

IRENEO AFFÒ  
E GLI STUDI DI STORIA DELL'ARTE A PARMA:  
DAL MEDIOEVO A CORREGGIO E PARMIGIANINO

CARMELO OCCHIPINTI

1. *Affò riscoperto da Longhi*

Lo storico dell'arte deve, per proprio mestiere, scegliere e pesare le parole così da renderle il più possibile «corrispondenti alle cose vedute». Già nel 1796 questa idea veniva con grande lucidità esposta in apertura del primo dei quattro dialoghi pubblicati negli almanacchi parmensi da padre Ireneo Affò e riproposti in antologia, in tempi molto più vicini a noi, su «Paragone» del 1956 per iniziativa nientemeno che di Roberto Longhi<sup>1</sup>. Il quale tra l'altro, trovandosi allora alle prese con un altro bellissimo lavoro di Affò, il saggio sopra gli affreschi corregheschi della Camera di San Paolo apparso a Parma nel 1794, non esitò a riconoscervi

Si ripropone in questa sede, minimamente rielaborato e corretto, il saggio introduttivo alla riedizione della *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, curata da Alessandra Magostini nel 2016 per la collana *Fonti e Testi* di *Horti Hesperidum*.

<sup>1</sup> AFFÒ [1796] 2016, p. 6: «Non vorrei soltanto che parlaste in termini siffatti, ma che ne intendeste il valore e che in voi, eccitati dalla conoscenza del vero bello, corrispondessero pronunciati alle cose vedute».

addirittura un «modello di buona filologia; e duole non sia qui luogo sufficiente a riprodurlo per intero»<sup>2</sup>.

Per intero, di recente, lo abbiamo riprodotto noi, questo *Ragionamento sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri* (1794)<sup>3</sup>, accogliendolo tra gli scaffali della biblioteca elettronica di *Horti Hesperidum* insieme a uno dei testi monografici più significativi, credo il più esemplare e moderno di tutta quanta la storiografia artistica italiana di secondo Settecento: cioè la *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, che Affò aveva stampato la prima volta a Venezia nel 1783, poi a Parma nel 1784.

Si trattava, in effetti, di una vera e propria monografia, modernamente ben costruita sulla base delle risorse più varie di cui l'indagine storico-artistica dovrebbe continuare ancora oggi ad avvalersi: dalle fonti documentarie ai testi letterari, anche quelli di interesse locale; dai trattati di storiografia, su cui trovare la riprova di modi di vedere e di valutare sempre diversi nel tempo, fino agli inventari inediti, su cui documentare alcuni passaggi di proprietà dei quadri più importanti per risalire, eventualmente, alle circostanze della committenza. Affò si era per di più curato di attribuire a Parmigianino un certo numero di dipinti – dopo averli rintracciati e identificati sulla scorta di incontrovertibili informazioni testuali – per montarli così dentro un primo affidabile catalogo. In questo modo egli aveva inteso ridare credibilità all'esercizio 'attributivo' – screditatosi nel corso dell'intero XVIII secolo, per colpa di poco limpidi, spesso disonesti mercanti d'arte – facendo ricorso alle verifiche oggettive che solo i documenti scritti potevano offrire<sup>4</sup>.

## 2. Medioevo e identità locali

A motivare gli apprezzamenti di Longhi nei riguardi di tale lavoro 'monografico' di Affò era pure la inedita apertura che vi si

<sup>2</sup> LONGHI 1956, p. 82; LONGHI [1956] 2016, pp. 24 e ss.

<sup>3</sup> Edizione a cura di Alessandra Magostini: AFFÒ [1794] 2015.

<sup>4</sup> Voglio ricordare, su questo argomento, lo sfogo di Pietro Guarenti a difesa dell'esercizio dell'attribuzione, nella prefazione alla ristampa dell'*Abeceario* di Pellegrino Antonio Orlandi del 1753. Cfr. ORLANDI [1704, 1753] 2016, pp. 9-15.

prospettava verso l'intera tradizione figurativa parmense, «dall'Antelami ai quattrocentisti, ivi compresi Benedetto Bembo e il pittore di Roccabianca», come lo stesso Longhi sottolineava «non per boria campanilistica, ma per forza illuminata, e asseverativa di autentici valori»<sup>5</sup>.

Oggi, purtroppo, non sembra che a una simile apertura ambiscano gli autori delle moderne monografie artistiche, vincolati come sono, il più delle volte, entro i limiti stretti di uno specialismo imperversante, che è tale, ormai, da impedire a noi tutti di confrontarci reciprocamente, pure muovendoci all'interno della stessa disciplina della storia dell'arte, gli antichisti con i medievisti, con i modernisti, con i contemporaneisti. Sarebbe bello, invece, che una monografia artistica diventasse l'occasione per aprire diciamo così una finestra, per quanto piccola, sullo spettacolo vasto della storia figurativa, filtrato attraverso l'esperienza creativa di un artista. Ma troppo spesso accade che le pagine di una monografia non svelino altro che la selva intricatissima della più recente bibliografia specialistica.

La monografia che Affò dedicò al Parmigianino ci offre in effetti uno sguardo ampio sull'intera tradizione parmense, dall'antichità al medioevo, fino all'età in cui visse il Mazzola. Naturalmente, vi troviamo ritratta anche l'epoca in cui l'opera fu composta, dal momento che possiamo ricavarne un'idea chiara del modo in cui il linguaggio della critica d'arte italiana stesse allora rinnovandosi per effetto di Winckelmann e Mengs, i cui testi ormai erano tradotti in italiano; per non parlare degli apporti metodologici provenienti da Parigi, recepiti fino nella Parma borbonica dove il buon Affò – come cercherò tra poco di mostrare – aveva saputo aggiornarsi persino sull'insegnamento di Mariette. Tanto più che ad aprire il testo della monografia è un elogio della politica di mecenatismo intrapresa allora dal duca di Parma Ferdinando di Borbone: questi, infatti, stava nutrendo l'ambizione di fare della sua città una «nuova Atene», valorizzandovi i monumenti antichi e moderni, con particolare riguardo al patrimonio artistico custodito presso le pubbliche collezioni, così da incoraggiare

<sup>5</sup> LONGHI 1956, p. 82.

l'operosità degli studiosi e degli artisti contemporanei i quali, in questo modo, avrebbero potuto trarre esempio dai maestri del passato.

Ecco, quindi, alcuni paragrafi dedicati alla Parma medievale: non certo per sminuirla di fronte alle glorie cinquecentesche o al fervore settecentesco, bensì per cercarvi le radici di una identità locale fortissima che da sempre aveva trovato espressione nella pittura e nella scultura sacra; sul panorama dell'Italia medievale, insomma, Parma non doveva reputarsi inferiore neppure alla Firenze di Cimabue.

Spettò dunque ad Affò – Cicognara gliel'avrebbe riconosciuto – il merito di riportare alla luce il nome di Benedetto Antelami («dagli archivi, poi, la diligenza del Padre Affò ci trasse il cognome di famiglia di questo Benedetto degli Antelami»<sup>6</sup>).

