵ BODART, *Pouvoir du portrait*, p. 261, lettera 166.

⁴⁶ SACCHI, *Il disegno incompiuto*, I, p. 148.

⁴⁷ Le lettere sono tre, conservate nell'Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 1376, pubblicate per primo dal Braghirolli nel 1872. Vedi ELISABETTA FADDA, «*Et così mi chiamo contento*». Antonio Allegri detto il Correggio: l'uomo e l'artista attraverso la lettura dei documenti, in *Correggio e l'Antico. Catalogo della mostra (Roma, 2008)*, a cura di ANNA COLIVA, Milano, Motta, 2008, pp. 182-185.

Federico II Gonzaga avrebbe voluto mandare i quadri⁴⁸ all'imperatore, e gli *Amori di Giove* risulteranno in Spagna nel 1585, nella collezione di Antonio Pérez, ma non è chiaro quando vi siano giunti. Secondo Mengs⁴⁹ le tele furono portate a Bologna nel 1530 in occasione dell'incoronazione di Carlo V, ma altri studi⁵⁰ condivisibili ipotizzano che siano stati offerti nel 1532, durante la seconda visita dell'imperatore Carlo V a Mantova e Bologna, oppure che siano state inviate in Spagna nel 1542 per il matrimonio di suo figlio Filippo II⁵¹.

I rapporti tra Correggio e Francesco II Sforza dovevano essere stati rinsaldati proprio a Parma. Città lombarda a lungo governata da Milano, Parma, come Milano, era stata invasa dai francesi, ma diversamente da quest'ultima, dopo la guerra del 1521, era diventata città dello Stato Pontificio.

La cappella di San Maurizio in San Petronio, dedicata a Carlo V, si sarebbe dovuta pagare coi soldi delle «rendite di Milano», e sembra che questi soldi venissero depositati nella chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma.

Lo spoglio del carteggio sforzesco⁵² ha rivelato gli onori tributati da Francesco II Sforza ai suoi *familiars*: gli Stampa, Gerolamo Morone e anche suo cugino Sforzino Sforza, morto nell'ottobre 1526 e sepolto proprio a Parma in Steccata, in un monumento realizzato tra il 1528 e il 1534 da Giovan Francesco D'Agrate⁵³.

Per il Ducato di Milano, Sforzino Sforza aveva combattuto da capitano valoroso e governato Pontremoli, ma aveva anche salvato la vita di Francesco II a Lodi, sacrificando la propria, il 9 ottobre 1526, quando aveva solo quarant'anni: «dopo aver procurato la salvezza a Francesco II, impedendo l'andata di lui a Como, ove gli Spagnuoli tendevagli un'insidia, infermò a Lodi»⁵⁴. Prima di morire, Sforzino Sforza faceva in tempo a dettare testamento, istituendo erede universale proprio l'ultimo duca di Milano, Francesco II Sforza. Nel 1526, il

⁴⁸ Gli *Amori di Giove* del Correggio sono quattro: *Il Ratto di Ganimede*, *Giove ed Io* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, la *Leda* a Berlino, la *Danae* della Galleria Borghese di Roma. ELISABETTA FADDA, *La stanza delle Ninfe e la stanza di Danae: un bagno gonzaghesco per Parmigianino e per Correggio*, «Aurea Parma», XCIII (2009), 1, pp. 45-64.

⁴⁹ ANTHON RAPHAEL MENGES, *Opere pubblicate da Giuseppe Nicola D'Azara*, II, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1780, p. 148.

⁵⁰ CECIL GOULD, *The Paintings of Correggio*, London, Faber and Faber, 1976, pp. 130-131.

⁵¹ EGON VERHEYEN, *Correggio's "Amori di Giove"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIX (1966), pp. 160-192.

⁵² Cfr. SACCHI, *Il disegno incompiuto*, p. 308.

⁵³ ALESSANDRA TALIGNANI, *La scultura*, in *Santa Maria della Steccata a Parma*, pp. 279-283.

⁵⁴ AMADIO RONCHINI, *La Steccata di Parma. Memorie storico-artistiche*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province modenesi e parmensi», I (1863), pp. 169-215.

lascito di Sforzino era di ben 3000 scudi d'oro, da spendersi per una cappella in Santa Maria della Steccata a Parma, da provvedersi con tomba, altare e altre suppellettili. Francesco II Sforza continuò a seguire con sollecitudine le sorti del testamento di Sforzino, volendo tributare al cugino quel sepolcro in marmo, la cui realizzazione sarà complicata dai contrasti sorti coi fabbricieri della chiesa⁵⁵. Per sopire le discussioni con questi ultimi, e a monitorare la faccenda Francesco II incaricò un suo agente a Parma, Alessandro Landriani. Francesco II Sforza era pertanto parte in causa del progetto parmense, affidato nel frattempo dai fabbricieri della Steccata all'artista di loro fiducia, Giovan Francesco d'Agrate, che lo concluse solo nel 1534.

La chiesa della Steccata

La chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma venne edificata e dedicata alla Madonna dopo la vittoria riportata dai parmigiani contro i francesi nella guerra dell'estate del 1521.

Le notizie ultime della presenza di Antonio Allegri detto il Correggio a Parma sono legate a questa basilica e risalgono al 1525, quando con Marcantonio Zucchi, Giacomo Filippo da Gonzate, Michelangelo Anselmi, Alessandro Araldi, Gianfrancesco Bonzagni e Bernardino da Erba era stato interpellato per esprimere un parere su alcune crepe formatesi nella fabbrica in costruzione. Sebbene nel maggio del 1532 un documento riporti che veniva disposta la copertura della calotta absidale nel duomo di Parma per poter continuare la decorazione ad affresco, di Correggio non troviamo traccia a Parma dopo il 1525 e, d'altronde, il 1° agosto 1530 si propose come suo fideiussore e garante per la conclusione degli affreschi in duomo, Scipione Montino della Rosa.

Terminata la costruzione della chiesa della Steccata, grazie ai mille scudi d'oro del lascito testamentario di Bartolomeo Montini, zio di Scipione, i fabbricieri della chiesa avevano a disposizione una somma più che sufficiente a coprire le spese dell'intero apparato decorativo e, sebbene Correggio fosse ancora vivo e già coinvolto nella fabbrica del santuario, venne sostituito da Parmigianino, che il 10 maggio 1531 firmò il contratto per affrescare l'*Incoronazione della Vergine* nel catino dell'abside sovrastante l'altare maggiore. Il termine ultimo per la fine del lavoro venne stabilito in diciotto mesi e il compenso di 400 scudi d'oro venne anticipato in gran parte. Il 6 novembre 1532, allo scadere dei diciotto mesi previsti, Parmigianino ottenne una proroga di un anno e mezzo, fino al

⁵⁵ *Ivi*, p. 19; LAUDEDEO TESTI, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Parma, Battistelli, 1922, p. 47.

10 maggio 1534 ma, visti i denari anticipati, la Steccata gli chiese delle garanzie e si offrirono come suoi fideiussori e garanti l'architetto Damiano Pieti⁵⁶ e il cavaliere Francesco Baiardi.

Prima ancora della scadenza dei nuovi termini, i fabbricieri della Steccata presentarono un mandato di risarcimento al podestà di Parma che il 9 giugno 1536, convocando le due parti, diede però ragione al Parmigianino⁵⁷. Quest'ultimo, il 9 ottobre 1535 e l'11 gennaio 1538, conferì a sua volta una procura al bolognese Bonifacio Gozzadini – cui aveva venduto la *Madonna di san Zaccaria* – per essere rappresentato a Bologna in merito alla controversia giudiziaria ancora pendente⁵⁸.

A rallentare l'operato di Francesco Mazzola dopo la parentesi bolognese doveva aver contribuito l'arrivo di Paolo III a Parma: Parmigianino dovette essere coinvolto relativamente agli apparati celebrativi, così come attesta un disegno con le insegne papali conservato a Modena, alla Galleria Estense⁵⁹ (fig. 5).

Dal 13 al 15 aprile 1538, papa Paolo III Farnese faceva sosta a Parma durante il suo viaggio da Roma a Nizza, dove avrebbe incontrato l'imperatore Carlo V per gli accordi finalizzati al matrimonio di Ottavio Farnese e Margherita d'Austria.

Vasari ricorda un soggiorno del Parmigianino durato alcuni mesi a San Secondo presso il conte Pier Maria Rossi, che fu ritratto in un dipinto ora al Prado (inv. 279). Tale soggiorno dovette svolgersi nel 1538⁶⁰, in quanto a Pier

⁵⁶ Su Damiano Pieti e la sua prima traduzione in italiano del 1538 del *De Re Aedificatoria* si veda E. FADDA, *Tra logica, tecnica e responsabilità*.

⁵⁷ ANTONIO MELI LUPI DI SORAGNA, *La visita di Paolo III a Parma e gli incidenti del 13 aprile 1538*, «Archivio storico per le provincie parmensi», s. III, VII-VIII (1942-1943), pp. 1-74.

⁵⁸ Archivio della Steccata di Parma, Andrea Cerati, 27 ottobre 1533, filza 758; *ivi*, Andrea Cerati, 9 ottobre 1535, filza 764; *ivi*, Luigi Amidano, 11 gennaio 1538, filza 1361. Parte di questi documenti furono trascritti dall'Affò (Parma, Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1599) e da qui li ricopiava a sua volta il Quintavalle (ARMANDO O. QUINTAVALLE, *Il Parmigianino*, Roma, Istituto Editoriale Italiano, 1948, pp. 121-122). Il 27 ottobre 1533, Parmigianino aveva venduto a Bonifacio Gozzadini al prezzo di 50 scudi d'oro, la *Madonna col Bambino, san Giovannino, san Zaccaria e la Maddalena*, che si conserva agli Uffizi.

⁵⁹ Modena, Galleria Estense, n. 1228 (fig. 5). Cfr. DAVID EKSERDJIAN, *Unpublished drawings by Parmigianino: towards a Supplement to Popham's "catalogue raisonné"*, «Apollo. The international magazine of arts», n.s., CL (1999), pp. 3-41: 26-27.

⁶⁰ ELISABETTA FADDA, *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto*, in *Parmigianino e la pratica dell'Alchimia. Catalogo della mostra (Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara, 9 febbraio-15 maggio 2003)*, a cura di FRANCESCA DEL TORRE SCHEUCH – ELISABETTA FADDA – SYLVIA FERINO PAGDEN – MINO GABRIELE, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 39-49.



Fig. 5: Parmigianino, *Studi di architetture con le insegne papali*,
penna e inchiostro nero su carta, mm 188×137, Modena, Galleria Estense

Maria Rossi e alla sua famiglia non era più permesso di risiedere a Parma perché malvisti da Paolo III.

Quando il 19 dicembre 1539 i confratelli della Steccata licenziarono definitivamente Parmigianino, Pier Maria Rossi risiedeva a Mantova e Parmigianino era a Casalmaggiore con la moglie di questi, Camilla Gonzaga, all'epoca incinta⁶¹. Mentre si trovava a Casalmaggiore, a Parmigianino giunse notizia che i fabbricieri della Steccata avevano chiamato al suo posto Giulio Romano, allora a Mantova al servizio dei Gonzaga. Sebbene Giulio Pippi si guarderà bene dal mettere piede a Parma e si limiterà a inviare un disegno a colori del progetto (che sarà Michelangelo Anselmi a mettere in opera), Parmigianino gli inviava una lettera, datata 4 aprile 1540⁶², chiedendogli di rinunciare all'impresa:

la causa del mio scrivere è che si dice per Parma che parte de questi de la compagnia se sono accordati con la S. V. [...] questo me tornarà danno di 300 scudi [...] e io non so che dir se non ch'io penso che quela mi ama como io amo lei.

Il tono accorato non convinse però il destinatario della missiva che, infastidito, scriveva ai fabbricieri della Steccata lamentandosi dell'accaduto⁶³. Parmigianino aveva infatti consegnato la sua lettera a un suo «amicissimo», un «giovane sbarbato», al quale Giulio Romano avrebbe dovuto dare chiarimenti di persona: l'amico di Parmigianino era Giovanni Battista Barbieri, il ragazzo ritratto (fig. 6) in un dipinto delle collezioni reali inglesi⁶⁴.

