

## IRENEO AFFÒ E LE ARTI DEL MEDIOEVO A PARMA

*FRANCESCO GANDOLFO*

Per Ireneo Affò il Medioevo è, dal punto di vista artistico, ma anche in termini più generali, un periodo di crisi e di decadenza formale. Del resto, la sua valutazione, sulla scorta delle linee culturali dominanti nella storiografia artistica del suo tempo, non può essere diversa. Tuttavia, l'aspetto interessante non è tanto questo, quanto quello di vedere come egli arrivi a formulare tale giudizio. Nel senso che, dopo aver ammesso il ruolo creativo svolto dal mondo greco-romano e aver rilevato la decadenza causata dalle invasioni barbariche, compie un vero e proprio cambio di rotta. Egli, infatti, afferma che durante il regno goto, in particolare sotto Teodorico, si ebbe una rinascita che influì anche sulla realtà urbana di Parma, giacché favorì la costruzione di acquedotti e non solo. Affò ricorda infatti la scoperta, avvenuta ai suoi tempi a Parma, di un mosaico sotto il Collegio dei Chierici Regolari Teatini e di un altro venuto alla luce grazie agli scavi per la costruzione del palazzo del conte Corradi. Egli riconduce questi mosaici, verosimilmente pavimentali, all'epoca teodoriciano, pertanto alla fine del V secolo, ovviamente attraverso il confronto

con analoghi prodotti ravennati, che rappresentano un termine di riferimento inevitabile, ma soprattutto una presenza ingombrante, la cui testimonianza non può ignorare<sup>1</sup>. Tanto che arriva da elaborare una teoria giustificativa: nonostante la pittura fosse rimasta sepolta sotto le rovine dell'Impero Romano, «dalle sue ceneri esalò tenue spirto che la mantenne in una languida sussistenza per molti secoli successivi». Per Affò, che parte da questa premessa, è un errore pensare che durante il regno dei Goti, dei Longobardi e dei Franchi non si dipingesse: dimostrano il contrario le testimonianze musive di Ravenna, di Roma e di Venezia, che se non sono «pitture a colori, lo sono però a pietre ed a pastiglie colorate, onde argomentasi cognizion dell'Arte in chi li eseguiva così per farli più lungamente durevoli»<sup>2</sup>.

Naturalmente queste sue parole rappresentano non una negazione del Medioevo come epoca di crisi artistica – un'idea impossibile da esprimere nella realtà culturale del suo tempo – ma un tentativo di recuperare la perduta identità locale, squisitamente parmigiana, grazie alla costruzione di un percorso che ha le sue radici prime nell'origine romana della città. Di quel tempo ricorda la presenza di un arco trionfale, di cui resta traccia indiretta attraverso la titolazione della chiesa di S. Michele, detta appunto dell'Arco. Insieme all'arco sopravvivono anche un ponte e un anfiteatro, posto al di fuori della città, in una località che, per tale ragione, conserva il nome di Arena. Queste opere gli consentono di evocare un passato significativo, nel corso del quale, a suo giudizio, l'ultimo contributo positivo alla città viene appunto dalla costruzione degli acquedotti da parte di Teodorico. I successivi dominatori, longobardi e franchi, poco o nulla apportarono allo sviluppo della città, come dimostrerebbe la mancanza di edifici più antichi del duomo. Invece non vi è più traccia delle poche costruzioni di cui si ha notizia e che furono realizzate in quell'arco di tempo, scomparse a causa delle tante distruzioni dovute dalle lotte tra fazioni, quando «non si fece altro che distrugger le case de' fuorusciti»<sup>3</sup>. Come l'architettura, anche la scultura di Parma,

<sup>1</sup> AFFÒ 1837, pp. 17-18.

<sup>2</sup> AFFÒ 1796, pp. 10-11.

<sup>3</sup> AFFÒ 1837, pp. 33-35.

a suo modo di vedere, sarebbe priva di testimonianze altomedievali. Affò lamenta poi la perdita di otto preziose croci: lavori di oreficeria riccamente decorati, che il vescovo Elbungo nel 913 lasciò per testamento in dono alla sua chiesa e che potrebbero essere indizi della qualità formale della scultura del X secolo. Egli però precisa che le fonti, a proposito di quelle croci, usano l'aggettivo «grecische», che suggerisce un'importazione dal mondo bizantino. Pertanto, ad Affò resta solo la speranza che almeno alcune di quelle opere possano essere un prodotto locale<sup>4</sup>.