Ma non mi sembra un caso che dello scultore vissuto tra XII e XIII secolo troviamo fatta per la prima volta menzione proprio all'inizio della monografia dedicata a Parmigianino: quasi che negli esiti di eleganza classicheggiante che già caratterizzavano gli ornamenti del Battistero, potesse riconoscersi una prima tappa del cammino allora avviatosi in direzione di un progressivo ingentimento delle forme; cammino che avrebbe condotto, fra Tre e Quattrocento lungo tutta una serie di Madonne miracolose, proprio fino alle opere di Correggio e di Parmigianino, i quali avrebbero finalmente saputo eguagliare la «perfezione» degli antichi, proponendosi al pari di Raffaello, Michelangelo e Tiziano quali moderni interpreti della «greca e romana magnificenza»<sup>7</sup>. Ma in direzione di tali raggiungimenti sembrava che già dovesse

<sup>6</sup> CICOGNARA 1813-1818, I, pp. 315-316. Era stata in tal senso determinante la collaborazione tra Affò e Tiraboschi, documentata dal carteggio ancora inedito, per cui si veda PREVITALI 1989, p. 97, come pure l'amicizia che Affò aveva stretto con Luigi Lanzi, venuto a Parma nel 1793; cfr. PREVITALI 1989, p. 144. Ai rapporti tra Affò e Lanzi alludono lo stesso LANZI [1809] 1968-1974, II, p. 221: «Su la pittura medesima il celebre Affò ha tratte notizie interessantissime da cronisti editi e manoscritti, con cui provare che prima del 1233 si dipingevano in Parma immagini e istorie», con la nota relativa: «Le notizie de' pittori parmigiani comunicate da lui al pubblico parte sono inserite nella vita del Parmigianino, parte in un faceto libretto intitolato *Il Parmigiano servitor di piazza*, alcune altre da questo dotto religioso n'ebbi anco in voce», e AFFÒ 1796, p. 7.

<sup>7</sup> Ivi, p. 1.

muoversi Benedetto Antelami, con i suoi modi decorativi eleganti che si erano ispirati all'antico: e, d'altra parte, Parmigianino i suoi natali li vide in una città che ancora si mostrava quasi interamente medievale, dominata com'era da edifici ecclesiastici che così nobilmente esibivano i loro ornamenti e sui quali continua tuttora a trovare rispecchiamento la forte identità locale. In sostanza, il fatto di ritenere oggi l'età medievale e quella moderna oggetto di competenze disciplinari distinte – come solitamente accade all'interno delle università italiane – non ci aiuta a comprendere la storia dell'arte, né tanto meno la storia di un territorio stratificato come quello italiano.

Ebbene per illustrare la tradizione parmense bisognava anzitutto attingere alle fonti documentarie locali. Per esempio, sulla base della cronaca manoscritta di Fra Salimbene degli Adami (XIII sec.), Affò era in grado di datare *ante* 1260 le pitture di San Francesco e, poco oltre, quelle del Battistero; attingendo al *Chronicon Parmense*, edito da Ludovico Antonio Muratori, collocava precisamente sul 1283 gli affreschi di Palazzo Pubblico e sul 1302 quelli del Collegio dei Notai. Allo stesso modo, gli fu possibile riportare a galla alcune personalità artistiche documentate lungo il XV secolo ma, ormai, da tempo sprofondate nell'oblio – «benché non senza fatica riescaci il trarli in luce» – come nel caso di Gabrino da Parma (*ante* 1471), Damiano de Moilli (1487), miniatore di San Giovanni Evangelista, Jacopo de' Loschi, autore del gonfalone e di un quadro fatti per San Benedetto. Meglio definite si rivelavano le personalità di Ludovico da Parma, già segnalato da Carlo Cesare Malvasia (1678) tra gli allievi dei Francia, e di Cristoforo Caselli, che firmò nel 1499 la tavola già da Vasari indicata dentro il Duomo<sup>8</sup>.

### 3. *Gli esordi di Parmigianino*

Seguendo i documenti Affò era stato in grado di risalire fino ai nomi dei figli di tale Bartolomeo Mazzola, originario di Pontremoli: che erano Filippo, Michele e Pierilario, tutti e tre pittori,

<sup>8</sup> Ivi, p. 6 e nota.

l'attività dei quali pareva potersi ricostruire molto concretamente. Di Filippo, Affò infatti documentava l'opera più importante di cui l'intera famiglia Mazzola doveva andare orgogliosa, la pala che si trovava ancora esposta sull'altare maggiore del Battistero antelamico<sup>9</sup>. Quando Filippo morì, nel 1505 lasciò orfano un pargolo di nome Francesco che quindi dovette imparare a tenere in mano i pennelli sotto la guida degli zii: cosa del resto già nota a Vasari, che l'aveva appresa dalla viva voce di Girolamo Mazzola Bedoli, cugino di Francesco, da lui incontrato a Parma nel 1566. Sulla scorta di un'indicazione vasariana – di certo anch'essa proveniente dal Mazzola Bedoli –, Affò fissava il primo numero del catalogo di Parmigianino nel *Battesimo di Cristo* oggi a Berlino, da lui scoperto e con assoluta certezza identificato tra i quadri all'epoca esposti nella galleria del conte Alessandro Sanvitale<sup>10</sup>: opera ancora acerba, fatta da un adolescente di sedici anni se non di quattordici, risalente a circa il 1519, prima cioè che avvenisse l'incontro con Correggio, quando ancora Parmigianino sembrava volersi orientare verso Raffaello (un Raffaello che, per il momento, era solo lontanamente intuito, di certo attraverso la cultura ferrarese). Infatti – osservava Affò – «non apparisce ancora, al rimirar tal pittura, che avesse il Parmigianino veduto la maniera correggesca ma vi risplende tutta quella grazia e leggiadria, onde a lui fu maestra la sola natura»; particolarmente apprezzabili erano, del resto, le figure di Cristo e San Giovanni che «veggonsi svelte, ben disegnate, ottimamente colorite e piene di affetto. L'aria, specialmente del volto di Cristo, è amabilissima e la modesta attitudine sua rapisce chi la rimira»<sup>11</sup>.

L'aggettivazione qui adoperata dipende naturalmente da Vasari, il quale già aveva parlato di «dolcezza e leggiadria nell'attitudini che fu sua propria e particolare»<sup>12</sup>; d'altronde sono di derivazione vasariana, nel testo di Affò, i frequenti apprezzamenti alla

<sup>9</sup> Ivi, p. 8.

<sup>10</sup> Ivi, p. 20. Cfr. FADDA 2016. Sul *Battesimo di Cristo* di Viadana, VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 533: «il quale condusse di maniera che ancora chi la vede resta maravigliato che da un putto fusse condotta sì bene una simil cosa».

<sup>11</sup> AFFÒ 1784, p. 18.

<sup>12</sup> VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 532.

stupefacente capacità di Parmigianino di rendere le «carni vive», di far muovere le sue figure ma anche di commuovere il loro spettatore; quanto invece alla «sveltezza» di tali posture in movimento, «sveltezza» nel senso di libertà disegnativa non vincolata al rispetto di regole e di proporzione canoniche, Affò si richiamava a idee sostanzialmente antivasariane che – come tra poco mostrerò – facevano capo ad Annibale Carracci il quale non erano stato per niente favorevole nei confronti, appunto, di quell'effetto di «sveltezza» delle figure di Parmigianino.