I contrasti del Parmigianino coi fabbricieri della Steccata derivavano anche dai guai dei suoi potenti protettori Rossi⁶⁵. Da sempre opposti al partito delle Tre parti, dei Pallavicino-Sanvitale, i Rossi erano stati i capi indiscussi di parte guelfa e avevano visto rafforzato il loro potere sotto i pontificati di Leone X e Clemente VII, per via dei loro stretti rapporti di parentela coi Medici e coi Baglioni. Una volta divenuto papa Paolo III, la famiglia Farnese si imparentava coi

⁶¹ Oltre che dal Vasari, la prigionia di Parmigianino è menzionata nel documento del 19 settembre 1544 (trascritto da M. DALL'ACQUA, in *Santa Maria della Steccata*, pp. 148-150).

⁶² MARZIO DALL'ACQUA, *Giulio Romano, repertorio di fonti documentarie*, II, a cura di DANIELA FERRARI – ANTONIO BELLUZZI, Mantova-Roma, Archivio di Stato di Mantova-Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992, p. 839.

⁶³ Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma, libro VI, lettera U, trascritto in L. TESTI, *Santa Maria della Steccata in Parma*, pp. 271-272.

⁶⁴ E. FADDA, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569)*, p. 29, fig. 14.

⁶⁵ GIUSEPPE BERTINI, *Il Parmigianino e i conti Rossi fra San Secondo e Casalmaggiore*, in *Parmigianino e la Scuola di Parma. Atti del convegno (Casalmaggiore e Viadana, 5 aprile 2003)*, Viadana, Rotary Club Casalmaggiore-Viadana-Sabbioneta, 2004, pp. 115-121.



Fig. 6: Parmigianino, *Ritratto di Giovanni Battista Barbieri*, olio su tavola
Hampton Court, The Royal Collection

Sanvitale, e Pier Maria Rossi e la sua famiglia caddero in disgrazia, senza interrompere tuttavia i rapporti con la famiglia del Parmigianino, legame che risaliva ai tempi dell'avo di Pier Maria. Il 6 novembre 1475, infatti, «Magistro Francesco Tachono⁶⁶» è già definito come il «pictor del magnifico signor Pietromaria Rosso», signore di Torrechiara, Roccabianca, e San Secondo. *Pictor* gotico, che andava per questo ad aggiornarsi a Venezia, col suo allievo Filippo Mazzola.

⁶⁶ A. TALIGNANI, *La Madonna in mandorla*, p. 124.

Fortuna come revival: Gerolamo Mirola e il Maestro di Sant'Uldarico, alias Andrea Fabrizi

Nel 1952, viste le analogie con la Pala di Bardi, Roberto Longhi pensava che appartenesse al catalogo giovanile del Parmigianino un dipinto in collezione privata a Carate Brianza, raffigurante la *Madonna col Bambino, san Giovannino e i santi Giacomo e Giovanni Evangelista*. Presentato a Napoli alla mostra *Fontainebleau e la Maniera Italiana*, nel 1952, dell'opera si conserva a Parigi anche l'enorme disegno preparatorio (fig. 7) che Arthur E. Popham attribuiva invece a Gerolamo Mazzola Bedoli⁶⁷.

Da tempo, chi scrive ha escluso che il dipinto assieme al relativo disegno possano essere opere eseguite dal Parmigianino o dal Bedoli, e ritiene piuttosto che il loro autore sia lo stesso di un ormai nutrito gruppo di opere, classificate sotto il nome di Maestro di Sant'Uldarico, pseudonimo di nostra invenzione derivante dalla *Natività* (fig. 8) della chiesa di Sant'Uldarico a Parma⁶⁸, di cui lo stesso artefice fu esecutore.

Al catalogo di opere riferite a questo anonimo maestro nel 1999 si possono ricondurre diversi altri quadri o disegni conservati nei musei o comparsi nel tempo sul mercato antiquario, che alternativamente vengono scambiati per opere del Parmigianino (fig. 9), di Michelangelo Anselmi (fig. 10), di Francesco Maria Rondani o del Correggio⁶⁹ (fig. 11). Sebbene sembri un contemporaneo di questi ultimi, il Maestro di Sant'Uldarico dovette essere un loro copista e pertanto un loro epigono, anche piuttosto tardo. Le opere del Maestro di Sant'Uldarico costituiscono, a ben vedere, un episodio di fortuna del Parmigianino, un esempio della programmata volontà di rievocare il suo stile pittorico, anche tanti anni dopo la sua morte.

Nel Settecento Maurizio Zappata, seguendo una tradizione orale, aveva attribuito a un certo 'Tonellus', artefice di cui si menziona sempre solo il cognome, tante delle opere del catalogo del Maestro di Sant'Uldarico. Il maestro Tonelli era considerato colui che «col Rondani fece il fregio di S. Giovanni Evangelista», ma le affermazioni che attribuiscono a questo nebuloso artefice

⁶⁷ Paris, Département des Arts graphiques, (Cabinet des Dessins, n.6481); ARTHUR E. POPHAM, *Drawings of Girolamo Bedoli*, «Master Drawings», II (1964), 3, pp. 243-267.

⁶⁸ ELISABETTA FADDA, *Un eccentrico nella Parma del Correggio: il Maestro di Sant'Uldarico*, «Nuovi Studi», IV (1999), 1, pp. 69-76.

⁶⁹ Il dipinto proviene dalla collezione Coccapani ed è stato attribuito al Correggio per primo da ROBERTO LONGHI, *Le fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano*, «Paragone», IX (1958), pp. 34-53; come Maestro di Sant'Uldarico invece in E. FADDA, *Un eccentrico*, p. 71.



Fig. 7: Andrea Fabrizio, *La Madonna col Bambino in trono fra i santi Giacomo maggiore e Giovanni evangelista*, gessetto nero, e biacca, su carta blu, mm 472×362, Paris, Louvre, Département des arts graphiques, inv. 6481 recto.

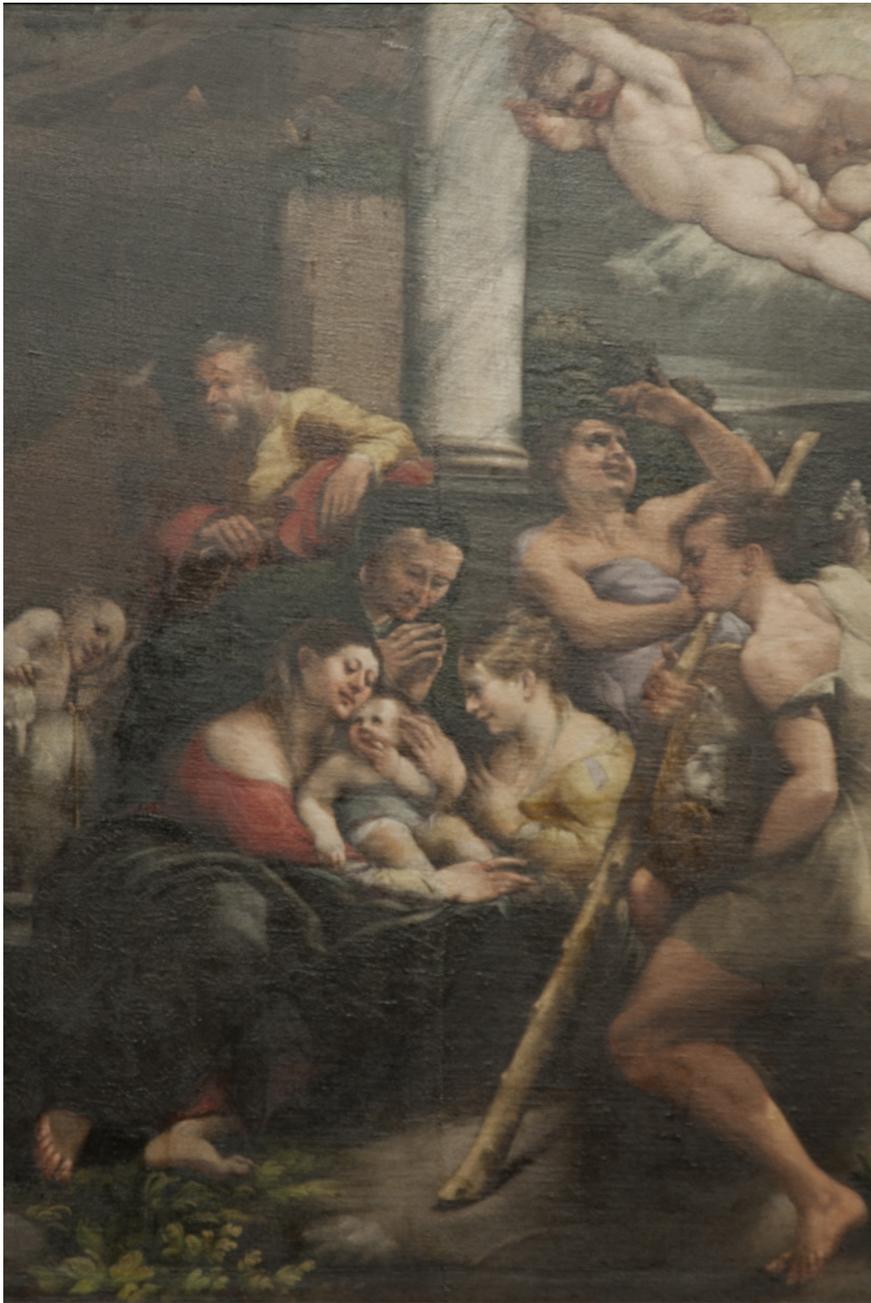


Fig. 8: Andrea Fabrizio, *Natività*, olio su tavola, Parma, chiesa di Sant'Uldarico



Fig. 9: Andrea Fabrizio, *Ritratto virile in abito scuro*, olio su tavola,
New York, mercato antiquario



Fig.10: Andrea Fabrizio, *Putto*, gessetto rosso su carta blu, mm 262×235, Edinburgh, National Galleries of Scotland



Fig. 11: Andrea Fabrizi, *Cristo morto sorretto da angeli* (particolare), olio su tavola, collezione privata

alcune opere nelle chiese di Parma sono tutte settecentesche tanto che, scriveva a sua volta Ireneo Affò, questo ‘Tonellus’ forse non è mai esistito.

Sono state soprattutto le opere attribuite a Francesco Maria Rondani a essere state confuse con quelle del Maestro di Sant’Uldarico, tanto che si è ipotizzato⁷⁰ che questo artefice potesse essere lo stesso Rondani, in uno dei diversi momenti sfuggenti della sua carriera, o almeno un suo stretto collaboratore.

La data apocrifia 1525⁷¹ che si legge su un dipinto conservato nella chiesa di San Michele arcangelo a San Michele Tiorre di Felino (Parma) – attribuito da chi scrive al Maestro di Sant’Uldarico e raffigurante *La Madonna col Bambino fra sant’Antonio Abate e san Michele* – contribuiva a sua volta ad accrescere la confusione circa l’esatta cronologia del suo oscuro maestro.

A San Michele Tiorre qualcosa aveva attirato i Farnese: due lettere, una del 27 ottobre e una del 6 novembre 1610, indirizzate al rettore della chiesa, attestano la richiesta della cessione di un dipinto per la collezione di Odoardo Farnese e di sua sorella suor Maria Lucenia, che in cambio avrebbero fornito

⁷⁰ EAD., *Un affresco di Francesco Maria Rondani e un nome*, in *Festschrift in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di FABIO MARCELLI, I, Perugia, Aguaplano, 2021, pp. 429-442.

⁷¹ EAD., *Un eccentrico*, p. 70.



Fig. 12: Andrea Fabrizi, *Sacra Famiglia*, olio su tavola, mercato antiquario

una copia sostitutiva, che dovette essere quella del Maestro di Sant'Uldarico⁷². I rettori di quella parrocchia, infatti, difficilmente avrebbero potuto sottrarsi al desiderio dei duchi.

Di recente, nel ricordare l'importanza dei modelli di Parmigianino nella seconda metà del Cinquecento, ho attribuito al pittore Andrea Fabrizi una *Sacra Famiglia* (fig. 12), una *Zingarella* in un paesaggio⁷³ e un dipinto raffigurante

⁷² EAD., *Gli affreschi del Cinquecento e del Seicento: i pittori e il programma iconografico*, pp. 153-164. Le lettere sono state rese note da FEDERICA DALLASTA – LORENZO LASAGNI, *Leonardo Aicardi de Monchio (1498-1554)*, «Aurea Parma», LXXXV (2001), 3, pp. 331-370.

