

Parmigianino e il manierismo europeo

Mostre a Parma e a Vienna nel 2003

Una mostra su <Parmigianino e il manierismo europeo> non può cominciare che dal Correggio. Perché le radici più robuste di Francesco Mazzola sono lì, in quei corpi, in quei volti intrisi di toccante grazia e morbida sensualità che Parmigianino con raffinatissima alchimia ha sublimato in suprema, eterea bellezza; in quella natura densa e rigogliosa palpitante di seduzioni misteriose, che viene tradotta in esuberante elemento strutturale della scena.

Del Correggio incontriamo la Vergine, dolcissima e trepidante, incoronata dal figlio divino espresso trinitariamente con la colomba Spirito Santo e il fulgore dorato del Padre nel frammento d'affresco dell'abside di San Giovanni Evangelista. La <Madonna di San Girolamo>, definita dall'Algarotti (1756) <il più bel quadro che uscisse di mano d'uomo>, è sintesi altissima del fluire soave dei sentimenti nella morbida sensibilità del colore e delle forme. Poi, la serena <Madonna della scodella> e la tragica <Deposizione> percorsa da vibrazioni di straziante dolore. Da Vienna e Roma sono giunti due dei più rappresentativi e sensuali dipinti di soggetto profano: <Ganimede>, tenero e candido giovanetto rapito in cielo da Giove sotto forma di un'enorme aquila nera e rapace, e la <Danae>, dolcemente appagata dalla fecondante pioggia d'oro con cui Giove scende su di lei.

Reso omaggio al maestro, la rassegna spazia sugli artisti culturalmente più vicini al Parmigianino, i quali avvertono quel clima di incertezza esistenziale che si diffonde negli anni Venti per gli scossoni provocati dal luteranesimo e dal sacco di Roma. Nella <Deposizione> del Pordenone di Cortemaggiore il dolore di Maria e delle persone che le sono vicino è espresso con ruvida violenza d'accenti ed esasperata gestualità. Gestualità che il Rosso trasforma in furia contorsionistica, seppur nobilitata dall'alta qualità del disegno, nel <Mosè che difende le figlie di Letto> degli Uffizi. Se queste due grandi opere sono pervase da una sorta di eccitazione drammatica, nel <Ritratto di giovinetto> di Lucca del Pontorno l'inquietudine è sottile, tutta psicologica, e affiora nello sguardo, nella tensione del viso e del corpo, trovando un'eco nei rilucenti cangiantismi che increspano la vasta superficie rossa del mantello.

Il ferrarese Dosso Dossi è pittore imprevedibile e l'artificio lo cerca non tanto nella forma quanto nel contenuto, come nella Madonna <Zingarella>, ritratta ai margini di un bosco mentre fa dondolare il Bimbo in una culla di legno rivestita di candide lenzuola con la frangia dorata. Più compassate la <Madonna col Bimbo> del Beccafumi, proveniente da Palazzo Barberini, e la <Deesis> di Giulio Romano. A questi si

affiancano degnamente i parmigiani Girolamo Bedoli, Francesco Maria Rondani e l'<adottivo> Michelangelo Anselmi.

Prima di passare a Parmigianino, viene gettato uno sguardo alla sua famiglia: il padre Filippo, il fratello maggiore Zaccaria, il nipote Alessandro, figlio della cugina Caterina che aveva sposato Girolamo Bedoli, poi Mazzola. Di Filippo viene presentato il <Cristo portacroce> che denuncia la sua frequentazione a Venezia della bottega di Giovanni Bellini. Il <ritrovato> Zaccaria, formatosi nella bottega degli zii, ha operato a lungo in Umbria, ma i suoi affreschi sono andati distrutti; sono rimasti solo alcuni scomparti di una cantoria (custoditi a Spello) piuttosto modesti. Alessandro, invece, si rifà al padre e talvolta inserisce piccoli particolari di abile virtuosismo.