In questa prospettiva, il duomo diventa il fondamentale riferimento per cogliere quelle che sono, a suo modo di vedere, le ragioni compositive di una grande fabbrica medievale, «l'unica [...] antica che ci rammenti il gusto architettonico de' vecchi nostri Parmigiani»<sup>5</sup>. Ma – possiamo aggiungere – anche per valutare e comprendere i suoi termini di confronto e i suoi valori di riferimento nel giudizio.

Sul piano cronologico, Affò fissa sotto l'episcopato di Cadalo l'avvio del cantiere del duomo, che ritiene concluso con la consacrazione officiata da papa Pasquale II nel 1106. Questa ricostruzione gli permette di valutarlo come un'opera organica, frutto di una progettazione unitaria (un'idea rivista e aggiornata ampiamente dagli studi più recenti)<sup>6</sup>. Affò evidenzia anzitutto la collocazione nello spazio urbano dell'edificio, secondo lui costruito tra il 1046 e il 1055 al di fuori delle mura della città, del palazzo vescovile<sup>7</sup>. La storiografia moderna interpreta questa scelta ricorrente come una strategia funzionale a conferire all'autorità ecclesiastica una sede isolata e distinta rispetto a quella del potere civile, specie in un'epoca segnata dal contrasto tra papato e impero. Invece Affò coglie in questa scelta un'opportunità urbanistica<sup>8</sup>, giacché la fondazione del duomo dopo quella del palazzo episcopale servì a collocare la basilica nell'ampio spazio libero tra il

4 AFFÒ 1837, p. 43.

5 AFFÒ 1837, p. 35.

6 AFFÒ 1796, pp. 7 e 111. Per un quadro d'insieme sulla moderna storiografia relativa alla cattedrale di Parma, rinvio a LUCHTERHANDT 2009, pp. 11-20.

7 AFFÒ 1837, pp. 35-36.

8 Sulla questione della localizzazione urbana di cattedrali e palazzi vescovili nel medioevo vd. TESTINI, CANTINO WATAGHIN, PANI ERMINI 1989.

palazzo stesso e il monastero di San Giovanni (fig. 1). Ciò portò di conseguenza all'isolamento del duomo entro una zona vuota: una realtà i cui effetti estetici, a giudizio di Affò, sono andati perduti a causa delle trasformazioni dell'edificio. Secondo lui la basilica, sorta come architettura isolata, era impostata su un piano rialzato che le girava tutt'attorno, sul quale si doveva salire grazie a qualche gradino. Il suo termine di riferimento è il duomo di Pisa (fig. 2), isolato su un piano rialzato, benché secondo Affò non possa rappresentare il modello della basilica parmigiana per ragioni cronologiche: la costruzione del duomo di Pisa fu avviata nel 1064, mentre quella del nuovo duomo di Parma nel 1074, secondo la notizia più antica (il vecchio duomo aveva subito un incendio nel 1058). Ciò dimostrerebbe, a suo modo di vedere, sia la contemporaneità tra i due cantieri sia l'autonomia ideativa dell'edificio parmigiano, che è l'aspetto a cui egli attribuisce più valore<sup>9</sup>.

Partendo da queste considerazioni, Affò svolge una significativa analisi dell'architettura della cattedrale, privata del suo originario isolamento a causa delle variazioni del livello del terreno circostante, dovute dalle esondazioni del canale coperto che corre in prossimità della costruzione, sotto il Seminario e sotto il Battistero, ma soprattutto a causa del fatto che «con obbrobrio dell'Architettura si vollero aggiungere ai lati due fila di Cappelle traforando con varii alzati a sesto acuto le pareti che rinchiudevano le navi laterali, parte pel cemento della distrutta canonica e di altre case che già vi stettero. Se non si fossero aggiunte tali Cappelle, se non si fosse tra la nave laterale e il braccio che sporge a far croce verso meriggioalzata già la Cappella di S. Agata, rimasta poi rinchiusa in Chiesa, e se negli altri angoli esteriori erette non si fossero fabbriche per Sagristie e per altri usi, vedremmo ora la più leggiadra Chiesa messa a croce internamente ed esternamente con certa magnifica semplicità che c'incanterebbe»<sup>10</sup>. Questa valutazione è significativa poiché sottolinea la capacità, da parte di Affò, di liberare idealmente la struttura dalle sue superfetazioni e di ritrovarne l'originaria ragione compositiva, in

<sup>9</sup> Sulla vicenda edilizia del duomo di Pisa, ai veda PERONI 1995.