⁷³ ELISABETTA FADDA, *Tramandare i modelli. Un inedito raffigurante Venere e Cupido di Jacopo Zanguidi detto Bertoja (1544-1574) e due proposte per Andrea Fabrizi (1555-1605)*, in *Storie della modernità. Spazi mediterranei e prospettive globali. Studi in onore di Mirella Vera Mafrici*,

Venere e Cupido conservato a Tokyo⁷⁴ (fig. 13): quest'ultimo è stato attribuito alternativamente a Jacopo Zanguidi detto Bertoja (1544-1573) o ad Alessandro Mazzola Bedoli (1533-1608), ma se accostiamo l'opera al dipinto esposto a Napoli nel 1952, o al relativo disegno (fig. 7), possiamo dire che il quadro con *Venere e Cupido* (fig. 13) è del Maestro di Sant'Uldarico e che questi, probabilmente, disponeva dei modelli della bottega del Parmigianino.

Il padre del Bertoja, Giuseppe Zanguidi, era stato uno degli allievi più giovani di Parmigianino, nominato tra i suoi eredi nel testamento del 21 agosto 1540 assieme a Giovan Francesco Strabuchi e Giovanni Battista Barbieri. Al Barbieri è scritto che Parmigianino destinò i suoi disegni, ma non possiamo escludere che altri potessero averne ereditati, lo Strabuchi o Giuseppe Zanguidi, tramandandoli poi anche a Jacopo Bertoja o a Gerolamo e Alessandro Bedoli⁷⁵. L'uso disinvolto degli stessi modelli, in sedi diverse, da parte di una stessa bottega di artisti è fatto ormai risaputo, così come è stata sottolineata l'importanza dei disegni di Parmigianino⁷⁶. Ai tempi di Gerolamo Bedoli emularono il suo stile anche quei pittori che da Bologna e dalle Fiandre vennero a lavorare a Parma. Il suo programmatico *revival* contraddistingue le forme degli artisti attivi in città, almeno fino al 1570, finché successivamente, nelle committenze pubbliche farnesiane, ci si ricorderà di citare gli scorci e le morbidezze del Correggio.

a cura di CLAUDIA PINGARO – LORENZO BENEDETTI, Viareggio, Edizioni La Villa, 2022, pp. 343-355; vedi anche Firenze Pandolfini, Asta live 1353 del 25 marzo 2025, *Andrea Fabrizio, detto Fabrizio Parmigiano, 1555-1605, la Zingarella in un paesaggio*, in *Arcade. I dipinti dal secolo XVI al XVIII e opere della raccolta di Antonio Paolucci*, lotto 37.

⁷⁴ Tokyo, The National Museum of Western Art, inv. P. 1962-3, in *The Matsukata Collection: Complete Catalogue of the European Art, I, Paintings*, ed. by MASAKO KAWAGUCHI – MEGUMI JINGAOKA, Tokyo, The National Museum of Western Art, 2018, cat. n. 738; E. FADDA, *Tramandare i modelli*, pp. 343-355.

⁷⁵ EAD., *Arte e alchimia negli ultimi anni del Parmigianino*, in *L'art de la Renaissance entre science et magie. Colloque International (Paris, Université Paris I Sorbonne, Centre d'histoire dell'Art de la Renaissance, Institut d'Art et d'Archéologie, 20-22 juin 2002)*, sous la direction de PHILIPPE MOREL, Paris, Somogy, 2006, pp. 295-324: 317 nota 37.

⁷⁶ Nella biografia che Vasari dedica al pittore, viene data particolare enfasi all'episodio del furto dei suoi disegni e si legge esattamente: «Antonio da Trento [...] una mattina, essendo in letto Francesco, gli furò tutte le stampe [...] e quanti disegni avea, et andossene [...] ma i disegni non poté già mai riavere. Per che mezzo disperato [...] ritrasse per aver denari, non so che conte bolognese», G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, V, p. 540. Sui fallimenti di Parmigianino si veda S. HENDLER, *From «persona gentile» to «uomo salvatico» and back*.



Fig. 13: Andrea Fabrizio, *Venere e Cupido*, olio su tela, Tokyo, The National Museum of Western Art

Tra gli artisti giunti a Parma da Bologna nel secondo Cinquecento Gerolamo Mirola, il primo stipendiato di Ottavio Farnese⁷⁷, era considerato così abile nell'imitare lo stile del Parmigianino che Carlo Cesare Malvasia lo aveva voluto classificare per questo, tra coloro che «si son voluti imparmisaninare»⁷⁸.

A dimostrare che Mirola sapeva mimetizzarsi in tal senso⁷⁹, restano non solo gli affreschi nel Palazzo del Giardino di Parma, ma anche una sua grande pala d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino fra i santi Rocco, Sebastiano e Petronio* (fig. 14), ora all'Akademie der Bildenden Künste di Vienna⁸⁰, che crediamo corrisponda a quella descritta nel 1650 come opera del Parmigianino a Bologna, nella chiesa dei Carmelitani della Madonna delle Lacrime⁸¹, descritta dal Masini come «San Petronio con altri santi, e fu delle sue prime opere».

Tra i tanti artisti attivi a Parma a cavallo tra Cinque e Seicento, alcuni risultano essere stati dei copisti quali Bartolomeo Schedoni⁸², Innocenzo Martini⁸³, Bartolomeo Cancellieri⁸⁴, oppure Andrea Fabrizi⁸⁵. Documentato come pittore di figura e di paesaggi, Fabrizi realizzò per Federico Borromeo, nel 1590, una *Salomè con la testa del Battista* (fig. 15) che si conserva a Milano, nella Pinacoteca

⁷⁷ Per tutti gli anni Sessanta del Cinquecento, Gerolamo Mirola fu responsabile delle decorazioni pittoriche del Palazzo Ducale di Parma, così come si ricava dai documenti di pagamento, che hanno regolarità mensile, per nove anni consecutivi.

⁷⁸ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, II, Bologna, Guidi All'Anora, 1841, p. 166.

⁷⁹ ANNA COLIVA, *La committenza farnesiana a Roma e nel Lazio*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo-21 maggio 1995; München, Haus des Kunst München, 1° giugno-27 agosto 1995; Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 30 settembre-17 dicembre 1995)*, a cura di LUCIA FORNARI SCHIANCHI – NICOLA SPINOSA, Milano, Electa, 1995, pp. 80-91; vedi anche DIANE DE GRAZIA, *Lo stile farnesiano. Affreschi nei ducati di Parma e Piacenza*, in *ivi*, pp. 92-101.

⁸⁰ Gemaldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, inv. n. 209. Il primo a escludere l'opera di Vienna dal catalogo del Parmigianino ritenendola di una cronologia successiva rispetto a Francesco Mazzola fu SIDNEY J. FREEDBERG, *Parmigianino. His Works in Painting*, Westport, Greenwood Press, 1971, p. 225. Per l'attribuzione a Mirola si veda E. FADDA, *Gerolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569): «eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»*, pp. 11-42, figg. 7-8.

⁸¹ ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, Carlo Zenero, 1650, p. 19.

⁸² GIULIA COCCONI, «*Convenir nella maniera del Caravaggio*». *Pittori e committenti tra Parma e Roma (1610-1622)*, Roma, Campisano, 2022, pp. 46, 72, 94.

⁸³ GIUSEPPE BERTINI, *Una copia di Innocenzo Martini della Lucrezia di Michelangelo Anselmi nella Galleria Nazionale di Parma*, «Aurea Parma», LXXXV (2001), 3, pp. 321-324.

⁸⁴ E. FADDA, *Ancora su Bartolomeo Cancellieri*.

⁸⁵ CECILIA CAVALCA, *Andrea Fabrizi, pittore parmigiano*, «Parma per l'arte», n.s., IX (2003), 1-2, pp. 59-75.



Fig. 14: Gerolamo Mirola, *La Madonna col Bambino e i santi Sebastiano, Rocco, Petronio e un santo vescovo*, olio su tela, Wien, Akademie der Bildenden Künste

Ambrosiana, in cui l'autore unisce stilemi tratti dal Cavalier d'Arpino a quelli dalla *Scuola di Parma*. La materia quasi opalescente di questa pittura, resa con pennellate compatte dalla consistenza pastello, presenta delle morbidezze e una superficie porosa data dai sottili passaggi chiaroscurali, che è propria a ben vedere, della pittura a Parma allo scadere del Cinquecento.

Giovanni Baglione si gloriava di possedere tre opere eseguite da Andrea Fabrizi, di cui elogiava in modo particolare: «una boscaglia che migliore non si può vedere, entrovvi alcuni alberi si bene frappati, che in quelle foglie si vede l'istesso vento errare e scuoterle»⁸⁶. Oltre al dipinto in Ambrosiana a Milano (fig. 15) sono stati riferiti a Fabrizi alcuni disegni, tra cui una veduta romana col Colosseo⁸⁷ e otto lunette ad affresco con santi in vasti paesaggi, nel porticato della basilica di Santa Cecilia in Trastevere a Roma. Noto per il quadro dell'Ambrosiana, Fabrizi fa parte anche della storia del paesaggio manieristico fiorito a Roma tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, e indubbiamente non omette mai nelle sue opere di figura, un'apertura arcuata su un paesaggio che sembra scosso dal vento.

A ben vedere, le opere di Andrea Fabrizi si possono sovrapporre a quelle attribuite al Maestro di Sant'Uldarico e possiamo finalmente affermare che le due personalità artistiche coincidano.

La magnifica tavola raffigurante la *Sacra Famiglia* (fig. 12), proveniente dalla collezione dell'arciduca Massimiliano d'Este, era a Parigi fino al 1962 (quando fu resa nota per la prima volta da Sylvie Béguin⁸⁸ in un articolo pionieristico), e ha costituito un vero e proprio rebus attributivo nei cataloghi d'asta e nelle diverse pubblicazioni⁸⁹: variamente catalogata come di anonimo parmense del XVI secolo, come di Nicolò dell'Abate o di Francesco Maria Rondani⁹⁰, finalmente l'opera ha ritrovato il suo autore: Andrea Fabrizi detto Fabrizio Parmigiano, forse soprannominato Tonelli. Le carte dell'Ambrosiana⁹¹ attribuiva-

⁸⁶ GIOVANNI BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, Nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642, ristampa anastatica Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995, I, p. 91.

⁸⁷ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 533P.

⁸⁸ SYLVIE BÉGUIN, *A New Painting by Niccolò dell'Abbate*, «Apollo. The international magazine of arts», LXXVI (1962), 3, pp. 205-209.

⁸⁹ Londra, Sotheby's, 12 dicembre 2002, lotto 48, come Scuola di Parma del XVI secolo.

⁹⁰ GIUSEPPE CIRILLO, *Un nuovo dipinto di Niccolò dell'Abate*, «Parma per l'Arte», n.s., IX (2003), 1-2, pp. 7-57: 18.

⁹¹ PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 225, 258, fig. 81. La citazione è ripresa da CECILIA CAVALCA, *Andrea Fabrizi, Giuditta con la testa di Oloferne*, in *Pinacoteca Ambrosiana*, II, *Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, Milano, Electa, 2006, p. 146.



Fig. 15: Andrea Fabrizi, *Salomé con la testa del Battista*, olio su tavola, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

no ad Andrea Fabrizi da Parma anche «un giovane rappresentato nell'oscuro, vestito di pelle», che fu copiato dal Vespino, artista di fiducia di Federico Borromeo. Crediamo che il dipinto citato si possa identificare col *Ritratto virile* (fig. 9) passato da poco in asta a New York come di Parmigianino, dopo essere stato considerato di Dosso Dossi, di Raffaello Sanzio o di Nicolò Dell'Abate⁹².