Intanto sul 1520-1521, durante i saccheggi di Parma, Parmigianino aveva trovato rifugio a Viadana dove licenziava un certo numero di opere, testimoniate da Vasari ma andate perdute. Affò, che dovette fare di tutto per rintracciarle, orgogliosamente ritenne alla fine di averne ritrovata una dentro il convento dell'Annunziata di Parma, cioè la *Vergine col bambino, San Girolamo e il beato Bernardo da Feltre*, che il pittore diciannovenne doveva aver dipinto subito dopo il rientro da Viadana e di cui esiste una riproduzione grafica di mano di Giulio Bonasone<sup>13</sup>; pur non trattandosi di originale, come sappiamo, ma di copia (oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale di Parma), rimangono interessanti queste valutazioni riferite ai «progressi fatti dal Parmigianino, poscia che veduto ebbe travagliare il Correggio»: «tralasciando di osservare quanto sia bello e pieno di verità il nudo del San Girolamo, osservisi quel Bambino che è proprio di carne e di puro rilievo. In quella testa poi della Beata Vergine evidentemente riluce l'imitazione di certa grazia che il Correggio dava alle teste degli angeli»; per non parlare di quel nuovo senso di monumentalità che andavano intanto assumendo le figure di Parmigianino, facendosi esse, proprio per effetto di Correggio, «grandiose», nel loro modo di «campeggiare per quanto era lo spazio in cui si doveva dipingere»<sup>14</sup>.

Infatti era già attivo, nel corso del 1520, il cantiere di San Giovanni Evangelista che fu teatro dell'inatteso incontro con Correggio. Parmigianino rimase folgorato di fronte a quella «maniera

<sup>13</sup> ROSSI 1980 p. 107, scheda 64. Cfr. VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 533: «inanzi che fusse di età d'anni diciannove».

<sup>14</sup> AFFÒ 1784, pp. 24-25.

forte e grandiosa» che non si era mai vista (si osservi per la seconda volta ricorrere la notazione della «grandiosità»: ma qui Affò si appropriava di parole che già Francesco Scannelli aveva adoperato nel suo *Microcosmo della pittura* (1657), dove era stata resa giustizia degli affreschi dimenticati di Correggio, finalmente ritenuti meritevoli di essere esaltati, come nessuno ancora aveva fatto, nella loro dimensione di monumentale grandiosità<sup>15</sup>.

Del resto, a far luce sulle fasi del cantiere parmense contribuivano i documenti: quegli stessi documenti che, conservati nell'archivio del monastero di Parma, erano stati già esaminati dal padre oratoriano Sebastiano Resta<sup>16</sup> – ricordato da Affò anche per certi suoi sfondoni su Correggio<sup>17</sup> –. Secondo quanto ne risultava, in San Giovanni Evangelista erano spettate a Parmigianino le prime due cappelle di sinistra, dove, in particolare nella figura di Sant'Agata, «si leggerà al vivo lo stile del Mazzola, che in quelle piegature di corpo e grazia sue proprie ricopiò altra volta sé stesso»<sup>18</sup>. A proposito della scena di San Vitale col cavallo che si impenna, sulla parete destra del sottarco della seconda cappella, Affò notava che «quando Francesco dipinse queste cose, non era ancora passato a Roma a vedere le opere di Raffaello e che in conseguenza non aveva potuto formarsi quel carattere misto di correggiasco e di raffaelesco che tanto lodasi di lui»<sup>19</sup>.

Non c'era comunque motivo, secondo Affò, di mettere in dubbio le indicazioni che a questo riguardo provenivano dalle *Vite* vasariane, tanto più che i documenti parlavano chiaro nel riferire le cappelle restanti a Michelangelo Anselmi e a Francesco Maria Rondani.

<sup>15</sup> Ivi, p. 23. Cfr. SCANNELLI [1657] 2015, p. 309.

<sup>16</sup> AFFÒ 1784, p. 22, nota 1, dove si cita l'*Indice del Parnaso de' pittori* (Perugia, 1707). Cfr. PIZZONI 2012, pp. 57-72.

<sup>17</sup> Quanto agli sfondoni di Resta, si veda per esempio AFFÒ [1796] 2016, p. 18. Da qui probabilmente deriva la visione tanto riduttiva di LONGHI [1956] 2016, p. 17, nei confronti del padre oratoriano, «quel patito del Correggio, e insieme solenne arruffone», addirittura rimproverato di «scandalose asserzioni» (ivi, p. 40).

<sup>18</sup> AFFÒ 1784, p. 27.

<sup>19</sup> Ivi, p. 29.

#### 4. Tra Roma (1524-1527) e Bologna

Poco più che ventenne, Parmigianino si trasferiva nella città papale desideroso di «osservare i primi prodigi dell'arte e farsi erede del gusto e della grazia del più eccellente pittore che mai producesse natura»<sup>20</sup>: «prendendo a spaziare per l'ampia Roma, che il vero teatro può dirsi delle meraviglie, niun'altra cosa trovò confacevole a suo gusto dell'eccellenti pitture di Raffaello»<sup>21</sup>.

Ma il fatto decisivo evidenziato allora da Affò era questo: pure mediante lo studio dell'antico e di Raffaello, Parmigianino aveva saputo trovare, a Roma, una propria personalissima via che gli permise di andare oltre l'antico e oltre Raffaello. È vero, infatti, che «Parmigianino osservava attentamente il bello delle antiche statue e contemplava le cose del suo amatissimo Raffaello, alcune ancora ne copiava per esercitar la delicata sua mano», però è vero pure che «quando trattavasi di far un quadro voleva che questo fosse del tutto nuovo e veramente creato da' suoi pensieri»<sup>22</sup>.

In mancanza di altre fonti di informazione – e, così, per aiutarci a comprendere quale importanza avesse giocato il soggiorno a Roma nella crescita di Parmigianino (il quale, in quegli anni, aveva potuto intrattenere le sue più strette relazioni, stando a Vasari, con Rosso Fiorentino e con Perin del Vaga) – Affò ritenne indispensabile esplorare la vasta produzione grafica del maestro. Si trattava cioè di disegni di così alta qualità da permettere di considerare il loro autore come uno dei più «esquisiti e perfetti disegnatori d'ogni altro» (Affò si appropriava qui, ancora una volta, delle parole per lui sempre condivisibili di Scannelli<sup>23</sup>). E per quanto i disegni di Parmigianino apparissero «fuggitivi e

<sup>20</sup> Ivi, p. 39.

<sup>21</sup> Ivi, p. 41. Cfr. invece VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 536: «egli studiando a Roma volle vedere tutte le cose antiche e moderne così di scultura come di pittura che erano in quelle città; ma in somma venerazione ebbe particolarmente quelle di Michelagnolo Buonarroti e di Raffaello da Urbino: lo spirito del qual Raffaello si diceva poi esser passato nel corpo di Francesco [...]».

<sup>22</sup> AFFÒ 1784, p. 43.

<sup>23</sup> AFFÒ 1784, p. 43. Cfr. SCANNELLI [1657] 2015, p. 312.

frettolosi», per lo più fatti a penna, essi erano in grado di destare grande «stupore negli occhi di chi li mirasse» (qui, invece, Affò si appropriava delle parole di Ludovico Dolce<sup>24</sup>).