Ed eccoci a Francesco, celebrato nel suo quinto centenario della nascita. Ci accoglie la sua immagine, variata nel tempo in modo sorprendente, quasi sconcertante. Il primo autoritratto è quello famosissimo di Vienna, dipinto a 21 anni, che ha stupito ed entusiasmato il papa Clemente VII. Il volto efebico, dalle labbra carnose e gli occhi grandi e chiari, viene riflesso in uno specchio convesso con effetto straniante sulla luce e sulla tela posta sul cavalletto e con la proposizione in primo piano della lunghissima, enorme mano destra, <strumento> dell'abilità del pittore. Nell'autoritratto di Londra col cane <el Parmesanino> è in tenuta da lavoro; porta barba e baffetti che si infoltiscono nella immagine di Chatsworth dalla espressione più matura con dietro le Vergini della Steccata, databile alla seconda metà degli anni Trenta: lo sguardo è intenso e penetrante e non ha quella <aria di mezzo stolto>, che gli appioppa il Vasari, dovuta alla sua passione per gli esperimenti alchemici, anche se effettivamente barba e capelli sono lunghi e piuttosto incolti.

Da questo all'autoritratto con la barba già abbondantemente bianca, anche se i capelli restano ramati, passano pochi anni, ma il volto scavato, l'espressione triste e sofferente ci mostrano un uomo ben più anziano dei suoi 37 anni: un uomo già probabilmente malato e molto provato dall'umiliazione inflittagli dai fabbricieri della Steccata. E' l'ultima, ardita, diretta testimonianza della sua inquietudine interiore, della sua ansia di sperimentare in laboratorio e coi pennelli alla ricerca della bellezza assoluta quale suprema espressione dello spirito.

Alla base dei dipinti del Parmigianino c'è il disegno, genere in cui era particolarmente versato e per il quale era largamente apprezzato dai contemporanei, che compravano i suoi fogli a caro prezzo. <Fu tanto leggiadro et accurato nel disegnare - ha scritto Lodovico Dolce nel 1557 - che ogni suo disegno lasciato in carta mette stupore negli occhi di chi lo mira: percioche vi si vede diligenza mirabile>. La sua mano corre sicura e leggera sul foglio tracciando con la penna linee sinuose, fluide che diventano corpi, volti, capelli, abiti, panneggi che l'acquerello rende più delicatamente plastici e raffinati. Una carrellata straordinaria che

percorre tutte le tappe del suo itinerario, scandito in tre periodi: quello giovanile parmense, il romano-bolognese, il secondo periodo parmense.

E per rendere il pubblico più partecipe dell'ambiente culturale in cui ha vissuto l'artista, vengono esposti oggetti preziosi e significativi dell'epoca, quali vasi, medaglie, gioielli, bronzetti, orologi, astrolabi.

La scansione temporale in tre periodi viene mantenuta anche per gli oli che, mancando l'acerbo <Battesimo di Cristo> di Berlino, iniziano con la pala di Bardi, dipinta nel 1521, a 18 anni, a Viadana per la chiesa di San Pietro, nella quale si avvertono influenze correghesche e di Francesco Francia, ma si nota già la tendenza ad allungare le figure e a collegare ritmicamente i panneggi, mentre l'immagine della Vergine si allarga triangolarmente, con la complicità del mantello, dalla testa ai fianchi con un'ampiezza che ritroveremo in altre opere, anche della maturità. Negli stessi anni la critica pone l'esecuzione della virginale <Santa Barbara> del Prado: uno spumeggiante trionfo di incantevoli rosa che si inseguono dalle guance alla seta cangiante dell'abito, sfumando nella lattiginosità eburnea del collo e della spalla per riaccendersi nelle sottili trame impalpabili del velo che l'adorna.

La <Circoncisione> di Detroit e la <Santa Caterina> di Francoforte confermano la predilezione per l'impiego di linee ondulate che percorrono trasversalmente la scena. Dal vecchio oratorio della Steccata provengono le portelle d'organo con le raffigurazioni di santa Cecilia e David, ampliate nel 1580 da Giovanni Soens per adattarle al grande strumento acquistato per la nuova chiesa.