⁹² New York, *Christie's Live auction: Old Master n. 232924*, lotto n. 32. Il ritratto è stato nel tempo pubblicato da AMALIA MEZZETTI, *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Milano-Ferrara, Amilcare Pizzi-Cassa di Risparmio di Ferrara, 1965, p. 117, R118; FELTON GIBBONS, *Il Dosso and Battista Dossi: court painters at Ferrara*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 209, n. 72, fig. 63; CREIGHTON GILBERT, *Ferrara at Matthiesen. London*, «The Burlington Magazine», CXXVI (1984), 9, p. 585 (in questa sede il quadro viene attribuito per la prima volta a Parmigianino). Vedi anche ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi: La pittura a Ferrara negli anni del ducato di*

Le mani grassocce, il paesaggio visibile da una apertura, il volto chiaroscurato della figura ritratta, non sono però caratteristiche costanti del Parmigianino, bensì delle opere di Andrea Fabrizi, che in questo quadro ritrae un personaggio assai somigliante a quello dipinto al centro della *Natività* (fig. 8) della chiesa di Sant'Uldarico a Parma, l'opera da cui deriva il suo pseudonimo, coniato quando ancora non se ne conosceva il vero nome.

UN COMMITTENTE BOLOGNESE DEL PARMIGIANINO: 'LUCA DA I LEUTI' ALIAS LAUX MALER

Michele Danieli

Liceo Artistico Statale 'Paolo Toschi' di Parma

Secondo Giorgio Vasari, durante il breve periodo trascorso a Bologna (1527-1530) Parmigianino eseguì «due tele a guazzo» per un certo «Luca da i Leuti». Finora sconosciuto, questo committente si può identificare in Laux Maler, un liutaio tedesco che si era trasferito a Bologna nei primi anni del Cinquecento, e che vi morì nel 1552 dopo aver conseguito un grande successo commerciale e un'ottima posizione sociale. Questa scoperta conferma gli interessi musicali di Parmigianino, che traspaiono da alcuni suoi disegni.

Parole chiave: Parmigianino; Laux Maler; Bologna; interessi musicali; arte.

According to Giorgio Vasari, during the few years spent in Bologna (1527-1530), Parmigianino executed two paintings 'a guazzo' for a certain «Luca da i Leuti». This patron, unknown until now, can be identified in Laux Maler, a German luthier who had moved to Bologna in the early sixteenth century, and who died there in 1552 after having achieved great commercial success and an excellent social position. This discovery confirms Parmigianino's musical interests, which emerge from some of his drawings.

Keywords: Parmigianino; Laux Maler; Bologna; musical interests; art.

*A problem without a solution may interest the student,
but can hardly fail to annoy the casual reader.*
A.C.D. 1922

I soldati sorpresero Parmigianino mentre stava dipingendo la *Visione di san Girolamo*, commissionata da Maria Bufalini, nobildonna di Città di Castello. Racconta Giorgio Vasari che «stupiti di quella opera che faceva, lo lasciarono seguitare»¹; nonostante un certo gusto per il *coup de théâtre*, il racconto di Vasari restituisce in maniera efficace l'ammirazione che le opere del Parmigianino erano in grado di destare negli osservatori, fossero questi anche i più rozzi e ostili alle cose d'arte, quelle stesse «genti barbare» la cui «impiissima crudeltà [...] rovinava la povera città, e parimente le profane e sacre cose senza aver rispetto né a Dio né agl'uomini»².

Francesco Mazzola era un *enfant prodige*, e certamente la sua giovane età concorrevva ad aumentare lo stupore di chi ne incontrava le opere; forse gli salvò anche la vita, poiché nello stesso mese di maggio fu imprigionato nel palazzo del cardinale Andrea della Valle, e rilasciato a fronte di un esoso riscatto (che pare ammontasse a 55.507 ducati) insieme alle donne, ai bambini e ai «minores viginti quinque annis»: a quel tempo infatti Francesco aveva da poco compiuto i ventiquattro anni, essendo nato nel gennaio del 1503³.

Nonostante la disavventura romana, la carriera dell'artista che giunse a Bologna nel 1527 sembrava sulla rampa di lancio, e questi avrebbe potuto facilmente diventare il protagonista indiscusso della pittura felsinea per i decenni a venire. Tra gli artisti allora attivi, nessuno poteva vantare il suo curriculum o la frequentazione di circoli culturalmente così aggiornati (per tacere del suo innato, inarrivabile talento). Inoltre, Parmigianino irrompeva in un ambiente

¹ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, p. 848.

² Ancora Vasari, ma nella più colorita edizione giuntina: ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, II, p. 234.

³ Il documento, dove compaiono i nomi di diversi altri artisti, è in JACQUES BONAPARTE, *Sac de Rome écrit en 1527*, Florence, Imprimerie Grandducale, 1830, pp. 81-91 (il nome del Parmigianino, «Franciscus Maria Parmensis», a p. 83); si veda anche *Scorribande, Lanzichenecchi e soldati ai tempi del Sacco di Roma. Papato e Colonna in un inedito epistolario dell'Archivio Della Valle-Del Bufalo (1526-27)*, a cura di PIER PAOLO PIERGENTILI – GIANNI VENDITTI, Roma, Gangemi, 2009, p. 49; ELISABETTA FADDA, *Parmigianino 'mio amicissimo' a Roma*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo-26 giugno 2016)*, a cura di DAVID EKSERDJIAN, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 49-59: 54-55.

particolarmente congeniale, ancora impegnato a rielaborare le testimonianze raffaellesche giunte a Bologna, Ferrara, Piacenza nel corso del decennio precedente. «La banda degli ottoni classicisti sulle piazze emiliane», secondo la celebre e perfida definizione longhiana⁴, era quasi del tutto ignara degli sviluppi avvenuti nella Roma di Clemente VII, e chissà con quale sbalordimento accolse il nuovo arrivato, un Raffaello rinato, tanto che si diceva «lo spirito di Raffaello esser passato nel corpo di Francesco [...] fu tanto lo amore che Francesco portò alle cose di Raffaello, et il bene ch'egli diceva di lui, che mai non finiva ragionare delle doti di quello»⁵.

Nel corso dei quasi tre anni trascorsi a Bologna, le fonti ricordano diverse opere eseguite dal Parmigianino, solo in parte conservate. Sopravvivono le due pale d'altare, ovvero il *San Rocco* ancora nella chiesa di San Petronio, e la *Madonna col Bambino e i santi Margherita, Girolamo e Petronio* per le monache di Santa Margherita, ora alla Pinacoteca Nazionale.

Il ricordo di un terzo dipinto di destinazione ecclesiastica si conserva forse in una breve descrizione seicentesca della chiesa della Madonna delle Lacrime, officiata dai Carmelitani Scalzi: «Francesco Mazuoli, detto il Parmegianino quella [*id est*: tavola] dell'Altare di S. Petronio, con altri Santi, e fu delle sue prime Opere». La notizia non è ripresa dalle guide successive, e ho ipotizzato che l'autore in realtà si stesse riferendo (nonostante la siderale distanza stilistica) alla tavola attribuita a Cola dell'Amatrice oggi alla Gemäldegalerie di Berlino⁶. Torna però alla mente il famoso disegno del Louvre (inv. 6480) della *Madonna*

⁴ ROBERTO LONGHI, *Ampliamenti all'Officina ferrarese*, 1940 (ed. Firenze, Sansoni, 1956, p. 162).

⁵ G. VASARI, *Le vite*, 1550, p. 846; nell'edizione giuntina non mancherà di aggiungere l'omaggio all'altro nume tutelare: «in somma venerazione ebbe particolarmente quelle di Michelangelo Buonarroti e di Raffaello da Urbino» (ID., *Le vite*, 1568, II, p. 233).

⁶ ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, Carlo Zenero, 1650, p. 19. L'attribuzione a Cola della *Madonna col Bambino, san Petronio e altri santi* proveniente dagli Scalzi spetta a CARLO VOLPE, *Un momento bolognese e raffaellesco di Cola dell'Amatrice*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rutili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 381-386; dopo il parere contrario espresso da ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine*, a cura di ANNA OTTANI CAVINA, Torino, Allemandi, 2009, pp. 50-59: 55 nota 6, l'opera è riferita a un anonimo 'Maestro degli Scalzi' da ANDREA UGOLINI, *Rivedendo la vendita dei quadri della Pinacoteca di Bologna a Felice Cartoni (1818)*, «Strenna Storica Bolognese», LXVII (2017), pp. 289-299: 291. Le vicende del dipinto dopo le soppressioni napoleoniche si seguono grazie a GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. 1797-1815*, Bologna, Minerva, 1997, pp. 261, 437, 472, 520, 632 e ANDREA UGOLINI, *Su alcune pale del Quattrocento e Cinquecento rimosse da Bologna*, «Paragone», XXXVII (1986), 439, pp. 49-55: 50.

col Bambino e i santi Petronio e Sebastiano, con il santo vescovo in primo piano⁷.

Sempre intorno al 1527 dipinse per il medico parmigiano e docente di anatomia Giovanni Andrea Bianchi (l'«Albio parmigiano» di Vasari) una meravigliosa *Conversione di san Paolo*, oggi quasi unanimemente identificata con il dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Nel 1530 eseguì la celebre *Madonna della rosa*, che dopo essere passata per le mani di Pietro Aretino e Clemente VII si custodiva in palazzo Zani. Di eleganza raffinatissima, dopo oltre un secolo era ancora considerato uno dei gioielli del patrimonio artistico bolognese: «bramandosi scoprire il più stupendo Quadro senza partirsi dalla Città di Bologna verrà a ritrovarlo nella Casa de' Conti Zani nel mezo di Strada detta S. Stefano»⁸.

L'avvenimento più notevole occorso a Bologna in quel periodo fu senza dubbio l'incontro tra l'imperatore Carlo V e papa Clemente VII, per l'incoronazione del sovrano in San Petronio, il 24 febbraio del 1530. Si trattava di una grande occasione per riallacciare un filo di committenze bruscamente interrotto con il Sacco, e Parmigianino ritrasse il sovrano in un *Ritratto allegorico di*

⁷ ARTHUR E. POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 1971, n. 464; DOMINIQUE CORDELLIER, *Apparizione a san Geminiano (o san Petronio) della della Madonna con il Bambino e san Sebastiano*, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto. Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 18 maggio-18 agosto 2002)*, a cura di MARZIA FAIETTI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 204-205; ACHIM GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, I, Petersberg, Imhof, 2007, pp. 189-190, 220-221, 453 nota 639; non vedo elementi a sostegno dell'ipotesi di DAVID EKSERDJIAN, *Unpublished drawings by Parmigianino: towards a Supplement to Popham's "catalogue raisonné"*, «Apollo», n.s., CL (1999), pp. 3-41: 31, che rappresenti una prima idea per il *San Rocco* di San Petronio. Sul disegno attribuito al Parmigianino e su una pala d'altare, attribuita al Mirola, conservata a Vienna (Akademie für Bildende Kunst) si veda ELISABETTA FADDA, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508?-1569): «eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»*, in *Girolamo Mazzola Bedoli: "eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo". Atti della giornata di studio (Viadana, 6 maggio 2017)*, Viadana, Società Storica Viadanese, 2019, pp. 11-42, figg. 7-8. Per l'identificazione del dipinto descritto nella chiesa della Madonna delle Lacrime a Bologna con la pala del Mirola conservata a Vienna vedi anche il saggio di Elisabetta Fadda in questo stesso volume.

⁸ FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Neri, 1657, pp. 310-311; riduco la bibliografia agli interventi più recenti: MARY VACCARO, *Parmigianino. The paintings*, Torino, Allemandi, 2002, pp. 175-176; ELISABETTA FADDA, *Madonna della rosa*, in MARIO DI GIAMPAOLO – ELISABETTA FADDA, *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*, Santarcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003, p. 124; HARALD MARX – ANDREAS HENNING, *Gemäldgalerie Alte Meister Dresden*, Köln, König, 2005; DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 78; MICHELE DANIELI, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Zani*, a cura di MICHELE DANIELI – DAVIDE RAVAIOLI, Bologna, Minerva, 2011, pp. 107-110.

Carlo V, «quadro grandissimo» che secondo Vasari fu ben accolto dal sovrano: «donandolo a Sua Maestà, n'ebbe premio onorato»⁹.

Dal resoconto fornito da Vasari nel 1550, sembra che la serrata serie di capolavori prodotti a Bologna, fin da subito celebrati e ricercati, avessero dischiuso a Francesco le porte per il ritorno in patria: il 25 aprile del 1530 i fabbricieri della chiesa parmense di Santa Maria della Steccata lo raggiunsero a Bologna per affidargli la decorazione ad affresco del loro edificio.