<sup>10</sup> AFFÒ 1837, p. 35.

una sorta di operazione di recupero che prelude ai principi del restauro cosiddetto di ripristino, che sarà dominante fino a tutta la prima metà del Novecento. Ma la sua valutazione sottolinea anche un'indifferenza nei confronti della storicità, intesa come inevitabile trasformazione del monumento nel corso del tempo. Tale indifferenza sarà uno dei caratteri più negativi di quel tipo di intervento e sarà combattuta dalle nuove teorie, che imporranno la necessità di preservare la memoria storica di un monumento, ivi comprese le trasformazioni e le lacune, senza ricorrere, nella ricerca di una presunta identità primitiva, al falso sostitutivo<sup>11</sup>.

Affò apprezza soprattutto le loggette che ornano esternamente la facciata del duomo. A suo modo di vedere, dovevano girare anche lungo i fianchi prima dell'apertura delle cappelle, giacché riprendono nei bracci del transetto e nell'abside (fig. 3), con un alleggerimento nella compattezza della muratura, che doveva «colpire l'occhio di una maniera rallegrante e graziosa», secondo il tema dello svuotamento della parete, tipico dell'architettura tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo<sup>12</sup>. Questa osservazione si estende anche al matroneo, che alleggerisce le pareti della navata centrale (fig. 4). I capitelli che concludono i pilastri gli sembrano «d'intaglio rozzo [...] ma curioso», ma apprezza particolarmente il perfetto andamento semicircolare delle arcate che articolano le navate. Egli invece condanna, al confronto, quelle a sesto acuto che dalle navate laterali immettono nelle cappelle aggiunte, in quanto colpevoli di avere spezzato una ben calibrata armonia<sup>13</sup>. Diverso è il giudizio sulle sculture: «ancorché mostrino l'arte bambina, pure giovano a veder come decadute si sforzassero pur di risorgere»<sup>14</sup>. Una posizione questa che non è di chiusura, come ci si aspetterebbe da un intellettuale della sua epoca, ma di attenta valutazione dei fatti formali, come rilevato a suo tempo da Roberto Longhi, che ha parlato di una riscoperta da parte di Affò delle arti a Parma, in particolare di quelle del Tardo Medioevo, «non per boria campanilistica, ma per forza

<sup>11</sup> BRANDI 1963.

<sup>12</sup> HÉLIOT 1965 e HÉLIOT 1966.

<sup>13</sup> AFFÒ 1837, pp. 35-36.

<sup>14</sup> AFFÒ 1837, p. 18.

illuminata, e asseverativa di autentici valori»<sup>15</sup>. Questa valutazione dei fatti formali spicca nel *Parmigiano servitor di piazza*, dove Frombola, alter ego di Affò, conduce il Conte di Monlupo e Arnaldo a visitare la cripta della cattedrale. Egli evita di parlare di quell'ambiente e del suo ricco decoro plastico, fatto solo di capitelli corinzi (fig. 5) dalle forme essenziali e fortemente semplificate, indirizzandosi direttamente verso la cinquecentesca tomba di san Bernardo degli Uberti (fig. 6)<sup>16</sup>.

Parlando della Cattedrale, gli è impossibile non parlare della personalità dell'Antelami, che introduce con queste parole, che esprimono il salto di qualità rispetto alla fase precedente: «Ma la scultura faceva i suoi sforzi»<sup>17</sup>. Affò si mostra indifferente di fronte a una questione che invece divide da sempre gli storici dell'arte: la pertinenza di tre tavole di marmo bianco a un pulpito o a un pontile, che Da Erba dice «erette in forma di teatro sopra quattro colonne»<sup>18</sup>. L'unica tavola superstite è evidentemente quella con la *Deposizione* (fig. 7). Affò conclude saggiamente scrivendo che «Tal opera più non esiste»<sup>19</sup>, benché nello stesso contesto definisca la scultura come «un largo paliotto d'altare», confermando così il suo disinteresse verso il problema.

Diversa è la valutazione che egli dà dell'operato dell'artista nel cantiere del Battistero (fig. 8)<sup>20</sup>. Egli ritiene che l'edificio originario, con il 1196 come suo anno di fondazione, potesse gareggiare per grandezza e magnificenza con il palazzo voluto dall'imperatore Federico I, che risulta già costruito nel 1164. Del battistero Affò apprezza particolarmente sia il perimetro ottagonale all'esterno e circolare all'interno sia la presenza delle tre porte «innicchiate», come egli dice, «sotto un giro di degradanti archi eretti sopra diverse colonnette e alzate sopra scalinate marmoree». Tuttavia, per Affò il calibro delle arcate che le precedono è

<sup>15</sup> LONGHI 1956, p. 82.