Ora, l'interesse per i disegni di Parmigianino, esploso a livello europeo proprio nel corso del Settecento, stava contribuendo in maniera determinante ad una moderna rivalutazione del Mazzola. Lo stesso Affò era per esempio al corrente dell'importante acquisto, fatto già nel 1720, di bellissimi originali di Parmigianino da parte di Anton Maria Zanetti che li trovò nella «famosa raccolta di rarità adunate dal conte Tommaso Arundel»<sup>25</sup>; che poi, soprattutto in ambito inglese, le quotazioni di Parmigianino fossero così tanto salite – come dimostravano gli apprezzamenti fatti da Hogarth nei confronti delle elegantissime figure sproporzionate del Mazzola – era certamente dovuto alla dispersione, avvenuta a partire dal 1716, delle migliaia di disegni provenienti dalla immensa collezione grafica che il padre Sebastiano Resta aveva costituito per il vescovo di Giovanni Matteo Arezzo Marchetti, i cui sedici volumi erano stati acquistati nel 1711 da John Talman, per conto di Lord cancelliere John Somers che morì, appunto, nel '16; così, nel 1790 si sarebbe arrivati alla importantissima pubblicazione dei disegni parmigianeschi di proprietà della Corona inglese, per iniziativa di Conrad Martin Metz (*Imitation of drawings by Parmigiano in the collection of His Majesty*)<sup>26</sup>.

Affò, da parte sua, ebbe la possibilità di studiare direttamente diversi fogli di Parmigianino, quelli che ancora si conservavano presso la famiglia Sanvitale e che, di recente, già nel 1772, erano stati consegnati alle stampe da Benigno Bossi (*Raccolta di disegni originali di Francesco Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di sua eccellenza il signor conte Alessandro Sanvitale, incisi da B. B. Milanese stuccatore regio e professore della reale Accademia delle Belle Arti*)<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> DOLCE [1557] 1960, p. 199. La citazione è discussa in SPAGNOLO 2016, p. 62.

<sup>25</sup> AFFÒ 1784, p. 66. Cfr. POPHAM 1953, pp. 44, 48-49, 51; MUSSINI 2003, pp. 28-29 e PARMIGIANINO TRADOTTO 2003, p. 148 e *passim*.

<sup>26</sup> Cfr. ROSEMBLUM [1967] 1989, pp. 8-9; BOREA 2009, I, p. 470 e *passim*.

<sup>27</sup> AFFÒ 1784, p. 20, 79, 86 e *passim*. Cfr. PARMIGIANINO TRADOTTO 2003, pp. 164-173 e *passim*; BOREA 2009, I, pp. 568, 595, nota 41, e *passim*.

Ebbene, di fronte a tanti disegni, compresi quelli riconducibili al periodo romano, Affò osservò come Parmigianino non si fosse affatto contentato di «imitar sempre la natura»<sup>28</sup>, né si fosse attenuto ai canoni proporzionali ricavati dalle statue antiche: egli aveva anzi saputo dare «alle sue figure una nobile altezza e proporzionatamente gambe e mani anzi che no lunghette e teste piccole e piedi asciutti e gentili», giungendo «a rappresentarle con quella maggior vaghezza che possa mai l'occhio desiderare»<sup>29</sup>: ma con tutto ciò il maestro, mantenendosi nella giusta «moderazione», aveva evitato di scadere nelle «affettazioni» di Michelangelo, ovvero nelle anatomie eccessivamente caricate degli imitatori del Buonarroti<sup>30</sup>.

In definitiva Parmigianino giunse a elaborare a Roma, grazie al confronto con Raffallo e soprattutto con Michelangelo, un proprio linguaggio espressivo che si mostrava straordinariamente moderno e, al tempo stesso, straordinariamente antico: perché insomma, «tali proporzioni e morbidezze dipendono particolarmente dalla più lieve e svelta dimensione trovata nel corpo umano dai Greci»<sup>31</sup>; così nel rivendicare una propria autonomia espressiva rispetto ai modelli antichi, Parmigianino non aveva fatto altro che ispirarsi agli esempi di maggiore libertà compositiva che gli stessi modelli antichi potessero offrirgli, nei panneggiamenti più fluenti, nelle figure più sinuose che si potessero osservare, per esempio, sui bassorilievi di età imperiale, meravigliosamente istoriati talvolta anche all'insegna del superamento delle regole, a favore di una resa espressiva, elegante e movimentata delle forme.

<sup>28</sup> AFFÒ 1784, p. 44.

<sup>29</sup> Ivi, p. 45.

<sup>30</sup> Ivi, p. 43.

<sup>31</sup> Ivi, p. 44.

5. *Bologna*

La pala Bufalini, la cui vicenda si trova dettagliatamente ricostruita da Affò, finiva per avvalorarsi come l'esito strepitoso di una ricerca formale compiutasi tutta a Roma, all'insegna di un nuovo linguaggio «pittresco» di forte impatto monumentale, giocato sulle eleganti sproporzioni di figure di meravigliosa vivezza – pensiamo a quella, deforme, di San Giovanni tutto sbilanciato e sbilenco sopra certi coscioni anatomicamente improbabili, eppure straordinariamente bello –; per non dire delle atmosfere di magica lucentezza in cui le figure sono immerse, e dei tocchi preziosissimi di colore in funzione degli effetti soggettivi della visione distanziata, in funzione, per ciò stesso, di un 'fisico' coinvolgimento dell'osservatore.

Ma i progressi romani avrebbero continuato a dare frutto, secondo Affò, negli anni successivi al rientro dall'Urbe, a Bologna e a Parma: in particolare nella pala di *San Rocco*, come pure nella *Madonna della Rosa* (resa famosa dopo l'acquisto fattone, nel 1752, da parte di Augusto III di Sassonia che la volle pubblicata nel catalogo della galleria di Dresda ad opera di Johann Christoph Teucher<sup>32</sup>). Tra le opere più strabilianti realizzate a Bologna – non spiegabili, appunto, senza l'esperienza romana – Affò vedeva la pala di *Santa Margherita*, precisamente datata al 1529 sulla base dei documenti che erano stati ritrovati da Marcello Oretti, col quale il nostro autore era entrato in amicizia<sup>33</sup>.

Ebbene, di fronte a una così alta qualità di resa, tanto espressiva quanto stilistica, lo scrittore settecentesco ritenne di accreditare il giudizio che, riguardo a questo dipinto bolognese di Parmigianino, era stato a suo tempo espresso da Francesco Albani: questi aveva infatti formulato, potremmo così definirla, una sorta di teoria impressionistica *ante litteram*, nel descrivere quello stupefacente modo di trattare le paste che cui pareva che il pittore tenesse conto degli effetti soggettivi della visione distanziata; si

<sup>32</sup> HEINECKEN [1753-1757] 2015, II, pp. 85-86, scheda 3.

<sup>33</sup> AFFÒ 1784, pp. 70 e 74.

trattava cioè di «que' gran colpi maestri, cui ci fece poc' anzi avvertire l'Albano e il loro effetto meraviglioso ben si conosce allontanandosi alquanto dalla pittura, perché svaniscono all'occhio que' colpi e sembra il tutto finito coll'ultime più scrupolose degradazioni»<sup>34</sup>. Probabilmente una tale maestria pittorica doveva richiamare alla mente di Affò – non abbiamo che da immaginarlo – quanto già nella Parigi degli anni sessanta di quello stesso secolo era stato possibile sentir dire, nientemeno che a Diderot, a proposito della pittura di tocco di Rembrandt, come pure a proposito di Chardin<sup>35</sup>. Ma senza andare così lontano, ci basti sottolineare – con Affò – come già Guido Reni avesse dichiarato di preferire la *Santa Margherita* di Parmigianino addirittura alla *Santa Cecilia* di Raffaello<sup>36</sup>: anche nella Bologna post-carracesca non era dunque mancato chi, superando le diffuse prevenzioni anti-vasariane, avesse saputo commuoversi di fronte alla pittura di Parmigianino.