Ben sedici sono i dipinti che documentano il periodo romano-bolognese, fertile di capolavori. La visione diretta a Roma delle opere dell'antichità e dei grandi maestri quali Michelangelo, Sebastiano del Piombo e soprattutto Raffaello provoca un affinamento del suo stile che si esplicita, secondo lo Scannelli (1657), in una <terza maniera> (fra Correggio e Raffaello) <che in sveltezza, spirito vivace e grata leggiadria ha superato ogni eccellente Pittore>. Crea quindi un nuovo canone autonomo di bellezza, fatta di eleganza sottile e raffinata fino all'astrazione, che sfiderà i secoli.

Nelle <Nozze di Santa Caterina> le figure si sono già assottigliate in una sorta di grazia rarefatta che alita nella scena, eccitata dal gioco intrecciato degli sguardi rapiti in una mistica tensione. Precedenti alla tavola londinese appaiono la <Madonna col Bambino> e la <Adorazione dei magi> della Doria Pamphili, mentre la <Sacra Famiglia e San Giovannino> - uno dei pochi dipinti a tempera - appartiene alla fine degli anni romani ed è evidente l'influenza di Raffaello, anche se l'impaginazione è audace per il <taglio> del San Giovannino di cui affiora solo la testa.

Il <San Rocco> e il <San Girolamo> provengono da collezioni private. Mentre per il primo l'attribuzione al Parmigianino è ormai unanimemente accettata dalla critica, per il secondo la paternità parmigianinesca

risale al 1999 e la discussione è in corso: molti elementi fanno propendere per il Mazzola e il dubbio nasce solo da quei particolari del volto eseguiti con fiamminga meticolosità.

Capolavoro di eccezionale intensità è il San Rocco bolognese, visto ed elogiato dal Vasari: <fecelo in tutte le parti bellissimo> con il San Rocco che, sollevato dal dolore che gli dava la peste, guarda <con la testa alta il cielo, in atto di ringraziare Dio> e col donatore <che par vivo>. A questo si affianca un'altra straordinaria tela, la <Conversione di San Paolo> di Vienna con l'enorme cavallo bianco impennato che domina trionfalmente la scena accentuando la fragilità umana di Saulo caduto da cavallo e folgorato dall'illuminazione divina.

Nella <Madonna col Bambino, S. Margherita e altri santi> c'è una palese attenzione verso il Correggio della <Madonna di S. Girolamo> nella intensità <fisica> del rapporto tra le persone, nella centralità scenica dell'angelo vicino alla Vergine, nell'utilizzazione della pianta in modo speculare alla tenda correghesca. La <Madonna e il Bimbo> di Fort Worth segna una tappa verso un altro capolavoro assoluto, la <Madonna con il Bambino e San Zaccaria> degli Uffizi, che i documenti indicano essere stata commissionata dal nobile bolognese Bonifacio Gozzadini, ma la cui esecuzione appartiene al secondo periodo parmense essendo stata consegnata nel 1533.

Anche come ritrattista il Parmigianino dimostra tutta la sua abilità tecnica, ma soprattutto psicologica nel saper fare affiorare sul viso del soggetto ritratto la sua interiorità, le sue ambizioni, i suoi sentimenti. Il ritratto di Lorenzo Cybo <capitano delle guardie del papa e bellissimo uomo> esalta il Vasari: <si può dire che non lo ritrasse, ma lo facesse di carne e vivo>. Ed effettivamente il Cybo è mostrato in tutta la sua fiera autorevolezza di capitano. L'atteggiamento pensoso, meditativo di uomini di cultura, portati alla riflessione, caratterizza i ritratti di York e di Vienna, mentre il <Giovane uomo> della Borghese sembra assorto in pensieri personali. Il <Ritratto dell'imperatore Carlo V>, già soggetto di discussioni, ha l'impronta solenne dell'immagine ufficiale arricchita da un consono corredo allegorico.