<sup>16</sup> AFFÒ 1796, pp. 32-33. Sulla cripta e i suoi capitelli, si veda LUCHTERHANDT 2009, pp. 163-214.

<sup>17</sup> AFFÒ 1837, p. 19.

<sup>18</sup> DA ERBA 1572, f. 231.

<sup>19</sup> AFFÒ 1837, p. 43.

<sup>20</sup> Per un quadro critico sul Battistero, si vedano LOPEZ 1864; DE FRANCOVICH 1952, pp. 167-315; QUINTAVALLE 1989; DIETL 1995; FRUGONI 1995; LOMARTIRE 1995.

troppo largo: eccesso però compensato, a suo parere, dal loro andamento semicircolare (fig. 9). Nonostante ciò, si può avvertire nel suo giudizio una remora neoclassica, che lo spinge a condannare la libertà progettuale: «Niun ordine osservasi, egli è vero, di buona architettura, e un soverchio tritume offende l'occhio avvezzo all'accordo e all'armonia»; parole che sottendono la sua disapprovazione per l'assenza di ordini classici. Ciò che invece ancora una volta incontra la sua approvazione è l'alleggerimento delle pareti con logge, sia all'interno che all'esterno<sup>21</sup>. Affò critica poi la parte conclusiva del Battistero, riprendendo così la nota questione, indicata dalla cronaca di Salimbene, dell'impossibilità di concludere l'edificio prima del 1259, quando con la morte di Ezzelino da Romano si poté riavviare l'importazione del marmo rosso di Verona, necessario al cantiere<sup>22</sup>. Ancora una volta prende posizione contro quel «gusto più rozzo che dicesi malamente gotico» e condanna l'introduzione nel registro superiore della facciata di archetti di sesto acuto (fig. 8), che non si accordano con il resto dell'architettura. Disapprova anche i «torricini disuguali posti qua e là sul tetto senz'ordine che terminano a punte e guglie [...] dimostrazioni del gusto che invece di migliorar peggiorava», condannando così la rottura del sistema basato sull'arco a tutto sesto, che in qualche modo gli ricorda il mondo classico e quella tradizione compositiva e formale che il suo tempo aspira a recuperare<sup>23</sup>.

Affò elogia invece la ricchezza, la fantasia e la varietà inventiva delle sculture di Antelami, in particolar quelle dello zooforo (fig. 10) che corre intorno alla base del Battistero, che il popolo interpreta come «cifre sotto cui si ascondano misteriosi sensi»: un'idea tutto sommato giusta, come dimostrano le figure simboliche di quella decorazione, in cui si possono certamente riconoscere significati di carattere moralistico<sup>24</sup>. Soprattutto la vivacità e la libertà degli animali dello zooforo gli permettono di correggere Da

21 AFFÒ 1837, pp. 37-38.

22 SALIMBENE DE ADAM 1966, II, p. 759.

23 AFFÒ 1837, p. 38.

24 AFFÒ 1837, p. 43. Sul problema del valore simbolico e della funzione del cosiddetto zooforo, si veda GANDOLFO 2015, pp. 492-495.

Erba, che aveva attribuito ad Antelmani i leoni stilofori del protiro (fig. 11), invece ricondotti correttamente da Affò a Giambono da Bissone e datati al 1281, sulla base dell'epigrafe incisa sull'architrave del portale. Egli nota poi che Giambono non doveva aver mai visto dei leoni perché li fece troppo grandi e soprattutto ne sbagliò le sembianze, sebbene fosse caduto in questo errore anche Correggio. Tale osservazione conferma che una delle sue coordinate è rappresentata da ciò che potremmo definire realismo classicheggiante<sup>25</sup>. Dopo questo pensiero, infatti, egli esprime una valutazione molto compromettente: secondo Affò, non vale la pena cercare tracce di scultura dei secoli XIII e XIV a Parma poiché quest'arte non lasciò testimonianze significative in città, «giacché non valse molto neppure altrove»<sup>26</sup>. Il suo classicismo non poteva conciliarsi con quello federiciano dei Pisano o di Arnolfo, privo di quella delicatezza di forme che definisce una categoria, necessaria ai suoi occhi per esprimere un positivo giudizio artistico.