#### 6. *La Steccata e Fontanellato*

Parmigianino rimaneva a Bologna fino al 1530-1531, prima di rientrare a Parma dove lo aspettava la vicenda dolorosa della Basilica della Steccata, la cui decorazione rimase incompiuta alla morte prematura del maestro, avvenuta nel 1540<sup>37</sup>. Su tale vicenda, stavolta, Affò ritenne di dovere smentire quella «vanissima fama» di cui era stato responsabile Vasari, che aveva attribuito l'inconcludenza degli ultimi anni di vita del pittore a quelle maledette esercitazioni alchemiche che lo avevano distolto dal proprio mestiere<sup>38</sup>.

Lanzi, da parte sua, anche in questo caso dette fiducia al buon Affò, alla cui lettura – «sincera e scevera da molte favole che altri

<sup>34</sup> Ivi, p. 57.

<sup>35</sup> Cfr. *supra*.

<sup>36</sup> Cfr. LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 245: «È quadro ricco di figure, che i Caracci non si saziavano mai di riguardare e di studiare; e Guido in un trasporto, credo io, di ammirazione lo antepose alla Santa Cecilia di Raffaello».

<sup>37</sup> AFFÒ 1784, pp. 59 e ss.

<sup>38</sup> Ivi, p. 65 e *passim*.

ha raccolte»<sup>39</sup> – indirizzava i lettori che fossero interessati alla vicenda della Steccata.

Eppure l'avvio degli anni trenta era stato buono. Tanto che Parmigianino era riuscito a ultimare – Affò la collocava a tale altezza – la decorazione degli affreschi di Fontanellato, da poco riscoperti da Carlo Giuseppe Ratti che ne aveva dato per primo notizia nelle sue *Notizie storiche sul Correggio* (1781). Nello stesso tempo Parmigianino si era prestato a dipingere, su richiesta del cavalier Baiardi, il *Cupido* di Vienna (già a suo tempo ammirato da Anton Francesco Doni tra le cose più belle che si potessero vedere a Parma<sup>40</sup>): intagliato da Franciscus van den Steen con attribuzione a «Correggio inventor», era stato Mariette a restituire l'opera, ormai famosissima, a Parmigianino, mettendo a parte di tale attribuzione Giovanni Gaetano Bottari e, dunque, l'intera *Respubblica letteraria*<sup>41</sup>.

Ormai internazionalmente famosa, per via delle riproduzioni a stampa, era pure la «Madonna del collo lungo», da tempo acquistata dai Medici per Palazzo Pitti. Di essa Affò era in grado di ricostruire l'intera vicenda, risalendo fino alla committenza. Ora, la deformità di questa *Madonna* non era piaciuta, l'abbiamo visto, a Reynolds: ma dopo il tentativo di Affò volto a riabilitare vasa-rianamente Parmigianino, anche Lanzi dovette prendere le difese del Mazzola giustificando persino questo «collo lungo» sulla base di argomenti, per così dire, squisitamente neoclassici, sulla stessa

<sup>39</sup> LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 245.

<sup>40</sup> AFFÒ 1784, p. 62. Cfr. LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 245: «Sieguro in questo quadro il parer dl Vasari sostenuto dal padre Affò e da molti conoscitori co' quali ne ho tenuto discorso; nel rimanente quel Cupido dal Boschini senza controversia è ascritto al Correggio non meno che il Ganimede o la Leda nominati nello stesso contesto, la quale opinione è piaciuta e piace a non pochi altri».

<sup>41</sup> Sulle vicende dell'attribuzione a Parmigianino si veda *supra*. Cfr. PARMIGIANINO TRADOTTO 2003, p. 108, scheda n. 165, dove si riporta l'ampia didascalia dell'incisione di Luigi Garré (Firenze, 1799): «[...] Mons Mariette che ne trovò il disegno originale assicurò a Mons. Bottari che / non era da dubitarsi che era del Parmeg. Ancorché alcuni lo dicessero / del Correggio. [...] Il celebre Padre Affò nella vita del Parmeg. stampata / in Parma sostiene che il Mazzola è l'autore di questo soggetto [...]».

linea di quelli usati da Affò in difesa della «sveltezza» delle figure sproporzionate di Parmigianino<sup>42</sup>.

*7. Valutazioni sei-settecentesche contro l'«affettazione» e la «sveltezza» delle figure di Parmigianino*

Luigi Lanzi non poté fare a meno di richiamarsi ad un così raffinato lavoro esegetico come quello compiuto da Affò. Questi, in definitiva, aveva avuto il merito di recuperare una linea interpretativa che nella sostanza risaliva fino a Vasari, trattandosi di rivalutare la statura di Parmigianino per porla finalmente al riparo da tanto discredito che, tra Sei e Settecento, si era appuntato soprattutto sulle sue figure sproporzionate, su certa loro innaturalità, sulla eccessiva «sveltezza» ed «affettazione».

Già Vasari, infatti, aveva apprezzato il Mazzola tra i più sensibili interpreti della «maniera moderna», collocandolo addirittura più in alto di Correggio, in ragione del suo stretto rapporto con Roma che a Correggio era mancato; del resto, anche da pittore Vasari aveva attinto alle eleganze parmigianinesche, non diversamente da come avevano fatto tanti altri maestri contemporanei, da Perino del Vaga a Cecchino Salviati, fino agli Zuccari: ragione per cui il biografo aretino si era ancor più fermamente convinto, nella seconda edizione delle *Vite*, dell'immensa vitalità della lezione di Parmigianino i cui apporti alla cultura figurativa cinquecentesca si rivelavano per lui così essenziali, molto più che quelli di un isolato e presto dimenticato Correggio<sup>43</sup>. Per tale motivo nel 1568 Vasari aveva ritenuto di dovere smentire l'idea, già da lui stesso avanzata nella prima redazione delle *Vite*, di un rapporto di

<sup>42</sup> Cfr. LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 244, nota: «Può scusarsi [*scil.* la sproporzione della *Madonna dal collo Lungo*] coll'esempio degli antichi, che nelle statue vestite han seguite simili proporzioni per non dare nel tozzo. Anche la lunghezza delle dita si recava a lode, siccome notano i commentatori di Catullo alla poesia 44. Il collo lungo nelle vergini è prescritto come un precetto d'arte presso il Malvasia [t. 1, p. 303] [...]».

<sup>43</sup> VASARI [1568] 1966-1987, IV, p. 532: «Nelle teste parimente si vede che egli ebbe tutte quelle avvertenze che si dee, 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».

discepolanza diretta di Parmigianino rispetto a Correggio, volendo evitare che il Mazzola apparisse come subordinato all'Allegri<sup>44</sup>.

