

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 9 · 2007

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

[www.census.de](http://www.census.de)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Tatjana Bartsch, Viktoria Krason, Anne Leicht, Barbara Lück,  
Eva Maurer, Carolin Ott, Charlotte Schreiter, Frederike Steinhoff,  
Marina Unger

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2007 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Punkt.Satz, Zimmer und Partner, Berlin  
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

Nel Catalogo della cospicua collezione di disegni donata agli Uffizi nel 1866 dallo scultore Emilio Santarelli, pubblicato quattro anni dopo la donazione, il foglio inv. 334 S (fig. 1) è descritto al numero 10 dei disegni di »Pierin Del -Vaga« in modo piuttosto generico e inesatto per quanto riguarda la tecnica esecutiva; viene, infatti, indicato come »Ornamenti idem c. s.«, cioè schizzo a pietra rossa naturale analogamente al disegno di cui si parla appena sopra,<sup>1</sup> anche se in realtà è eseguito a penna e inchiostro.<sup>2</sup>

La rimozione del controfondo, avvenuta nel settembre del 2005<sup>3</sup> mentre mi apprestavo a preparare una conferenza per la presentazione a Firenze del volume di studi in onore di Catherine Goguel,<sup>4</sup> ha consentito di scoprire sul verso una Testa virile (fig. 2). Non fu difficile riconoscerne l'autore in Parmigianino e con tale attribuzione presentai il foglio, per rendere omaggio alla studiosa che, nel suo vasto curriculum di studi, si era imbattuta nell'artista, proprio a ridosso delle celebrazioni parmigianinesche, ravvisando un suo autografo nel Profilo di un uomo rivolto a sinistra di collezione privata parigina (fig. 7), precedentemente ritenuto di Francesco Salviati.<sup>5</sup> L'inserimento del foglio all'interno di un corpus assai vasto, e in continua espansione, ricevette, in tale circostanza, unanimi consensi tra gli studiosi di grafica presenti.<sup>6</sup> A mio avviso, comunque, l'interesse del disegno non si esauriva nel fatto di essere un'inedita aggiunta alla cospicua produzione grafica del geniale artista di Parma, destinata a farci ancora una volta riflettere sulla sua vasta gamma stilistica e sulle notevoli potenzialità della tecnica a penna e inchiostro; mi sembrava, cioè, che il verso, in particolare, consentisse di riprendere una tematica assai affascinante, come quella del rapporto di Parmigianino con l'antico.

In questo contributo mi soffermerò sulle caratteristiche stilistiche del disegno inedito (anzi, dei due disegni inediti, considerando sia il recto che il verso), sul rapporto del verso con le tecniche del bulino e sulla sua relazione con una fonte antica, deducendo qualche conclusione sulla cronologia dall'insieme delle precedenti disamine.

Le aggiunte all'eccezionale corpus raccolto da Popham<sup>7</sup> si sono seguite quasi senza soluzione di continuità a partire dal 1971,<sup>8</sup> mentre, più recentemente, le

1 *Parmigianino: Ornato all'antica, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 334 Sr*

celebrazioni per il quinto centenario della nascita del Parmigianino hanno contribuito ad approfondire diversi aspetti della sua attività artistica, attraverso alcune mostre<sup>9</sup> – e le relative recensioni –,<sup>10</sup> convegni,<sup>11</sup> articoli.<sup>12</sup> Sarebbe superfluo

2 *Parmigianino: Testa virile, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 334 S v*

tracciare ora una bibliografia dettagliata, anche solo limitandosi agli studi in cui sono comparsi disegni inediti: di alcuni si dà conto nel testo e nelle note, mentre per altri si rinvia ai resoconti bibliografici forniti nelle ultime monografie.<sup>13</sup>

3 *Parmigianino: Pastore seduto a terra, con un cane e delle pecore, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1187 S*

Anche il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi aveva partecipato alle manifestazioni per l'anniversario con la preparazione di una mostra, dove accanto a Parmigianino venivano presentati fogli di artisti di Parma o attratti da quella scuola;<sup>14</sup> del nostro artista, in particolare, era esposto un disegno inedito, il Pastore seduto a terra, con accanto un cane e delle pecore, proveniente anch'esso dalla collezione Santarelli, dove figurava catalogato tra le opere di Domenico Beccafumi (fig. 3).<sup>15</sup>