Differente è anche la valutazione che egli offre della tradizione pittorica del Duecento parmigiano. Affò sottolinea la continuità operativa di Parma attingendo dalla testimonianza di Fra Salimbene: nel 1233, le Vicinie andavano in processione issando ciascuna uno stendardo con il ritratto del santo venerato nella rispettiva chiesa. Egli tiene a precisare che queste immagini non avevano carattere iconico ma narrativo, come dimostra l'esempio dello stendardo di San Bartolomeo, che rappresentava il martirio del santo<sup>27</sup>. Dal Bordoni ricava poi la notizia che nel 1247, durante l'assedio della città ad opera di Federico II, fu dipinta una figura della Vergine al di sotto della quale si leggeva il verso *Hostis turbetur quia Parmam Virgo tuetur*<sup>28</sup>. Ancora da Fra Salimbene trae la notizia secondo cui prima del 1260, nella chiesa di San Francesco, «sopra un copertoio di lampade [...] si vedevano dipinti gli Apostoli con suole a' piedi e manti avvolti alle spalle, a tenor della

<sup>25</sup> AFFÒ 1837, pp. 19 e 43. Sulle vicende relative alla facciata e al protiro, si veda LUCHTERHANDT 2009, pp. 120-141.

<sup>26</sup> AFFÒ 1837, p. 44.

<sup>27</sup> AFFÒ 1796, pp. 11-12. Il passo a cui fa riferimento è in SALIMBENE DE ADAM 1966, I, p. 99.

<sup>28</sup> AFFÒ 1784, p. 2. Il passo a cui fa riferimento è in BORDONI 1671, p. 24.



maniera usata dagli antichi pittori nel rappresentarli, passata per tradizione sino a que' giorni»; parole con cui Affò suggerisce una possibile ripresa, in pieno Duecento, di modi paleocristiani<sup>29</sup>. Dalla Cronaca dell'Anonimo Parmigiano deriva la notizia secondo cui nel 1279, all'esterno della chiesa di San Pietro, fu dipinta l'immagine del beato Alberto da Bergamo e l'anno seguente il carroccio della città fu decorato con la rappresentazione di Maria e di vari santi. Sempre dalla stessa fonte ricava infine, a suo dire, che il Palazzo Pubblico fu decorato nel 1283 e Collegio dei Notai nel 1302<sup>30</sup>. Affò conclude mestamente che non rimane più traccia di queste testimonianze, ma ciò non gli impedisce di notare la vitale attività pittorica di Parma a quell'epoca, «quando Cimabue, riputato poscia ristoratore dell'arte in Toscana, era tuttavvia fanciullo», impostando così una polemica antidantesca e soprattutto antivasariana, che è una costante nei suoi scritti<sup>31</sup>. L'implicita posizione polemica nascosta in quelle parole non è mossa soltanto da spirito campanilistico, ma anche dall'obiettivo di cogliere nell'unico capolavoro pittorico superstite, il grande ciclo di affreschi del Battistero (fig. 12), un'autonoma identità formale. Affò data queste pitture al 1260 circa, contestando così Ruta, che le aveva datate al 1221<sup>32</sup>. È singolare notare come questa divergenza di opinioni resista fino ad oggi, come dimostra la letteratura recente sull'argomento, in cui ricorre pur con termini di riferimento differenti<sup>33</sup>. Secondo Affò, i lavori al Battistero non

<sup>29</sup> AFFÒ 1796, p. 12. Il passo a cui fa riferimento è in SALIMBENE DE ADAM 1966, I, p. 369.

<sup>30</sup> AFFÒ 1784, pp. 3-4. Il passo a cui fa riferimento, relativamente al dipinto realizzato all'esterno della chiesa di San Pietro, è in CHRONICON PARMENSE 1726, coll. 791-792, rispetto alla quale fonte Affò definisce il beato Alberto da Bergamo invece che da Cremona. Il riferimento alla decorazione del carroccio è a col. 796, in realtà sotto l'anno 1281. Gli altri interventi pittorici a cui fa riferimento non trovano una corrispondenza nel *Chronicon Parmense*, agli anni indicati, per cui deve avere equivocato nella indicazione della fonte. La notizia relativa alla decorazione pittorica del Palazzo del Comune è a col. 796, riferita però anch'essa al 1281. La notizia relativa alla decorazione del Palazzo dei Notai è ivi, col. 843.

<sup>31</sup> AFFÒ 1784, p. 2.

<sup>32</sup> AFFÒ 1796, pp. 12-13. Il testo a cui fa riferimento è RUTA 1752, pp. 21-22.