La preferenza da Vasari accordata, piuttosto che a Correggio, a Parmigianino – il quale «in molte parti di grazia e di ornamenti e di bella maniera lo avanzò» (come leggiamo in entrambe le edizioni delle Vite, del 1550 e '68) – aveva provocato discussioni accesissime già all'interno della bottega dei Carracci. Così fino dalle lettere giovanili di Annibale, scritte da Parma e pubblicate da Malvasia nella *Felsina pittrice* (1678), traspariva la chiara volontà – sostanzialmente antivasariana – di sminuire Parmigianino di fronte alla riscoperta grandezza di Correggio<sup>45</sup>. Le frecciate di Annibale contro Parmigianino, giudicato inferiore a Correggio in quanto troppo legato ai modelli, Affò non poté passarle sotto silenzio («quelli del Correggio sono stati suoi pensieri, suoi concetti, che si vede che si è cavato di sua testa, e inventato da sé, assicurandosi solo con l'originale; gli altri [*scil.* di Parmigianino] sono tutti appoggiati a qualche cosa non sua, chi al modello, chi alle statue, chi alle carte»)<sup>46</sup>.

Agostino Carracci, per contro, dovette prendere posizione in favore di Parmigianino, come scrisse Affò: «Il nostro Francesco adunque può dirsi ragionevolmente il pittor della grazia, un

44 Cfr. VASARI [1550] 1966-1987, IV, p. 534: «Dicono che in Parma Francesco fu nutrito da piccolo da un suo zio, e che crescendo poi sotto la disciplina di Antonio da Correggio pittore imparò benissimo da lui i principii di tale arte». Lanzi, d'accordo con Affò, non riteneva Parmigianino «scolar del Correggio, ma sì dei due zii». Cfr. LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 243, citato e discusso in FADDA 2016, p. 49; sulla questione, si vedano anche EKSERDJIAN 2016, p. 17 e SPAGNOLO 2016, p. 61. A convincersi invece che Parmigianino fosse stato un allievo diretto di Correggio, troviamo nella Roma degli ultimi anni del Seicento il padre Sebastiano Resta, che avrebbe fondato le proprie valutazioni storico-critiche sull'esame dei materiali grafici; molto più tardi, dello stesso parere sarebbe stato, sulla base di certa «consomiglianza del loro dipingere», D'AZARA [1780] 1783, II, p. 118: «Correggio non lasciò alcun discepolo degno di lui, poiché il Parmigianino, che lo seguì immediatamente, fece un misto delle maniere de' discepoli di Raffaello, e della grazia di Correggio, che caricò».

45 Rinvio al testo riportato da PERINI 1990, p. 150: «Abbia pur pacientia l'istesso Parmigianino, perché conosco adesso haver di questo grand'huomo [*scil.* Correggio] tolta tutta la gratia, vie è pur lontano [...]».

46 AFFÒ 1784, pp. 52-53. Cfr. MALVASIA 1678, I, p. 367.

saggio della quale riconosciuto fu necessario da Agostino Carracci a chiunque brama di riuscire in quest'arte perfetto»<sup>47</sup>.

Anche Francesco Albani prese le difese di Parmigianino, apprezzandone la personalissima capacità di assimilare l'insegnamento di Correggio (quanto alla pastosità) e di Raffaello (quanto alla finitezza), realizzando per così dire una «mirabile unione, nella soavità di impasto e finitezza, di Correggio e Raffaello, ma lasciando altresì alcune volte certi colpi gagliardi di un modo tutto suo, né facilmente imitabile»<sup>48</sup>. Addirittura, in considerazione di quei suoi incredibili «colpi divini», cioè del procedimento pittorico estremamente espressivo, Parmigianino poteva considerarsi un vero «mostro di natura» (Affò attingeva, ancora, alla *Felsina pittrice*)<sup>49</sup>.

Ora, come ad Affò pareva evidente, risalivano proprio ad Albani certi apprezzamenti che, riguardo alla pittura di Parmigianino, si ritrovarono variamente riformulati – prima che nella *Felsina pittrice* – nel *Microcosmo della pittura* di Scannelli, il quale, non a caso, aveva potuto frequentare di persona Albani e, quindi, aveva registrato molte idee che il pittore doveva avergli riferito oralmente: da Albani discendeva, in effetti, pure quel parere così ammirativo circa il «carattere misto di correggiasco e di raffaelesco che tanto lodasi di lui [*scil.* di Parmigianino]»<sup>50</sup>. Così non sorprende ritrovare sul *Microcosmo* la nozione della «sveltezza», ma intesa in senso positivo in riferimento alla fluida agilità delle figure di Parmigianino<sup>51</sup>.

Affò non poteva far altro, dunque, che condividere quanto trovava scritto già sulle pagine di Scannelli, per giungere anche lui alla conclusione che solo dopo l'esperienza romana Parmigianino aveva potuto elaborare il proprio inconfondibile «carattere

47 AFFÒ 1784, p. 50, che così annotava: «In quel Sonetto in lode di Niccolino degli Abati riferito nella *Felsina Pittrice*, tom I, p. 2, pag 159, ove dicesi esser necessaria al buon pittore “un po’ di grazia del Parmigianino”». Ma cfr. LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 244, già citato *supra*: «Agostin Carracci [...] desiderò nel pittore “un po’ di grazia del Parmigianino”: non tutta, perché gli pareva soverchia».

48 AFFÒ 1784, p. 56.

49 Ivi, p. 56. Cfr. MALVASIA 1678, II, p. 249.

50 AFFÒ 1784, p. 24, già citata *supra*.

51 Cfr. SCANNELLI [1657] 2015, p. 309, qui di seguito citato per esteso.

pittoreesco»: «in tal modo stabili egli dopo aver veduto Roma il suo carattere pittoreesco, dovendosi credere con lo Scannelli “che prima dalle opere del Correggio nella Lombardia, poscia in Roma quelle di Raffaello, n’acquistasse colla debita sufficienza la gratia e delicatezza, e mediante il suo natural talento e straordinaria dispositione componesse una terza particolar maniera sua propria, che in sveltezza, spirito vivace e gratiosa leggiadria ha superato ogni più eccellente pittore, e l’opere sue per ogni parte di buon disegno e di maniera rara e qualificata, insieme con quelle del primo capo da Correggio si palesino le principali di Lombardia”»<sup>52</sup>.

Poco più tardi, sulla stessa linea di Scannelli, si sarebbe espresso Marco Boschini, i cui due memorabili versi riferiti a Parmigianino nella *Carta del navegar pittoreesco* (1660) – «svelto e leggiadro più d’un ballerin/agile, se pol dir, del vento al par» –, furono immancabilmente citati da Affò giacché essi ruotavano attorno alla stessa nozione di «sveltezza» già adoperata nel *Microcosmo della pittura* a proposito delle così inimitabili movenze delle figure di Parmigianino<sup>53</sup>.

Invece, tra i detrattori di Parmigianino, che parevano collocarsi, diciamo così, lungo una linea di tradizione che risaliva ad Annibale Carracci, Affò ricordava nomi molto autorevoli, come quelli di Francesco Algarotti e Anton Raphael Mengs. Il primo, nel suo *Saggio sopra la pittura*, aveva rimproverato al Parmigianino «lo studio soverchio della sveltezza», che gli aveva fatto «il più delle volte oltrepassare i termini della giusta simetria», conducendolo

<sup>52</sup> SCANNELLI [1657] 2015, p. 309, citato da AFFÒ 1784, p. 49.