In realtà le cose non erano andate così lisce, tutt'altro. La biografia stesa dallo stesso Vasari nel 1568 restituisce un quadro piuttosto diverso, e alquanto più problematico per il giovane artista in fuga da Roma. Attraverso brevi interpolazioni, piccoli cambiamenti di rotta, Vasari individua nel pressante bisogno di denaro il motore principale dell'attività bolognese di Parmigianino. Dopo il furto dei disegni e delle stampe a opera di Antonio da Trento, a Francesco «fu forza mettere mano a lavorare molti quadri ed altre opere per gentiluomini bolognesi», e «ritrasse per aver danari non so che conte bolognese»; anche l'episodio del ritratto di Carlo V muta aspetto, e la ricompensa svanisce nel nulla poiché «mal consigliato da un suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare; e così Sua Maestà non l'ebbe et egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato». Così una parentesi (quasi) felice si trasforma in un soggiorno (quasi) fallimentare, almeno dal punto di vista economico, e dopo tre anni l'artista riprese la via di Parma, «senza aver fatto però acquisto nessuno di facultà, ma solo d'amici»¹⁰.

Considerata attraverso il filtro delle difficoltà economiche, si spiega più facilmente la sua produzione di quadri non finiti, abbozzati o eseguiti con tecniche rapide durante gli anni bolognesi; di questa fretta esecutiva approfittò lo stesso Vasari: «abbozzò anco un quadro d'una Madonna, il quale fu poi venduto in Bologna a Giorgio Vasari aretino, che l'ha in Arezzo nelle sue case

⁹ G. VASARI, *Le vite*, 1550, p. 849; il ritratto è perduto, poiché non si può riconoscere nella deludente tela di collezione privata: cfr. M. VACCARO, *Parmigianino*, p. 213; E. FADDA, *Ritratto allegorico di Carlo V*, in *Parmigianino*, p. 176; LUCIA FORNARI SCHIANCHI, *Ritratto di Carlo V (1500-1558)*, in *Parmigianino e il manierismo europeo. Catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 8 febbraio-15 maggio 2003)*, a cura di LUCIA FORNARI SCHIANCHI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 224 (autografo); D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, pp. 142-144; GIOVANNI SASSU, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna, Compositori, 2007, pp. 107-113; ELISABETTA FADDA, *Ancora su Bartolomeo Cavalieri, pittore itinerante, e sul ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino*, «Ricerche di S/Confine», IV (2013), pp. 133-146: 139-140; GIOVANNI SASSU, *L'ombra della corona: arte e potere nei primi viaggi italiani di Carlo V*, in corso di stampa.

¹⁰ G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, pp. 234-235.

nuove e da lui fabricate»¹¹. Lo stesso discorso, anche se in maniera meno appariscente, vale pure per i committenti. Nell'edizione del 1550, Vasari forniva una lista piuttosto breve: il già ricordato Giovanni Andrea Bianchi, Giorgio Manzuoli¹², «Luca da i Leuti», «un conte bolognese», Dionigio Zani, Girolamo Lini «amico suo»¹³ e Bonifacio Gozzadini (mentre il ritratto di Carlo V fu eseguito per iniziativa personale del Parmigianino). Tutti questi nomi ritornano nel 1568, con qualche aggiunta: viene specificato il committente del *San Rocco*, «un Fabrizio da Milano» (che in realtà era il figlio del vero committente, cioè Baldassarre della Torre)¹⁴; viene ricordata «una Nostra Donna volta per fianco con bell'attitudine, e parecchie altre figure» realizzata per il «suo amico sellai» parmigiano, che gli aveva fornito ospitalità al suo arrivo a Bologna. Tutti questi dipinti, spesso descritti come popolati di «molte figure» e «figurette», danno l'idea di un'attività poco meno che frenetica, di una produzione di dipinti di piccole dimensioni eseguiti in gran velocità, spesso solo abbozzati («che rimase imperfetto, come molte altre cose sue»), in vista di un realizzo immediato. Stupisce anche la totale assenza di commissioni ricevute da fuori Bologna. Insomma, mi pare che l'opinione comune secondo la quale «i committenti di Francesco Mazzola, laddove si siano potuti identificare, erano tutti

¹¹ *Ivi*, p. 235; il dipinto non è stato ancora identificato con certezza.

¹² Probabilmente Manzuoli non dovrebbe comparire in questo elenco: nella sua casa si conservava la *Madonna di san Zaccaria* oggi agli Uffizi (dove intorno al 1560 la vide anche PIETRO LAMO, *Graticola di Bologna*, a cura di MARINELLA PIGOZZI, Bologna, Clueb, 1996, p. 100), che però Parmigianino vendette nel 1533 a Bonifacio Gozzadini, da cui probabilmente passò a Manzuoli, a conferma della immediata mobilità delle opere dell'artista: vedi ELISABETTA FADDA, *Arte e alchimia negli ultimi anni del Parmigianino*, in *L'art de la Renaissance entre science et magie*, sous la direction de PHILIPPE MOREL, Paris, Somogy, 2006, pp. 295-324: 300-301; ANDREA MUZZI, *Madonna di san Zaccaria*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, pp. 222-224; DAVID EK-SERDJIAN, *Madonna di san Zaccaria*, in *Correggio e Parmigianino*, pp. 208-209.

¹³ Si tratta probabilmente del notaio che il 20 novembre 1530 rogava la licenza ottenuta da Bartolomeo Malvezzi di importare materiali per la costruzione del suo palazzo (GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, II, Bologna, Stabilimento Tipografico Monti, 1869, p. 67); è forse lo stesso «Gieronimo Lino nostro Bolognese» che riferì a Leandro Alberti di un bizzarro esperimento di cottura di uova nella solfatara dei Campi Flegrei (LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550, p. 160v).

¹⁴ ELISABETTA FADDA, *Un 'soggetto acquaticcio': Diana al bagno negli affreschi di Parmigianino a Fontanellato. Il ritratto emblematico dei committenti*, in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte letteratura musica*, a cura di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI – ANNARITA COLTURATO – CLARA GORIA, Firenze, Olschki, 2018, pp. 55-84: 64; MARIO FANTI, *Chi fu committente del "San Rocco" del Parmigianino in San Petronio? Soluzione di un antico problema*, «Strenna Storica Bolognese», LXVI (2016), pp. 171-181.

importanti aristocratici e raffinati intellettuali» vada un po' limata¹⁵. Fra i committenti bolognesi elencati già nel 1550, «Luca da i Leuti» finora è rimasto avvolto nell'ombra. Per lui Parmigianino eseguì «due tele a guazzo [...] con certe figurette di bellissima maniera». La tecnica a «guazzo» consiste nel legare i pigmenti con la colla, e ancora una volta sembra indicare la necessità di terminare in gran fretta.

Pochi si sono interrogati sull'identità di Luca, che come indica l'appellativo «maestro» e il soprannome «da i Leuti» svolgeva la professione di liutaio¹⁶. La prima menzione a stampa che lo riguarda si trova nelle *Historie di Bologna* di Leandro Alberti (1541), in un elenco delle torri e delle case-torri di cui era irta la città: «La Torre in casa di Maestro Luca de Leuti in s. Mamolo»¹⁷. «Luca da i Leuti» si chiamava in realtà Laux (o Lucas, o Luca) Maler, era nato in Germania ed era effettivamente un liutaio, ma tutt'altro che un liutaio qualsiasi. Insieme al connazionale Hans Frei era considerato il principale costruttore di liuti a Bologna, e i liuti bolognesi erano i più rinomati in Europa: «Già molti anni sono che in Bologna, si facevano liuti di bontà molto eccellenti o fosse l'esser fatti di forma lunga à similitudine di pera, ò fosse l'haver le coste larghe, che l'uno fa dolce, e l'altro armonioso; basta che, per la lor bontà erano molto stimati, & in particolare da i francesi, i quali son venuti a posta a Bologna, per portarne in Francia pagandoli tutto quello che era loro demandato, talché pochissimi hora se ne trovano»¹⁸.

«Maler semble avoir été regardé par les faiseurs de luths comme leur Stradivarius»¹⁹, e nonostante la fama dei suoi strumenti abbia attraversato i secoli indenne, il ricordo del suo nome pare svanito negli scrittori bolognesi, tanto

¹⁵ E. FADDA, *Un 'soggetto acquaticcio'*, p. 64; EAD., *Parmigianino, "mio amicissimo", a Roma*, in *Correggio e Parmigianino*, p. 54.

¹⁶ Come già suggerito da PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La collezione Farnese. La scuola emiliana. I dipinti, i disegni*, Napoli, Electa Napoli, 1994, p. 211; D. EKSERDEJIAN, *Parmigianino*, p. 10.

¹⁷ LEANDRO ALBERTI, *Libro primo della deca prima delle historie di Bologna*, Bologna, Bartolomeo Bonardo & Marc'Antonio Grossi, 1541, libro VI deca prima; la casa non esisteva più già ai tempi di GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, III, Bologna, Stabilimento Tipografico Monti, 1870, p. 127.

¹⁸ ALESSANDRO PICCININI, *Intavolatura di liuto, e di chitarrone*, *Libro primo*, Bologna, Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623, p. 5; ne avevo già accennato in MICHELE DANIELI, *San Rocco*, in *Rinascimento segreto. Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale; Fano, Museo Archeologico e Pinacoteca del Palazzo Malatestiano; Pesaro, Musei Civici di Palazzo Mosca, 13 aprile-1° settembre 2017)*, a cura di VITTORIO SGARBI - PIETRO DI NATALE, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Musei, 2017, p. 80.

¹⁹ GEORGE HART, *Le violon. Ses luthiers célèbres et leurs imitateurs*, Paris, Schott, 1886, p. 127.

che nel 1875 Giovanni Gozzadini ammetteva: «Chi fosse costui non lo so, ma è noto che viveva allo stesso tempo ed era in Bologna un Pellegrino di Leuti, gioielliere di papa Paolo III, tedesco e forse nativo di Leuth o di Leuthen», che però evidentemente non ha nulla a che fare con il nostro²⁰.

A rendere difficoltosa l'identificazione ha concorso anche l'errata notizia diffusa da Ernst Gottlieb Baron (1727) e ripresa dalla letteratura successiva, che lo diceva già attivo nel 1415²¹: una cronologia incompatibile con la commissione delle «tele a guazzo» intorno al 1527. Soltanto nel 1919, grazie a una prima ricognizione di documenti di archivio, Lodovico Frati ha potuto riconoscere in Laux Maler il «Luca dei Leuti» ricordato dalle fonti, e individuarne i corretti estremi biografici fissando la sua attività tra il 1518 e il 1552, anno della morte²². È comunque quasi sicuro che Maler fosse giunto a Bologna ben prima del 1518, e secondo un documento del 1543 abitava a Bologna da oltre quarant'anni: «Magistrus Luca Malerus vulgo de Leuti appellatus cumque XL amplius annos Bononia domicilium habuerit»²³; qui aveva impiantato una bottega che era in stretta relazione con quella che il fratello Sigismondo aveva avviato a Venezia²⁴.

Qualora ve ne fosse ancora bisogno, l'ultima e definitiva conferma del fatto che Laux Maler e «Luca da i Leuti» siano la stessa persona viene da un documento ufficiale, ovvero l'inventario dei suoi beni (sul quale torneremo) stilato all'indomani della sua morte: in quella sede è chiamato «Luce maler de Leutis»²⁵.

Come detto, l'attività di Maler incontrò un enorme successo, e i suoi strumenti erano ricercati e costosi: basti ricordare la lettera spedita il 19 marzo del

²⁰ GIOVANNI GOZZADINI, *Delle torri gentilizie di Bologna e delle famiglie alle quali prima appartengono*, Bologna, Zanichelli, 1875, p. 347.

²¹ ERNST GOTTLIEB BARON, *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, Johann Friederich Rüdiger, 1727, p. 92.

²² LUIGI FRATI, *Liutisti e liutai a Bologna*, «Rivista Musicale Italiana», XXVI (1919), 1, pp. 107-111.