Il <Ritratto virile> di Firenze rientra nell'ambito dell'ultimo periodo parmense ed è di una straordinaria forza comunicativa per l'intensità espressiva del volto ma anche per la posizione del busto teso verso l'interlocutore e per le bellissime, nobili mani. A Parma Francesco si dedica pure al ritratto femminile e uno stimolante interesse assume qui il confronto fra la <Giovane donna> di Vienna (la bolognese contessa Gozzadini?) e la cosiddetta <Schiava turca> il celeberrimo dipinto che è diventato pure il <logo> della mostra. Entrambe le dame portano, infatti, quel complicatissimo copricapo chiamato <balzo>, realizzato in vimini e seta, molto di moda in quell'epoca, e che all'inizio del '700 è stato erroneamente scambiato per un copricapo esotico, da cui il titolo di Schiava turca assegnato al ritratto della giovane donna. Mentre il ritratto

della dama bolognese si rivela non finito e modellato con pennellate piuttosto larghe, quello della <Schiava> incanta per la finissima qualità pittorica e la sapienza psicologica. La dama indossa un abito molto ricco col corsetto ricamato in oro e tiene in mano un costoso ventaglio di piume di struzzo. Il volto, imporcellanato, è pervaso da un lieve sorriso che le stira le labbra e le illumina gli occhi in un atteggiamento di sottile, ironica intesa. Il fatto che il quadro possa essere appartenuto a Francesco Baiardi indica alcune strade da percorrere per un'eventuale identificazione della dama che sul <balzo> ha ricamato un cavallo alato.

Una seria proposta di identificazione è stata fatta da Giuseppe Bertini per un'altra ignota dama famosa, l'<Antea> di Capodimonte. La compunta adolescente, vestita con signorile eleganza e importanti gioielli, sarebbe Ottavia Camilla Baiardi, figlia di Leonardo, fratello di Francesco e di Elena, i quali hanno commissionato al Parmigianino rispettivamente il <Cupido che fabbrica l'arco> e la <Madonna dal collo lungo>. Ottavia, nata nel 1524, nel luglio del 1538 risulta già sposata al conte Manfrino Beccaria e il ritratto potrebbe essere stato eseguito poco prima delle nozze, all'età di 14 anni.

Se le <Tre teste> della Galleria Spada di Roma e la <Lucrezia> di Napoli hanno sollevato qualche problema attributivo, il <Cupido che fabbrica l'arco> è un altro pezzo straordinario per la giovanile, tersa, disinvolta bellezza del giovanissimo Amore che, nudo, con le ali di fluttuante morbidezza, è ripreso da tergo di tre quarti con un piede appoggiato su un tavolo e l'altro sopra alcuni libri, mentre con un grosso coltello trasforma un ramo in arco; ai suoi piedi un putto cerca di spingere un suo compagno (o compagna) a toccare Cupido, che si volta incuriosito verso gli spettatori facendo scintillare i folti, disordinati riccioli dorati.

La sua acerba impudente curiosità e il sottile enigmatico sorriso della Schiava turca sigillano una eccezionale, irripetibile parata di capolavori che celebrano gloriosamente il loro autore, la cui eco si è ripercossa negli anni successivi sulla pittura italiana e su quella europea.

Il manierismo parmense ed emiliano è qui ampiamente rappresentato innanzitutto da Girolamo Bedoli, suo compagno d'apprendistato e amico. Il Bedoli Mazzola è un eccellente disegnatore e soprattutto nei primi anni ha guardato molto a Francesco, come dimostra la squisita <Madonna con San Bruno> di Monaco. Successivamente ha impresso un ritmo più dinamico nelle scene accentuando la mosca gestualità delle persone. La sua bravura di ritrattista si manifesta nei <Quattro oranti> di Castle Howard e negli altri singoli ritratti.