<sup>53</sup> BOSCHINI 1660, p. 324, vento quinto, citato da AFFÒ 1784, p. 66. Per la stessa ragione, ancora più tardi, Charles-Alphonse Du Fresnoy avrebbe preferito Parmigianino a Correggio; cfr. DU FRESNOY [1668] 1713, p. 199: «Viveva in quel medesimo tempo il Parmigiano, il quale, oltre alla sua gran maniera di ben colorire, fu eccellente per l’invenzione, e per il disegno, ed ebbe un genio pieno di gentilezza, e di spirito, né si vede cosa alcuna di barbaro nella scelta delle sue attitudini, e nell’accomodamento delle sue figure; il che non potrebbe dirsi del Correggio. Abbiamo alcune sue opere, che sono bellissime e ben corrette»).

«all'affettazione»<sup>54</sup>. A riprova dell'enorme credito di cui Algarotti godeva in ambito anglosassone, Sir Joshua Reynolds sarebbe arrivato a condannare nei suoi *Discourses on art* (1780) la bizzarra deformità dell'ormai famosa *Madonna dal collo lungo* di Palazzo Pitti<sup>55</sup>.

Anche Mengs – che apprezzava i disegni del Correggio come «graziosi», mentre quelli di Parmigianino gli parevano «smorfiosi e manierati»<sup>56</sup> – aveva rimproverato all'artista la sua «affettazione»<sup>57</sup>, disapprovando per di più quel «misto delle maniere de' discepoli di Raffaello e della grazia di Correggio»<sup>58</sup> che invece, nella scrittura di Affò (in accordo, come sempre, con Scannelli), assumeva un valore estremamente positivo.

<sup>54</sup> AFFÒ 1784, p. 46. Cfr. il *Saggio sopra la pittura* (1762) di Algarotti che si legge in OCCHIPINTI 2013, *Appendice*, XII, 4: «Benché Raffaello potesse vantarsi, come l'antico Apelle, a cui fu simile in tante altre parti, che non fu chi lo eguagliasse nella grazia, vi ebbe nondimeno per rivali il Parmigiano e il Coreggio. Ma l'uno ha oltrepassato il più delle volte i termini della giusta simmetria, l'altro nella gastigatezza del dintorno non è giunto a toccare il segno; e sogliono cadere amendue, massime il primo, nell'affettazione. Se non che al Coreggio si può quasi perdonare ogni cosa per la grandiosità della maniera, per quell'anima che ha saputo infondere alle figure, per la soavità e armonia del colorire, per una somma finitezza che fa anche dalla lungi il più grande affetto, per quella inimitabile facilità e morbidezza di pennello, onde le sue opere paiono condotte in un giorno, e vedute in uno specchio»; e LANZI [1795-1796] 1968-1974, II, p. 244: «Parve all'Algarotti che nelle teste [*scil.* Parmigianino] ne oltrepassasse alle volte il segno e che desse in lezia; giudizio a cui prelude Agostin Caracci ove desiderò nel pittore “un po' di grazia del Parmigianino”; non tutta, perché gli pareva soverchia».

<sup>55</sup> REYNOLDS [1778, 1797] 1891, p. 246: «It has been said that the grace of the “Apollo” depends on a certain degree of incorrectness; that the head is not anatomically placed between the shoulders; and that the lower half of the figure is longer than just proportion allows. I know that Correggio and Parmegiano are often produced as authorities to support this opinion; but very little attention will convince us that the incorrectness of some parts which we find in their works does not contribute to grace, but rather tends to destroy it. The Madonna with the sleeping infant and beautiful group of angels, by Parmegiano, in the Palazzo Pitti, would not have lost any of its excellence if the neck, fingers, and, indeed, the whole figure of the Virgin, instead of being so very long and incorrect, had preserved their due proportion».

<sup>56</sup> D'AZARA [1780] 1783, II, p. 10. Riguardo ai Parmigianino di Dresda, cfr. HEINECKEN [1753-1757] 2015, p. 40, parte I, scheda 5: «Non si può però negare, che queste proporzioni sono spesso troppo lunghe, difetto in cui facevalo urtare il timore che aveva di cadere nel rozzo e grossolano, che a lui essendo insopportabile, rischiava in conseguenza tutto per evitarlo, come in quella nostra tavola ben chiaramente si vede».

<sup>57</sup> AFFÒ 1784, p. 46.

<sup>58</sup> D'AZARA [1780] 1783, II, p. 118.

Ma lungo il XVIII secolo non erano mancati alcuni tentativi di riabilitazione del Parmigianino, i più importanti dei quali erano dovuti a Pierre Jean Mariette, a Parigi, e a William Hogarth, a Londra.

Mariette aveva avuto modo di esaminare, da grande conoscitore qual egli era, la prodigiosa maniera di disegnare di Parmigianino; Affò ne citava questo parere che, con acutissima e fino allora inedita attenzione, si riferiva esclusivamente alla grafica: «“Il y a dans le maniment de sa plume un esprit, et une touche legere, et dans le tour de ses figures une flexibilité, qui font valoir ses desseins lors même qu’ils pechent par la justesse des proportions”». Queste parole del signor Mariette sono riportate dall’autore del *Dictionnaire abrégé de Peinture*, tomo 2, p. 49»<sup>59</sup>.

Appellandosi in questo modo a Mariette, Affò si proponeva di difendere la singolare capacità dell’artista di «giungere a certi estremi senza che ciò sembri difetto»<sup>60</sup>. Il grande conoscitore francese insegnava infatti ad apprezzare in senso propriamente espressivo la bellezza del «tocco» del maestro – cioè la sua «touche», vocabolo destinato a imporsi nel linguaggio della critica d’arte italiana soprattutto alla luce del metodo esegetico di Mariette –: tant’è che lo stesso Affò non poteva fare a meno di citare queste altre parole di Mariette, nelle quali si trovavano magistralmente apprezzati del Parmigianino «l’esprit, la légèreté de la main, l’elegance, la belle touche, les graces»<sup>61</sup>. Ma all’origine di un simile apprezzamento era stato l’Albani, che per primo aveva elogiato la forte, personalissima espressività dei «colpi» di Parmigianino<sup>62</sup>.

E veniamo a Hogarth, che nel suo trattato *Analysis of Beauty*, pubblicato nel 1753, tradotto in italiano già nel 1761, aveva spiegato come la bellezza di qualsivoglia opera d’arte dovesse prescindere dalla correttezza del disegno, dalle regole e dalle proporzioni: la cosiddetta «linea della bellezza» era intesa come ‘viva’, in quanto

<sup>59</sup> AFFÒ 1784, p. 46.

<sup>60</sup> Ivi, p. 46.

<sup>61</sup> Ivi, p. 49.

<sup>62</sup> Cfr. *supra*.

tale da conferire il senso del movimento ad una figura, ma per ciò stesso rendendola irripetibile e inimitabile, non razionalizzabile, non riproducibile per via di compasso, né di calcolo matematico. Ne derivava il confronto, di capitale importanza sulle pagine di Hogarth, tra l'*Apollo del Belvedere*, ritenuto bello nonostante le scorrettezze proporzionali, e Parmigianino, nei cui disegni «queste particolarità si veggono portate all'eccesso; eppure per questa ragione le sue opere si dice da tutti i veri intendenti avere un'indicibile grandiosità di gusto, sebbene d'altronde scorrettissime»<sup>63</sup>.