<sup>33</sup> Per una datazione degli affreschi intorno al 1260, si veda GANDOLFO 1982; mentre una datazione alta, agli anni Trenta, è sostenuta da GEYMONAT 2006. Una terza posizione, intermedia, è stata proposta da TOMEA GAVAZZOLI 2008, che li data al 1250 ca.

potevano essere conclusi prima del 1259, a causa della mancanza del marmo veronese, a prescindere dal fatto che l'edificio fosse già impiegato a scopo liturgico, grazie a una copertura provvisoria, fin dal 2 aprile del 1216<sup>34</sup>. Il *terminus ante quem* è rappresentato per Affò dalla notizia, tratta ancora da Fra Salimbene, secondo cui Guidolino da Enzola, che abitava vicino alla cattedrale, sorvegliava il luogo per impedire che i ragazzi scagliassero pietre contro il Battistero, danneggiando sculture e pitture<sup>35</sup>. Siccome il nipote di Guidolino, Jacopo, divenne podestà di Modena nel 1285, tali episodi dovevano risalire agli anni Sessanta, a conferma del fatto che a quell'epoca il Battistero era già dipinto<sup>36</sup>. Gli argomenti adottati da Affò non sono certamente decisivi, ma hanno il merito di collocare gli affreschi in una dimensione storica che può offrire una giustificazione alla loro sostanza stilistica.

Affò si serve anzitutto dell'analisi paleografica delle scritture che accompagnano le scene della vita del Battista, datate alla metà del XIII secolo circa<sup>37</sup>. Egli però critica gli affreschi impietosamente: «in que' primi pittori linee e profili taglienti, figure senza alcuna mossa, disegno grossolano, e colorito senza morbidezza e senz'arte»; parole che, a prescindere dal tono denigratorio, offrono una puntuale definizione dello stile fortemente grafico che caratterizza quegli affreschi, riconoscendovi giustamente un'eco dell'arte musiva, soprattutto veneziana, che doveva essere parte dell'esperienza di quella bottega<sup>38</sup>. Affò apprezza soprattutto la tecnica di quei pittori, la cui attenta e accurata preparazione degli intonaci ha permesso una buona conservazione delle loro pitture. Affò offre un'ultima, significativa osservazione sugli affreschi e i pittori del Battistero: «Non consideravano ancor la natura, ma seguendo uno la maniera dell'altro s'imitavano tra sé»; passo che rappresenta un'indizio della sua lucida comprensione della

<sup>34</sup> Sulla questione della mancanza del marmo veronese, ai veda n. 20. La notizia dell'utilizzo liturgico del Battistero nel 1216 risale a CHRONICON PARMENSE 1724, col. 764.

<sup>35</sup> AFFÒ 1796, p. 13 e AFFÒ 1837, p. 20. La notizia su Guidolino da Enzola è ricavata da SALIMBENE DE ADAM 1966, p. 888.

<sup>36</sup> Anche la notizia relativa a Jacopo da Enzola deriva da SALIMBENE DE ADAM 1966, p. 887.

<sup>37</sup> AFFÒ 1796, pp. 13-14.

<sup>38</sup> AFFÒ 1837, p. 20.

tecnica grafica medievale. Egli, infatti, riconosce negli affreschi la presenza di formule compositive ripetute, funzionali ad esprimere certi movimenti, pose o rapporti tra i protagonisti delle singole scene, sulla base di un repertorio preconstituito, messo a disposizione della bottega e adottato di volta in volta, a seconda delle convenienze compositive. Ovviamente, egli non può approvare questa prassi poiché deriva, secondo lui, dal rifiuto da parte dei pittori di guardare la natura e di apprendere direttamente da essa ciò che si deve rappresentare e come rappresentarlo. Tuttavia, proprio questa posizione antagonista rivela come egli sia entrato in perfetta sintonia con il linguaggio pittorico medievale e ne abbia compreso appieno le regole compositive, benché costretto dalla cultura del suo tempo a rifiutarne l'astrazione e la convenzionalità. Uno stallo culturale che lo stesso Affò sintetizza assai bene in un passo di una lettera scritta nel 1782: «Niuna cosa or più mi diletta della barbarie de' secoli mezzani»<sup>39</sup>.