²³ SANDRO PASQUAL, *Laux Maler (c. 1485-1552)*, «The Lute», XLV (2005), pp. 71-97, ricostruisce per via documentaria le vicende di Maler e della sua bottega: faccio riferimento a questo studio per le informazioni relative ai documenti citati più avanti.

²⁴ BONNIE J. BLACKBURN, *Il Magnifico Sigismondo Maler Thedescho and his family: The Venetian Connection*, «The Lute», L (2010), pp. 60-86.

²⁵ «Inventarium bonor[um] mobiliu[m] compr[ehens]o[rum] in domo habitationis ex hereditate olim m[agistr]i Luce de Leutis», 5 luglio 1522, e «Additio hereditatis Inventariu[m] bonor[um] olim m[agistr]i Luce maler de Leutis», Archivio di Stato di Bologna, *Notarile*, Marcantonio Balzani, f. 4, docc. 137, 151.

1523 dal marchese di Mantova, Federico II Gonzaga, al figlio Ercole che studiava a Bologna: «Essendo noi venuto in desiderio di havere uno liuto fatto per mano di M[ast]ro Luca Malher, ch'è lì in Bolognia pregamo V[ost]ra S[ign]oria che voglia esser contenta dare carico ad uno de' suoi servitori di cercar esso M[ast]ro Luca et vedere se l'havesse cosa che fosse a nostro proposito et il pretio che ne dimanda»²⁶.

Forte del suo successo commerciale, Maler cominciò ad acquistare case e terreni, in città e nella immediata pianura a nord di Bologna. Nel 1526 comprò (in contanti) la grande casa-torre, dotata di ambienti di residenza e di lavoro, nonché di botteghe al piano terreno, in parte utilizzate dalla liuteria, in parte cedute in affitto. L'acquisto della casa fu il punto di svolta per l'ascesa sociale di Maler, che all'attività artigianale cominciò ad affiancare investimenti finanziari, e si sforzò di imparentarsi con famiglie aristocratiche. Suo figlio Sigismondo aveva sposato Orsolina Ghelli, figlia di un collega liutaio; alla morte di Sigismondo, Orsolina sposò il nobile Bartolomeo Bolognetti. La figlia avuta da Orsolina e Sigismondo, Maddalena, andò in sposa nel 1548 a Francesco Maria Bolognetti, figlio dello stesso Bartolomeo: per organizzare queste nozze, Maler dovette provvedere la nipote di una dote enorme, all'incirca 7.500 lire. L'anno successivo egli stesso, rimasto vedovo, sposò la nobildonna Emilia Fantuzzi, che portava in dote 1.200 lire²⁷.

Pare dunque evidente che l'acquisto delle due «tele a guazzo» del Parmigianino, concluso verso la fine del 1527 stando alla seriazione di Vasari, facesse parte della strategia avviata da Maler al fine di costruirsi un profilo intellettuale, per oltrepassare il semplice ruolo di artigiano e acquisire un prestigio sociale che si avvicinasse alla sua fama europea di liutaio.

Dal canto suo, il Parmigianino era un esperto suonatore di liuto, come ricorda ancora Vasari: «Si dilettò Francesco di sonar di liuto et ebbe in ciò tanto la mano e l'ingegno accomodato, che non fu in quello manco eccellente che nella pittura»²⁸. Il suo interesse per la musica traspare innanzi tutto dalla varietà di strumenti che compaiono nei suoi disegni: violini, viole, flauti, lire, spinette suonati da angeli, santi e pastori in oltre una ventina di fogli. Mai un liuto, curiosamente, che compare soltanto nella xilografia di Antonio da Trento rappresentante appunto un *Suonatore di liuto*; un'incisione il cui disegno risale certamente al primo periodo bolognese di Parmigianino, nel tempo dello sfortunato

²⁶ ANTONINO BERLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, Ricordi, 1890, p. 34.

²⁷ S. PASQUAL, *Laux Maler*, pp. 83-85.

²⁸ G. VASARI, *Le vite*, 1568, II, pp. 237, 383-384 (vita di Giovanni Battista Lappoli).

sodalizio con il trentino²⁹. Tre disegni infine conservano tracce di notazioni musicali, o brevi tratti di spartito che compaiono accanto a ritratti e figure³⁰.

Possiamo forse immaginare che Laux Maler abbia fatto parte della piccola schiera di coloro che favorirono in qualche modo Parmigianino al momento del suo inaspettato e frettoloso trasferimento a Bologna: l'anonimo amico sellaio e Giovanni Andrea Bianchi gli offrirono solidarietà in quanto parmigiani, e ne ricevettero in cambio (viene da pensare in dono, almeno nel caso del sellaio) dipinti, mentre Maler in nome della comune passione per la musica e il liuto.

Infine, siamo in grado di identificare le «due tele a guazzo» tante volte evocate? Purtroppo sappiamo molto poco della collezione di Laux Maler. L'inventario dei suoi beni stilato all'indomani della morte, datato 5 luglio 1552, è molto noto a causa della enorme quantità di liuti stipati negli ambienti della casa: oltre un migliaio, fra strumenti finiti già pronti per la vendita, altri da verniciare, altri ancora da assemblare. Nonostante il rallentamento subito dagli affari negli ultimi anni, questo patrimonio avrebbe facilmente permesso ai suoi eredi di ripianare i debiti lasciati in sospeso³¹.

²⁹ *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento. Catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo-27 settembre 2003)*, a cura di MASSIMO MUSSINI – GRAZIA MARIA DE RUBEIS, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 77.

³⁰ Si tratta del foglio del Louvre con un ritratto riferibile a Galeazzo Sanvitale (A. GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, p. 372 nota 144; DOMINIQUE CORDELLIER, *Portrait de Galeazzo Sanvitale, comte de Fontanellato, et début de notation musicale*, in *Parmigianino. Dessins du Louvre*, sous la direction de DOMINIQUE CORDELLIER, Paris, Louvre Editions, 2015, p. 86), di quello di collezione privata dove sul *verso* sono segnati alcuni intervalli di quarta (A. GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, p. 365, n. 101, ma decifrato in *Parmesan. Dessins et gravures en clair-obscur. Catalogue de l'exposition au cabinet de dessins de l'École des Beaux-Arts (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 18 février-6 mai 2011)*, sous la direction d'EMMANUELLE BRUGEROLLES, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011, n. 3) e di un'altra collezione privata con una breve melodia segnata su un pentagramma (A. GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, p. 431, n. 514; proposto recentemente da Sotheby's, New York, 31 gennaio 2018, lotto 3); in generale vedi E. FADDA, *Un 'soggetto acquaticcio'*, p. 54.

³¹ I liuti bolognesi erano ancora ricercati alla metà del Seicento, come dimostra la lettera di Pierre de la Barre, organista di corte a Parigi, indirizzata il 15 ottobre 1648 al poeta e compositore Constantijn Huygens ad Amsterdam: «Suivant donc ce que vous m'avez mandé j'ay fait perquisition chez tous ceux qui ont des Luths de Bologne à vendre. J'en ai trouvé deux de la mesme taille de la mesure qui vous m'avez envoyez dont l'un est de Laux Maler» (*Musique et musiciens au XVII^e siècle. Correspondance et oeuvre musicales de Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, Leyde, Brill, 1882, p. CXLVIII; cfr. anche FRED JACOBS, *Un Bon Nombre d'Illustres. Constantijn Huygens and the World of French Lute*, in *The Lute in the Netherlands in the Seventeenth Century. Proceedings of the International Lute Symposium (Utrecht, 30 August 2013)*, ed. by JAN W.J. BURGERS – TIM CRAWFORD – MATTHEW SPRING, Cambridge, Cambridge

Per quanto concerne i quadri, il loro numero (oltre una trentina) lascia immaginare una raccolta non banale, ma l'inventario del 1552 li descrive con una scoraggiante genericità, rendendo impossibile riconoscere le due tele del Parmigianino, qualora a quel tempo fossero ancora conservate nella casa³².

Conosciamo soltanto due opere 'a guazzo' del Parmigianino, e Clovis Whitfield per primo suggerì che una di queste, la *Sacra Famiglia con san Giovannino* di Capodimonte, potesse essere una delle tele eseguite per «Luca da i Leuti»³³. La prima notizia sicura che la riguarda risale soltanto al 1644, quando è ricordata in un inventario in palazzo Farnese a Roma; nel 1662 venne spedita a Parma, e destinata al Palazzo del Giardino; nel 1734, in seguito al trasferimento dei beni farnesiani a Napoli, fu esposta in Palazzo Reale, e dopo altri spostamenti giunse infine nella sua sede attuale nel 1957³⁴.

L'altra tela a guazzo è il *San Rocco* di collezione privata, riapparso pubblicamente una trentina d'anni or sono, e probabilmente da identificare con il «quadretto co' uno san Rocco bozzato di colore alto 0.7 largo 0.5 di mano del Parmesanino» ricordato a Parma nell'inventario di Francesco Baiardi, amico e

Scholars Publishing, 2016, pp. 139-140, 147-150); sulla fama degli strumenti di Maler in Francia, JOËL DUGOT, *Laux Maler (c. 1495-1552). The Lute of the Musée de la Musique and the Fame of the Maker in France*, in *Hinter den Tönen. Musikinstrumente als Forschungsgebiet*, hrsg. ESZTER FONTANA – KLAUS MARTIUS – MARKUS ZEPF, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2018, pp. 61-72.

³² Inventarium bonor[um]: «[1r] quatri quadreti in tela depinti [...] uno quadretto de madona cornisato de oro dorato [...] [2v] una madona dorata [...] [3r] uno quadreto di legno dipinto e cornisato [...] una imagine di un Imperatore de rilievo [...] cinque quadri de tela depinti e cornisati [...] quadri de disegni cornisati [...] un quadro de tela dipinto a paesi [...] [4r] uno quadreto [lacuna] cornisato [...] [4v] cinque pezzi de tella dipinti cornisati [...] [5r] tre tele de depinture cornisate [...] [6r] uno quadro dipinto cornisato de nuso [...] uno quadro de una madona ridorato [...] 4 quadreti picholi de tela cornisati [...] uno quadro grande de tela cornisato».

³³ CLOVIS WHITFIELD, *A Parmigianino discovery*, «The Burlington Magazine», CXXIV (1982), 5, pp. 276-280.

³⁴ P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, pp. 211-212; Id., *Sacra Famiglia*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo-21 maggio 1995)*, a cura di LUCIA FORNARI SCHIANCHI – NICOLA SPINOSA, Milano, Electa, 1995, pp. 181-183; per un riepilogo delle proposte cronologiche, oscillanti tra l'ultimo periodo romano e i primi anni bolognesi, M. VACCARO, *Parmigianino*, pp. 159-160; E. FADDA, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, in E. FADDA – M. DI GIAMPAOLO, *Parmigianino. Catalogo completo*, p. 92; P. LEONE DE CASTRIS, *Sacra Famiglia*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, p. 200; D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, pp. 76-78; A. GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, pp. 210-212; ANGELA CERASUOLO, *Literature and artistic practice in sixteenth-century Italy*, Leiden, Brill, 2017, pp. 393-401.

mecenate dell'artista, stilato il 30 settembre del 1561³⁵. Oggi si ritiene che la piccola tela sia un frammento di una composizione più vasta, il cui soggetto principale ci è ignoto. Tuttavia, è strano che del dipinto originale non sia rimasta alcuna traccia, né nelle fonti né a livello di copie³⁶. Personalmente dubito che possa essere una delle opere di Maler, poiché la sua storia sembra essere tutta parmigiana, come indica anche il *San Rocco scoperto dai piacentini* in Santa Margherita a Colorno, attribuito ad Alessandro Mazzola e chiaramente basato sulla figura della tela di Baiardi, della quale rappresenta una sorta di versione ingrandita fino alle dimensioni di una pala d'altare³⁷.

Gli elementi a nostra disposizione al momento sono troppo scarsi per poter confermare o escludere con sicurezza alcuna ipotesi: rimane la speranza che l'identificazione di «Luca da i Leuti» con Laux Maler possa essere un elemento che faciliti il ritrovamento delle «due tele a guazzo» per lui eseguite.