Giorgio Gandini del Grano, altro parmigiano, precede il Bertioia (Jacopo Zanguidi), precoce e raffinato manierista, stroncato a trent'anni. Il fiammingo Jean Soens, giunto a Parma nel 1575 a 22 anni, si inserisce felicemente nel filone parmigianinesco insieme a Gian Battista Tinti di cui è giunta da Tolosa la <Madonna

con il Bambino e Santi>. Allargando il panorama all'Emilia si incontrano il ferrarese Scarsellino, il reggiano Lelio Orsi, il fiammingo Denis Calvaert trasferitosi a Bologna e il Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci).

La estesa onda del Parmigianino ha toccato pure il Tintoretto (con la lunghissima e bianca Leda concupita dal cigno), Paolo Veronese (con la pacata <Madonna col Bimbo e Santi> di Vicenza), Jacopo Bassano, Andrea Schiavone e i fiamminghi Lambert Sustris, raffinatissimo, Pauwels Frank (Paolo Fiammingo) e Hans Rottenhammer.

In Francia l'<Ecole de Fontainebleau> reca l'impronta del Parmigianino, impressa inizialmente da Rosso Fiorentino, che aveva frequentato Francesco durante gli anni romani e nel 1530 si era trasferito al servizio di Francesco I per decorare il Palazzo di Fontainebleau. Due arazzi rappresentano in questo settore l'artista, deceduto tragicamente nel 1540. A lui è subentrato il bolognese Primaticcio, che aveva lavorato con Giulio Romano e conosceva bene le opere del Mazzola, avendo lasciato l'Italia nel 1532. Vent'anni dopo giungeva in Francia il modenese Niccolò dell'Abate: aveva quarant'anni e si era formato in ambito padano guardando con interesse alla Scuola di Parma, come dimostrano anche i suoi affreschi sparsi in diverse dimore signorili. Messo al fianco del Primaticcio, ha alimentato quella linea pittorica di colta, distacca eleganza le cui radici affondano proprio nel Parmigianino.

E l'intrigante itinerario degli epigoni del maestro non poteva concludersi che a Praga, alla corte di Rodolfo II, questo affascinante sovrano amante del bello, dell'arte, della magia, dell'alchimia. E chi, meglio del Parmigianino e dei suoi seguaci, poteva sintetizzare la bellezza dell'arte e la magia dell'alchimia? Così Rodolfo II aveva mandato i suoi agenti nelle maggiori città d'Europa per acquistare celebri capolavori e nel 1603 riusciva a far giungere a Praga da Madrid il <Ganimede> del Correggio e il <Cupido> del Parmigianino che ritroviamo in mostra insieme ad alcune tele, custodite al Kunsthistorisches Museum di Vienna, di quegli artisti che frequentavano la corte rudolfina, quali Hans van Aachen, Joseph van Winghe, Joseph Heintz e Bartolomeus Spranger.

La presenza di quest'ultimo pittore assume un rilevante interesse in quanto, dopo aver lavorato a Parigi e aver conosciuto l'Ecole de Fontainebleau, il fiammingo è stato nel 1566, ventenne, alcuni mesi a Parma, dove ha aiutato il Gatti negli affreschi della cupola della Steccata e ha studiato il Correggio (e porterà a Praga l'uso delle nuvole come quinte) e il Parmigianino (le cui stampe aveva già copiato in patria). Trasferitosi a Roma, il cardinale Alessandro Farnese l'ha impiegato nella decorazione di alcune stanze della dimora di Caprarola, dove ha conosciuto il Bertoia. Poi, dopo aver servito il papa Pio V, l'artista è andato a Vienna e a Praga al servizio degli imperatori Massimiliano II e Rodolfo II. Forte di tutte queste

esperienze, Spranger sintetizza pittoricamente una vasta cultura internazionale nella quale tuttavia emerge con evidenza la <matrice> della Scuola di Parma, impressa dai supremi maestri Correggio e Parmigianino.

Pier Paolo Mendogni