È proprio l'esigenza tanto di una naturalezza nelle forme e nei gesti dei corpi quanto di una carica espressiva sul piano sentimentale che lo porta, in un'altra occasione, a ricordare la presenza nella cripta della cattedrale di un complesso ligneo giunto da Cremona nel 1358, composto dalle figure del Cristo morto, della Vergine e di diversi santi e angeli<sup>40</sup>. La descrizione suggerisce che non fosse una Deposizione, quanto un Compianto sul Cristo morto: un soggetto con una forte valenza sentimentale, espressa da statue a dimensione naturale, rese con atteggiamenti di disperazione, in una naturalezza quasi eccessiva e sopra le righe, ma proprio per questo impressionante e comunicativa. Ora è significativo che nello stesso contesto Affò ricordi la figura di Biagio Pelacani, celebrato per il contributo allo sviluppo della prospettiva, necessaria alla pittura. Così egli arriva quasi a fondere insieme le due esperienze: da un lato l'espressività iperbolica del gruppo plastico, dall'altro il dominio di quella carica sentimentale nello spazio, nel momento in cui si passa dalla tridimensionalità

<sup>39</sup> La frase è contenuta in una lettera scritta il 7 giugno 1782 e pubblicata in POZZETTI 1802, pp. 103-105, in part. p. 105 per la frase citata. Sulla frase vd. la valutazione di PREVITALI 1964, pp. 152-153 che, partendo da essa, trae la conclusione che Affò «Fu soprattutto un accanito viaggiatore, frugatore di biblioteche e un medievalista [...]».

<sup>40</sup> AFFÒ 1837, pp. 21-22.

della scultura alla bidimensionalità della pittura, per arrivare così alla comprensione della natura che, a suo modo di vedere, mancava ai pittori medievali.

Infatti, conclude che, in vita dell'approssimarsi del Rinascimento, «ne' saggi che ci restano di pitture del Trecento nelle parti inferiori del Duomo non troviamo onde gloriarci molto, ancorché vi troviamo talvolta qualche saggio di avanzamento»<sup>41</sup>; indizio non tanto del suo rifiuto delle ragioni compositive della realtà artistica medievale, quanto della sua interpretazione di quelle testimonianze come espressioni di una vitalità locale, a prescindere da qualunque comprensione della loro qualità e della loro portata culturale e storica. Questa posizione è un limite, ma anche un'anticipazione della prossima riscoperta del Medioevo da parte del Romanticismo di primo Ottocento: perciò Affò è quello che potremmo definire un traghettatore tra due epoche culturali.

<sup>41</sup> AFFÒ 1837, p. 22.

*Bibliografia*

- AFFÒ 1784 = I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma 1784.
- AFFÒ 1796 = I. AFFÒ, *Il parmigiano servitor di piazza ovvero dialoghi di Frombola*, Parma 1796.
- AFFÒ 1837 = I. AFFÒ, *Discorso intorno alle belle arti parmigiane*, in appendice a A. Pezzana, *Storia della città di Parma*, t. I, Parma 1837, pp. 17-47.
- BORDONI 1671 = F. BORDONI, *Thesaurus Sanctae Ecclesiae Parmensis*, Parma 1671.
- BRANDI 1963 = C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963.
- CHRONICON PARMENSE 1726 = *Chronicon Parmense*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. IX, Milano 1726, coll. 755-880.
- DA ERBA 1572 = M. E. DA ERBA, *Compendio copiosissimo dell'origine, antichità, successi e nobiltà della città di Parma, suo popolo e Territorio, estratto dal raccolto di Angelo Maria Edoari da Erba Parmigiano per il medesimo l'anno 1572*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. 922.
- DE FRANCOVICH 1952 = G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze 1952.
- DIETL 1995 = A. DIETL, *La decorazione plastica del battistero e il suo programma*, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 71-108.
- FRUGONI 1995 = C. FRUGONI, *«E vedrà ogni carne la salvezza di Dio»: le sculture all'interno del battistero*, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 109-144.
- GANDOLFO 1982 = F. GANDOLFO, *Gli affreschi del Battistero di Parma*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno internazionale (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 193-201.
- GANDOLFO 2015 = F. GANDOLFO, *Da Sens a Montevergine: la natura in figura*, in *Medioevo. Natura e figura*, atti del convegno internazionale (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. Quintavalle, Ginevra-Milano 2015, pp. 481-504.
- GEYMONAT 2006 = L. GEYMONAT, *Parma 1233: pittura e iconografia in un battistero gotico*, in *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 509-515, 524-526.
- HELIOT 1965 = P. HELIOT, *La cathédrale de Cefalù: sa chronologie, sa filition e le galeries murales dans les églises romanes du midi*, in «Arte lombarda», 10, 1, 1965, pp. 19-38.