In tal senso le quotazioni di Parmigianino erano destinate a salire, pure in ambito anglosassone dove, come abbiamo visto, i disegni parmigianeschi avevano iniziato a destare grandissimo interesse<sup>64</sup>. E a ragion veduta, poco più in là, nella sua seconda lezione pronunciata alla Royal Academy di Londra (1802), Johann Heinrich Füssli si sarebbe servito della medesima nozione di «sveltezza» – egli adoperava proprio il vocabolo italiano – per evidenziare la prerogativa di espressività appartenente a Parmigianino, il quale aveva così saputo differenziare la propria maniera da quella di Correggio pur sacrificando, appunto in senso espressivo, la correttezza del disegno<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Cfr. HOGARTH [1761] 2001, pp. 90-93; il passo è riportato e discusso in OCCHIPINTI 2011a, *Appendice*, VI, 8.

<sup>64</sup> Cfr. *supra*.

<sup>65</sup> KNOWLES 1831, II, pp. 105-106: «His grace [*scil.* di Correggio], so much vaunted and so little understood, was adopted and improved by Francesco Massuoli, called il Parmegiano, but instead of marking her the measure of propriety, he degraded her to affectation: in Parmegiano's figures action is the adjective of the posture; the accident of attitude; they 'make themselves air, into which they vanish'. That disengaged play of delicate forms, the 'Sveltezza' of the Italians, is the prerogative of Parmegiano, though nearly always obtained at the expense of proportion [...]». Cfr. ROSEMBLUM [1967] 1989, p. 9.

*Bibliografia*

- AFFÒ 1784 = I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma 1784.
- AFFÒ [1794] 2015 = I. AFFÒ, *Correggio nel monastero di San Paolo a Parma*, a cura di A. Magostini 2015
- AFFÒ [1796] 2016 = I. AFFÒ, *Il Parmigiano servitor di Piazza. Dialogo tra il conte di Monlupo, Arnaldo suo Ajo e Frombola da Parma*, a cura di A. Magostini, Roma 2016
- ALGAROTTI [1756] 2012 = F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, a cura di A. Mancini, A. Salvatori, ed. elettronica 2012 [ed. or. Milano 1756]; <[www.horti-hesperidum.com](http://www.horti-hesperidum.com)>.
- ANGELI 1591 = B. ANGELI, *Historia della città di Parma*, Parma 1591.
- BOREA 2009 = E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009.
- BOSCHINI 1660 = M. BOSCHINI, *Carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660.
- CICOGNARA 1813-1818 = L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agiuncourt*, 3 voll., Venezia 1813-1818.
- D'AZARA [1780] 1783 = G. N. D'AZARA, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del re cattolico [...] rivedute ed aumentate*, 2 voll., Bassano 1783 [ed. or. Parma 1780].
- DOLCE [1557] 1960 = L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* [ed. or. Venezia 1557], in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962, vol. I (1960), pp. 141-206.
- DU FRESNOY [1668] 1713 = C.A. DU FRESNOY, *L'arte della pittura [...]. Tradotta dal Latino in Francese coll'aggiunta di alcune necessarie et amplissime osservazioni. E nuovamente tradotta in italiano*, Roma 1713 [ed. or. fra. Paris 1668].
- EKSERDJIAN 2016 = D. EKSERDJIAN, *Correggio e Parmigianino: il Cinquecento a Parma*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 2016), a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo (Mi) 2016, pp. 13-35.
- FADDA 2016 = E. 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 D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo (MI) 2016, pp. 49-59.

- HEINECKEN [1753-1757] 2015 = C. H. VON HEINECKEN, *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, a cura di A. Malatesta, con una prefazione di C. Occhipinti, Roma 2015 (*Fonti e Testi di Horti Hesperidum*, 5) [ed. or. Dresden 1753-1757].
- HOGARTH [1753, 1761] 2001 = W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza. Traduzione di anonimo del Settecento*, a cura di M. N. Varga, Milano 2001 [ed. or. ing. London 1753; ed. or. ita. Livorno 1761].
- KNOWLERS 1831 = J. KNOWLERS, *The Life and Writings of Henry Fuseli, Esq. M.A.R.A., Keeper and Professor of Painting to the Royal Academy in London; member of the first class of the Academy os St. Lue at Rome*, 3 voll., London 1831.
- LANZI [1795-1796] 1968-1974 = L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 voll., a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974 [ed. or. Bassano 1795-1796].
- LONGHI 1956 = R. LONGHI, *Ireneo Affò*, in «Paragone. Arte», 79, 1956, pp. 81-88.
- LONGHI [1956] 2016 = R. LONGHI, *Il Correggio e la camera di San Paolo a Parma*, con una nota di D. Benati, Milano 2016 [ed. or. Genova 1956].
- MALVASIA 1678 = C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.
- MUSSINI 2003 = M. MUSSINI, *Parmigianino e l'incisione*, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, Parma, 29 marzo – 27 settembre 2003), a cura di M. Mussini, M.G. De Rubeis, Cinisello Balsamo (MI) 2003, pp. 15-41.
- OCCHIPINTI 2011 = C. OCCHIPINTI, *Diderot, Winckelmann, Hogarht, Goethe*, Roma 2011.
- OCCHIPINTI 2013 = C. OCCHIPINTI, *Piranesi, Mariette, Algarotti*, Roma 2013.
- ORLANDI [1704, 1753] 2016 = P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico [...] di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino ed ispettore della regia Galleria di Sua Maestà Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia*, a cura di M. Carnevali, con una prefazione di C. Occhipinti, Roma 2016 [ed. or. Bologna 1704; ed. riv. e corr. Venezia 1753].
- PERINI 1990 = G. PERINI, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990.
- PARMIGIANINO TRADOTTO 2003 = *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, Parma, 29 marzo – 27 settembre 2003), a cura di M. Mussini, M.G. De Rubeis, Cinisello Balsamo (Mi) 2003.

- PIZZONI 2012 = M. PIZZONI, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in *La ricerca storica locale a Correggio. Bilanci e Prospettive*, atti della giornata di studi storici (Correggio, 27 ottobre 2012), Correggio 2012, pp. 57-72.
- POPHAM 1953 = A. E. POPHAM, *The Drawings of Parmigianino*, London 1953.
- PREVITALI [1964] 1989 = G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1989 [ed. or. 1964].
- REYNOLDS [1778, 1797] 1891 = J. REYNOLDS, *Discourses*, a cura di E. Gilpin Johnson, Chicago 1891 [ed. or. dei primi sette *Discourses* London 1778; ed. or. dei quindici *Discourses* London 1797].
- ROSEMBLUM [1967] 1989 = R. ROSEMBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1989 [ed. or. 1967].
- ROSSI 1980 = P. ROSSI, *L'opera completa del Parmigianino*, Milano 1980.
- SCANNELLI [1657] 2015 = F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura*, a cura di E. Monaca, con un'introduzione di C. Occhipinti, Roma 2015 [ed. or. Cesena 1657].
- SPAGNOLO 2016 = M. SPAGNOLO, *Città di "eccellenti artefici e begl'ingegni": pittori del Cinquecento a Parma fra letteratura e geografia artistica*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 2016), a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo, Milano (Mi) 2016, pp. 61-71.
- VASARI [1550] 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987 [ed. or. Firenze 1550].
- VASARI [1568] 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987 [ed. or. Firenze 1568].