³⁵ A. E. POPHAM, *Catalogue of the drawings*, pp. 264-265; le misure, in piedi parmensi, hanno uno scarto di qualche centimetro; sul dipinto vedi MAURO LUCCO, *Un Parmigianino ritrovato*, in *Un Parmigianino ritrovato. Catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 4-18 dicembre 1988)*, Parma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, 1988, pp. 7-15; M. VACCARO, *Parmigianino*, p. 161; ANGELO LODA in *Parmigianino e il manierismo europeo*, pp. 198-199; D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, p. 78; A. GNANN, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, p. 212; A. CERASUOLO, *Literature and artistic practice*, p. 396; M. DANIELI in *Rinascimento segreto*, p. 80.

³⁶ Condivido le perplessità di M. VACCARO, *Parmigianino*, p. 161, n. 3, anche alla luce di un altro quadro presente nelle raccolte Farnese, compatibile per tecnica, dimensioni e iconografia: «Quadro a guazzo con cornice dorata alto oncie sette, e mezza, largo oncie sei. S. Gio. a sedere in un paese, che con la mano destra acenna ad un raggio di gloria, e con la sinistra un fiume» ricordato in un inventario del 1708 (GIUSEPPE BERTINI, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna, Nuova Alfa, 1987, p. 180).

³⁷ GIOVANNI GODI, *Attività di Alessandro Bedoli, Domenico e Leonardo Reti, Sebastiano Galeotti a Colorno*, «Proposta», III (1973), pp. 14-15.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

a cura di
Adelisa Prandi Gambarelli

La presente sezione vuole costituire una rassegna che possa fornire un valido contributo bibliografico a quanti si occupano della storia di Parma e del suo territorio dalle più diverse prospettive. La sezione raccoglie una serie di volumi monografici e collettanei editi durante l'anno precedente la presente annata, suddivisi nei due fascicoli. Al fine di fornire un elenco quanto più completo, cui i ricercatori possano fare affidamento per il proprio lavoro, si invitano gli Autori e le Case editrici interessati a segnalare l'uscita di volumi all'indirizzo di posta elettronica aureaparma@gmail.com.

BALESTRAZZI GABRIELE, *Pasolini-Guareschi: che Rabbia... Storia di un film fantasma da far rivivere*, Noceto, Athenaeum Edizioni Universitarie, 2022, 132 pp.

Nell'aprile del 1963 usciva nelle sale cinematografiche il film *La Rabbia* a firma Pasolini-Guareschi, che pochi giorni dopo veniva ritirato. Il libro narra la storia della pellicola e la difficile convivenza tra i due autori.

BECCHETTI MARGHERITA – GAMBETTA WILLIAM – MAGRI FRANCESCA (a cura di), *Alle barricate! Agosto 1922: la città, i protagonisti, la memoria*, Parma, Grafiche Step, 2022, 96 pp.

Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Bossi-Bocchi nel 2022 per celebrare il centenario delle Barricate del 1922 con un racconto degli avvenimenti dal punto di vista storico, sociale e topografico. Sono riportate fotografie di Armando Amoretto, giovane apprendista dello Studio Vaghi che ebbe l'intuizione di ritrarre gli eventi sul campo.

BOCCHI GIANCARLO (a cura di), *L'ingegnere delle barricate. Autobiografia di Giacomo Ferrari, il nobile rivoluzionario*, Implilibri, 2022, 88 pp.

Sono raccolte le registrazioni audio del memoriale dello stesso Ferrari, che nel 1922 si unì agli Arditi del Popolo di Guido Picelli e fu successivamente comandante partigiano col nome di battaglia 'Arta'. Membro della Costituente, fu ministro delle Infrastrutture nel primo Dopoguerra, poi senatore e sindaco di Parma dal 1951 al 1963, autore della rinascita della città dopo il conflitto mondiale.

CALZOLARI ANDREA – TEDESCHI FRANCESCO (a cura di), *Remo Gaibazzi e la scrittura nelle arti visive. Variazioni nella ripetizione: 1979-1994. Catalogo della mostra (Parma, Palazzo del Governatore, 20 maggio-15 luglio 2022)*, Parma, MUP, 2022, 240 pp.

Dai percorsi abitudinari del pittore il paesaggio visivo è stato convertito in forme *pop* sempre più decontestualizzate, se-

rializzate ed espresse in ripetizione modulare. Nasce una progressione ritmica che assume un valore sintattico fino all'ultimo periodo della sua produzione con la reiterazione della parola 'lavoro'.

CIOCI GIULIA – VITALE DOMENICO (a cura di), *Parma '22. Squadrismo, antifascismo e società nel Parmense*, Parma, MUP, 2022, 308 pp.

Il volume si avvale dei contributi di ricercatori dell'Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Parma, tra cui Marco Minardi, Roberto Mira, Rocco Melegari, Maddalena Arrighini, Carlo Ugolotti e la presidente Carmen Motta. I temi trattati sono la lotta e la violenza politica, l'ultima barricata, il lavoro, i cattolici di fronte al fascismo, le donne dei rioni popolari, l'ascesa della dittatura, riferiti al periodo che va dal 1919 al 1923. Valorizza il lavoro la ricca galleria fotografica.

COSTI DARIO (a cura di), *San Leonardo cuore della città. Il progetto urbano strategico di un quartiere per la comunità tra le parrocchie, le scuole, i parchi*, Parma, MUP, 2022, 168 pp.

La pubblicazione raccoglie gli esiti di un processo di coprogettazione svolto nel quartiere San Leonardo da un gruppo di ricerca dell'Università di Parma. La ricerca elaborata da laureandi di Architettura ha coinvolto il quartiere al fine di una rivalutazione della zona che collega campagna e centro storico, area strategica per rendere possibile un diverso modo di abitare la periferia.

DEBRIS CYRILLE, *Zita d'Asburgo: ritratto intimo di un'imperatrice*, Verona, Fede&Cultura, 2022, 144 pp.

La traduzione italiana della biografia dell'ultima imperatrice d'Austria-Ungheria, moglie del beato Carlo I e appartenente alla Casa di Borbone-Parma, che evidenzia gli aspetti più personali della sovrana, con particolare attenzione alla dimensione religiosa e sociale del suo operato.

GEMIGNANI CARLO ALBERTO (a cura di), *Parma e il suo territorio. Il racconto del patrimonio nelle guide a stampa tra Ottocento e primo Novecento*, Parma, MUP, 2022, 226 pp.

Il volume prende in esame da un punto di vista strettamente storico-geografico le guide a stampa della città e della provincia, edite nel periodo compreso tra la Restaurazione e la Grande Guerra. Viene evidenziata una realtà complessa e originale che comprende grandi monumenti e spazi modesti della vita quotidiana, paesaggi diversi (urbano, rurale, montano), fattori ambientali (forme geologiche, aspetti della vegetazione spontanea, fauna) e culturali (dialetto, tradizioni locali).

MORINI FRANCO, *D'Annunzio, la massoneria, e le barricate a Parma*, Roma, Edizioni All'Insegna del Veltro, 2023, 122 pp.

L'autore mette in evidenza il ruolo di Gabriele D'Annunzio nell'impedire la conquista della città di Parma da parte dei fascisti di Italo Balbo attraverso il legame con Alceste De Ambris, guida del sindacalismo parmense, dopo il suo intervento nell'avventura dannunziana di Fiume.

Parma, agosto 1922: 7 racconti sulle barricate, Noceto, Massimo Soncini Editore, 2022, 180 pp.

Sette racconti di sette autori parmigiani (Ciro Bertinelli, Claudio Bargelli, Matteo Billi, Maristella Galli, Alice Minardi, Riccardo Pedraneschi, Riccardo Zanelli) per ricordare le barricate di Parma dell'agosto 1922 contro la violenza fascista, di stile e stampo diversi, alcuni ambientati ai giorni nostri, altri nel 1922 ma che mostrano una pluralità di visione dell'evento delle barricate.

QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Claudio Spattini*, Milano, Skira, 2022, 304 pp.

La monografia racconta l'opera di Claudio Spattini, importante esponente della cultura italiana del dopoguerra. Pittore affermato, in dialogo con la scuola

romana, dopo la triste esperienza dell'internamento in Germania caratterizzò la propria opera per il senso del paesaggio denso di memorie.

SALERNO ANGELO (a cura di), *Una vita in dono. Dialogo con Monsignor Lorenzo Tagliani in occasione dei settant'anni di sacerdozio nella Chiesa di Parma*, Parma, MUP, 2022, 86 pp.

Racconto biografico che immerge nelle vicende della Diocesi di Parma degli ultimi sette decenni, la storia di monsignor Lorenzo Tagliani è anche la narrazione di una vocazione che lo vede prima prete di campagna e di periferia, poi rettore del Seminario e, infine, parroco della cattedrale.

Norme per gli Autori

AUREA PARMA

I contributi proposti per la pubblicazione devono essere inviati in formato testo (.doc/.docx) all'indirizzo di posta elettronica **aureaparma@gmail.com**. La versione consegnata deve esser corredata da un *abstract* di non più di 800 caratteri spazi inclusi, in inglese e nella lingua del testo, e dall'affiliazione accademica dell'Autore. I contributi sono pubblicati in **inglese, italiano, francese, spagnolo, tedesco**; è possibile proporre saggi (20-50.000 caratteri) o note critiche (10-20.000 caratteri). Laddove il testo sia redatto in lingua inglese, si richiede l'*abstract* in inglese e in italiano. Ogni Autore dovrà fornire inoltre cinque *keywords* in lingua inglese e nella lingua del testo. I testi dovranno contenere **note a piè di pagina** e NON bibliografia a fine testo.

1. NORME DI CARATTERE GENERALE

Si faccia uso delle maiuscole soltanto dove indispensabile. Utilizzare correttamente e con uniformità le formattazioni del *corsivo*, **grassetto** e MAIUSCOLO MAIUSCOLETTA.

Quando si voglia dare particolare rilievo a qualche parola nel testo potranno essere utilizzate le virgolette alte (“ ”);

Si usi il corsivo per la citazione di titoli di libri, brani musicali, opere d'arte, testate o per indicare parole straniere all'interno del testo.

Si raccomanda la scansione del testo in capoversi, che devono essere indicati chiaramente, facendo rientrare di una tabulazione la riga.

I trattini che – come in questo caso – individuano un inciso devono essere lunghi e sempre preceduti e seguiti da uno spazio.

L'uso della 'd' eufonica è limitato alle parole che iniziano con la medesima vocale. Si raccomanda il controllo degli spazi.

Accentazioni

Per l'accentazione attenersi al criterio corrente: sempre l'accento grave (città, è, ciò, più); l'accento acuto solo su 'e chiusa' (perché, poiché, giacché, affinché, testé). Naturalmente nei brani dialettali va rispettata l'accentazione fonetica. **Non utilizzare l'apostrofo al posto dell'accento**, soprattutto nel caso della 'è' a inizio capoverso (usare È e non E').

Citazioni testuali

Le citazioni di brani oltre le tre righe devono essere in corpo minore (11 pt.) nel testo, senza porre le virgolette e in tondo.

Le citazioni brevi, inserite nel testo, vanno tra virgolette uncinete (« »).

Se le citazioni dovessero contenere, a loro volta, altre citazioni, queste vanno contraddistinte con virgolette alte (“ ”).

Eventuali omissioni o aggiunte nei brani riportati saranno indicate con tre puntini racchiusi tra parentesi quadre [...].

Note e riferimenti

Le note, rigorosamente a **piè di pagina** (e non in chiusura del testo), vanno contraddistinte con numerazione progressiva continua iniziando da 1: il numero di richiamo deve essere posto in esponente, senza parentesi, **prima di un eventuale segno di interpunzione**.

Esempio: «Et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in Te»¹.

2. CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Le citazioni bibliografiche delle note devono essere quanto più possibile complete di tutti gli elementi, e cioè:

- **Nome e cognome dell'autore o del curatore dell'opera in MAIUSCOLETTO**, con le iniziali maiuscole. Nelle citazioni deve essere indicato per esteso il nome di battesimo la prima volta che viene citato un volume; successivamente verrà riportata la sola iniziale puntata. Per le opere miscellanee si eviti l'abbreviazione "AA.VV." che non ha alcuna valenza bibliografica, riportando solo il titolo del volume seguito dall'indicazione del curatore, che non andrà ripetuto qualora si citi nuovamente il testo. Le indicazioni di curatela (a cura di, ed. by, éd. par, sous la direction de, hrsg. von, coord., ecc.) dovranno essere riportate nella lingua originale, così come espresse nel frontespizio dell'opera citata;
- **titolo dell'opera in corsivo** (abbreviato in seconda citazione se molto lungo);
- eventuale indicazione del volume con cifra romana, senza far precedere vol.;
- **luogo di pubblicazione** in lingua originale;
- **nome dell'editore** (o del tipografo per le edizioni antiche);
- **data di pubblicazione;**

- **rinvio alla pagina** (p.) o alle pagine (pp.), alla colonna (col.) o colonne (coll.).