- HELIOT 1966 = P. HELIOT, *La cathédrale de Cefalù: sa chronologie, sa filiation e le galeries murales dans les églises romanes du midi*, in «Arte lombarda», 11, 1, 1966, pp. 6-25.
- LOMARTIRE 1995 = S. LOMARTIRE, *Introduzione all'architettura del battistero di Parma*, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 145-250.
- LONGHI 1956 = R. LONGHI, *Ireneo Affò, Il Parmigiano servitor di Piazza ovvero dialoghi di Frombola, Parma, Carmignani, 1896*, in «Paragone. Arte», 79, 1956, pp. 81-88.
- LOPEZ 1864 = M. LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma 1864.
- LUCHTERHANDT 2009 = M. LUCHTERHANDT, *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunenbildung*, München 2009 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, vol. XXIV).
- PERONI 1995 = A. PERONI, *Architettura e decorazione*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, 2 voll., Modena 1995, vol. I, pp. 13-147 (Mirabilia Italiae, 3).
- POZZETTI 1802 = P. POZZETTI, *Elogio d'Ireneo Affò*, Parma 1802 (seconda ed.).
- PREVITALI 1964 = G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.
- QUINTAVALLE 1989 = A. C. QUINTAVALLE, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma 1989.
- RUTA 1752 = C. RUTA, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma*, Parma 1752.
- SALIMBENE DE ADAM 1966 = SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari 1966.
- TESTINI, CANTINO WATAGHIN, PANI ERMINI 1989 = P. TESTINI, G. CANTINO WATAGHIN, L. PANI ERMINI, *La cattedrale in Italia*, in *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne*, atti del convegno internazionale (Lyon, Wien, Grenoble, Genève, Aosta, 21-28 settembre 1986), a cura di N. Duval, Roma 1989, pp. 5-87 (Publications de l'École française de Rome, 123).
- TOMEA GAVAZZOLI 2008 = M. L. TOMEA GAVAZZOLI, *Qualche osservazione sul neoellenismo del battistero di Parma*, in «Arte lombarda», 154, 2008, pp. 7-29.

*Didascalie*

- Fig. 1. Parma, Veduta d'insieme della Cattedrale con il Battistero.
- Fig. 2. Pisa, Cattedrale, facciata.
- Fig. 3. Parma, Cattedrale, abside e transetto.
- Fig. 4. Parma, Cattedrale, interno.
- Fig. 5. Parma, Cattedrale, cripta, particolare di un capitello.
- Fig. 6. Parma, Cattedrale, cripta, tomba di san Bernardo degli Uberti.
- Fig. 7. Parma, Cattedrale, Benedetto Antelami, Deposizione.
- Fig. 8. Parma, Battistero, veduta d'insieme.
- Fig. 9. Parma Battistero, Benedetto Antelami, portale meridionale.
- Fig. 10. Parma, Battistero, Benedetto Antelami, particolare del cosiddetto zooforo.
- Fig. 11. Parma, Cattedrale, Giambono da Bissone, leoni stilofori del protiro.
- Fig. 12. Parma, Battistero, interno, affreschi della cupola.



1



2





3

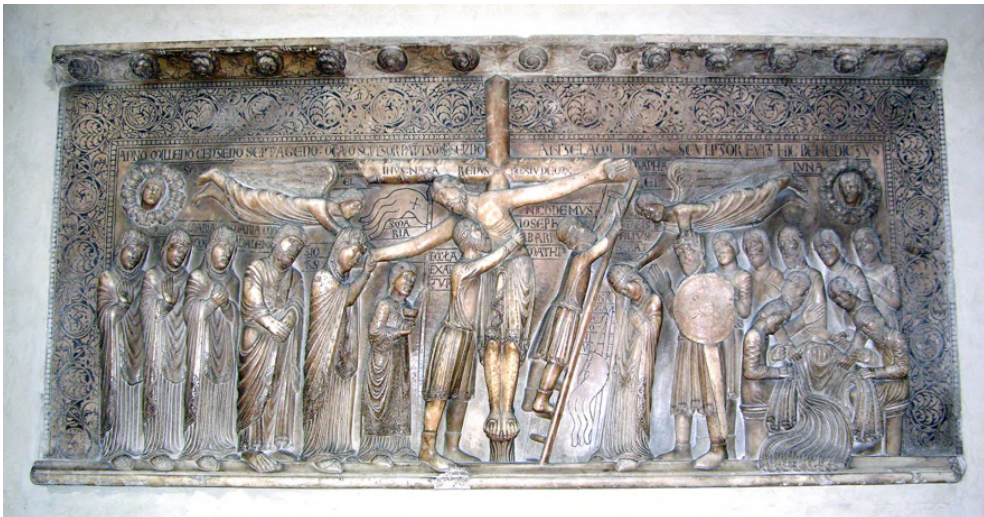


4





6



7





9



10



11



12