I suddetti elementi devono essere **separati tra loro da una virgola.**

Si eviti l'uso di *cit.* e *op. cit.*

Esempi:

Prima citazione: GIOVANNI GONZI, *Storia della scuola popolare nei ducati parmensi dal 1768 al 1800*, I, Parma, Edizioni Rivista «Aurea Parma», 1975, pp. 45-48.

Seconda citazione non contigua: G. GONZI, *Storia della scuola popolare*, pp. 21-28.

Prima citazione: GIOVANNI SFORZA, *La fine di un Ducato*, a cura di GIOVANNI SCARABELLI, Viareggio, Accademia 'Maria Luisa di Borbone', 2017, p. 9.

Seconda citazione non contigua: G. SFORZA, *La fine di un Ducato*, pp.

...

Prima citazione: FURIO DIAZ, *La Reggenza*, in *Storia d'Italia diretta da G. Galasso*, XIII/2, *Il Granducato di Toscana: i Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari*, a cura di FURIO DIAZ – LUIGI MASCILLI MIGLIORINI – CARLO MANGIO, Torino, UTET, 1976, pp. 1-246.

Seconda citazione contigua: *Ivi*, pp. 18-32.

Seconda citazione non contigua: F. DIAZ, *La reggenza*, pp. 18-32.

Nel caso in cui lo stesso autore venga citato nella nota immediatamente successiva per un'opera diversa dalla precedente, si sostituisca il nome con *Id./EAD.*; si ripeta invece il nome per esteso se si tratta del curatore. Se si cita la medesima opera nella nota immediatamente successiva si usi *ivi* seguito dal numero di pagina (es. *Ivi*, p. 5); se si cita lo stesso luogo testuale si usi *ibidem*. Se lo stesso autore viene citato per due opere diverse in due note non contigue, se ne ripeta il nome per esteso nella prima citazione della nuova opera.

In caso di due o più autori o curatori, si utilizzi il segno – (lineetta) per separare i vari nominativi. Nel caso di due o più luoghi di edizione o di due o più editori, si separino con il segno - (trattino).

Esempio: *Collage. Studi in memoria di Franca Caldari Bevilacqua*, a cura di GISELLA MAIELLO – RITA STAJANO, Salerno-Milano, Oedipus, 2002.

Le edizioni diverse dalla prima possono essere indicate con il relativo numero posto **in esponente** accanto alla data di pubblicazione del testo citato.

Per citare un **tomo**, si segnali accanto al volume di riferimento separato da /. Per indicare il rinvio a pagine numerate in cifre romane si usi il tondo. Il numero complessivo dei volumi che compongono un'opera si indichi dopo l'anno di edizione in cifra araba seguita da 'voll.'.

Per i contributi in volumi miscelanei si utilizzino gli stessi criteri. **Si usi 'in'** prima del titolo del volume da cui è tratto il contributo citato; per citare una pagina specifica del capitolo, **prima sarà citato l'intero corpus del testo, seguito da due punti, quindi la pagina specifica**. Lo stesso valga per opere enciclopediche e dizionari. Le diciture 'Atti del convegno', 'Catalogo della mostra' e simili vanno poste, se presenti, in *corsivo* accanto al titolo dell'opera nella lingua originale del volume.

Prima citazione: MICHELLE VOVELLE, *Parme, de l'Europe des Lumières à l'Europe en Révolution*, in *Un Borbone tra Parma e l'Europa. Don Ferdinando e il suo tempo (1751-1802). Atti del Convegno internazionale di studi (Fontevivo, Parma, 12-14 giugno 2003)*, a cura di ALBA MORA, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, pp. 15-24: 22.

Seconda citazione: M. VOVELLE, *Parme, de l'Europe des Lumières à l'Europe en Révolution*, pp. ...

Se ripetute per nuove citazioni, all'interno della prima le opere enciclopediche vengano abbreviate segnalando la sigla scelta per indicarle fra parentesi tonde, e si operi come da esempio:

Prima citazione: GIUSEPPE PIGNATELLI, *Bonesana, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, XI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1969, pp. 785-787.

Nuova citazione: MARIA LUISA TREBILIANI, *Carlo II di Borbone, duca di Parma*, in *DBI*, XX, 1977, pp. 251-258.

Per gli articoli in rivista si indichino, come sopra, nome e cognome dell'autore in MAIUSCOLETTO e titolo in *corsivo*, seguito dal titolo della rivista in tondo tra virgolette uncinate (« »), **senza l'uso di 'in'**, con le seguenti indicazioni disposte in quest'ordine e separate da una virgola:

- eventuale **serie**, in cifra romana, con l'abbreviazione s. (n.s. per 'nuova serie');
- **annata** del volume della rivista in cifra romana e anno di pubblicazione del volume tra parentesi tonde;

- in caso di più **fascicoli** nel corso dell'annata, quelli considerati devono essere indicati in cifra araba e posti dopo l'anno, separati da una virgola (se doppi separati da un trattino);
- nell'eventualità di riviste nelle quali l'annata non coincida con il numero progressivo attribuito al periodico, si indichi solo il numero del volume (esplicito o ricavato) in cifre arabe prima dell'anno tra parentesi tonde.

BARBARA ZILOCCHI, *Cattedrale di Borgo San Donnino (Fidenza). Il sarcofago paleocristiano, divenuto altare*, «Aurea Parma», CIV (2020), 1-2, pp. 75-106.

ERRICO CUOZZO, *Le origini degli Ospitalieri alla luce di un nuovo documento*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli», 7 (2009), pp. 83-114.

Qualora sia necessario citare una pagina specifica di un articolo, **prima sarà citato l'intero corpus del testo, seguito da due punti, quindi la pagina specifica** (lo stesso valga per le citazioni da miscellanee e dizionari).

In seconda citazione, si ripetano solo l'iniziale puntata del nome dell'autore, il cognome in MAIUSCOLETTO, il titolo del testo in *corsivo* e la pagina in questione; se ci si riferisce all'intero testo, non si ripeta il numero di pagine.

Prima citazione: GIOVANNI TASSONI, *Le inchieste napoleoniche nei dipartimenti delle Marche*, «Lares», XXX (1964), 3-4, pp. 173-187: 175.

Seconda citazione: G. TASSONI, *Le inchieste napoleoniche nei dipartimenti delle Marche*, p. 177.

Per le **tesi di laurea** si indichino per esteso nome e cognome dell'autore in MAIUSCOLETTO e titolo della tesi in *corsivo*, seguiti dalla dicitura 'Tesi di laurea', dall'Università in cui è stata discussa, dall'anno accademico (abbreviato con a. a.) e da nome e cognome del relatore in tondo. Per le tesi di dottorato, si operi allo stesso modo aggiungendo il ciclo dopo l'indicazione dell'Ateneo.

LUCIA GADDUCCI, *Clero e benefici della diocesi di Pisa sotto Mons. Frosini (1703-1733)*, Tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1976-1977, relatore Giorgio Candeloro, 2 voll.

Per le **testate giornalistiche**, si indichino nell'ordine nome e cognome dell'autore dell'articolo in MAIUSCOLETTO; titolo del testo in *corsivo*; titolo del periodico (non preceduto da 'in') fra virgolette doppie in alto (" "); numero in

cifra araba; data comprensiva di giorno, mese e anno e pagine considerate. In seconda citazione si proceda come sopra.

CLAUDIO MAGRIS, *La società dei nullafacenti rischia l'Apocalisse*, "Corriere della Sera", 272, 16 novembre 2019, pp. 44-45.

La citazione bibliografica sarà preceduta da **cfr.** quando si rinvii genericamente al contenuto dell'opera e delle pagine specifiche che si indicano; non sarà preceduto da 'cfr.' né da 'vedi' (sempre sciolto) o simili quando si riportano passi o frasi contenuti nell'opera a cui si rinvia.

3. CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Archivi e Biblioteche devono essere indicati in MAIUSCOLETTO, seguiti da una virgola, e vengono **citati per esteso solo la prima volta**, in seguito in forma abbreviata segnalando la sigla scelta tra parentesi tonde. Nel caso di fondi non conservati presso istituti archivistici, è necessario fornire sempre l'indicazione della località, della famiglia, o di altra sede, presso la quale si trova conservato il fondo citato.

Le denominazioni del fondo, della serie e delle eventuali sottopartizioni, separate tra loro da virgole, vanno date **per esteso**, in *corsivo* e con l'iniziale di ciascuna partizione in maiuscolo.

Le indicazioni di busta (b.), fascicolo (fasc.), volume o registro, se rese esplicite, vanno in tondo e separate da una virgola. Le definizioni di uso locale dell'unità archivistica (filza, mazzo, fascio), se rese esplicite, vanno indicate per esteso. Quando è necessario riportare l'oggetto o il titolo dell'unità archivistica si usi il tondo tra virgolette alte. **Si usi 'fasc.' per fascicolo, 'doc.' per documento, 'sett.' per settore, 'reg.' per registro.**

Le carte si citano con le sigle 'c.' o 'cc.', numero arabo o romano secondo l'uso dell'originale e l'indicazione r (recto) o v (verso) in tondo senza punto, immediatamente dopo il numero.

Qualora l'unità archivistica sia paginata, le pagine si citano con le sigle 'p.' o 'pp.', numero arabo o romano secondo l'uso originale. Qualora, invece, l'unità archivistica presenti una paginazione a doppia facciata (tipico nella documentazione contabile e amministrativa), le pagine si citano con le sigle 'p.' e 'pp.', numero arabo o romano secondo l'uso originale e l'indicazione s (*sinistro*) o d (*destro*) in tondo senza punto, immediatamente dopo il numero.

Esempi:

Prima citazione: ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (A.S.FI.), *Prefettura, Affari segreti (1849-1864)*, filza 20, affare 60: “Sequestro di giornali”, c. 4r.

Seconda citazione: A.S.FI., *Prefettura, Affari segreti (1849-1864)*, filza 20, affare 60, cc. 4-22.

Prima citazione: ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA (A.S.LU.), *Enti religiosi soppressi*, 93, “Territorio del Monastero di San Ponziano”, pp. 7s-7d.

Seconda citazione: A.S.LU., *Enti religiosi soppressi*, 93, p. 8s.

Elementi essenziali per la citazione di un manoscritto (abbreviato in ‘ms.’ al singolare o ‘mss.’ al plurale) sono il nome dell’autore (secondo la lingua del manoscritto, in MAIUSCOLETTO), il titolo dell’opera (in *corsivo*) e la sua esatta ubicazione (indicazione in MAIUSCOLETTO della biblioteca o dell’ente che conserva il manoscritto, della città o luogo di conservazione, in *corsivo* del fondo di appartenenza, in tondo della segnatura che lo contraddistingue).

Prima citazione: FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA, ms. *Plut.* 2.B.1, c. 3r.

4. ILLUSTRAZIONI

Le immagini, di buona qualità (**almeno 300 dpi**), devono essere fornite in formato digitale (.jpeg, .png, o .jpg) e **non vanno assolutamente impagnate nel testo**. Se necessario fare un riferimento testuale (in rosso) e numerare sequenzialmente le immagini, indicando fra parentesi tonde: (Fig. 1), (Fig. 2), ecc. Le immagini saranno stampate solo in scala di grigi.

Tutti gli originali dovranno esser dotati del nome dell’autore e della numerazione progressiva corrispondente a quella delle didascalie, che verranno separatamente fornite in elenco. È utile avere un’indicazione del maggior o minore rilievo che l’autore intende dare alle varie immagini, in modo da tener conto di tali esigenze nell’impaginazione e indicare altresì le porzioni che si desidera vengano riprodotte, nel caso si voglia dar rilievo a un particolare o tralasciare parte dell’immagine.