Si tratta, comunque, di due fogli stilisticamente assai diversi tra loro, per quanto entrambi eseguiti a penna. Senz'altro giovanile, e anteriore alla partenza per Roma, il disegno già pubblicato, che mostra uno stile non privo di analogie con la grafica di Romanino;<sup>16</sup> sicuramente posteriore il nostro. Come si diceva in apertura, esso venne assegnato dagli estensori del Catalogo Santarelli a Perino del Vaga, autore con cui a volte la critica ha effettivamente riconosciu-

4 *Parmigianino: Ritratto di  
Galeazzo Sanvitale, Paris,  
Musée du Louvre, département  
des Arts graphiques, inv. 6472 r*

to punti di contatto con Parmigianino, che coinvolgono anche la grafica,<sup>17</sup> in una reciprocità di influenze variamente interpretate e diversificate nel tempo.<sup>18</sup> Penso che in questo caso, a far propendere verso Perino, siano stati gli eleganti ornati del recto, che era allora il solo lato visibile.

Se la seriazione dei due fogli Santarelli non è certo difficoltosa, assai più complesso risulta il tentativo di circoscrivere con esattezza la cronologia del disegno inedito. La maggior parte degli studiosi che si sono occupati della grafica di Parmigianino non si sono nascosti le difficoltà oggettive riscontrabili nel suo assetto cronologico,<sup>19</sup> con particolare riferimento ai fogli eseguiti a cavallo tra gli ultimi tempi parmensi e il primo periodo romano e tra la fine del soggiorno romano e gli esordi bolognesi;<sup>20</sup> lo stesso può dirsi per i disegni del periodo romano e di quello bolognese, che non differiscono tra loro dal punto di vista tecnico.<sup>21</sup>

A proposito della Testa virile si possono avanzare alcuni raffronti, tali, tuttavia, da non indurre a conclusioni definitive; ad esempio con il Ritratto di Galeazzo Sanvitale del Louvre, databile intorno al 1523–24<sup>22</sup> (fig. 4), limitatamente al tratteggio del volto, per quanto più libero e asistematico rispetto alla Testa virile; una sistematicità di tratto è invece presente, ma in modo ancora

5 *Parmigianino: Filosofo seduto,*  
*London, British Museum,*  
*Department of Prints and*  
*Drawings, inv. 1952-I-21-66*

più incisivo rispetto al nostro foglio, nel Filosofo seduto del British Museum, che è stato, infatti, collocato nel periodo bolognese, a partire dunque dal 1527 (fig. 5).<sup>23</sup>

Restrungendo i confronti a disegni analogamente legati all'antico e realizzati ugualmente a penna, mi sembrano situarsi in epoca senz'altro successiva lo Studio di torso maschile del Musée des Beaux-Arts a Besançon, assegnato al secondo periodo parmense,<sup>24</sup> nonché il Profilo di Ercole della Royal Library a Windsor, ascrivibile anch'esso al periodo finale dell'attività di Parmigianino.<sup>25</sup>

Passando agli ornati sul recto, vorrei richiamare, per la conduzione lineare della penna, il disegno con un Nudo maschile di schiena con un globo(?) e due putti, tra fogliame ricordato nella collezione Solbert Handler a Hollywood da Popham, che lo riteneva probabilmente del periodo bolognese;<sup>26</sup> la donna a destra in primo piano si accosta, nelle proporzioni e nel tipo, per quanto in controparte e con varianti posturali, alla figura centrale in basso nelle Tre figure nude distese, una pietra nera naturale assegnata al periodo romano.<sup>27</sup>

I confronti finora istituiti, sia per il recto che per il verso, non sono, dunque, risolutivi per circoscrivere con esattezza la cronologia del disegno fiorentino. Altre considerazioni, tuttavia, possono essere avanzate facendo riferimento a un secondo aspetto, utile per la classificazione della Testa virile. Mi riferisco al rapporto stilistico tra l'esecuzione da parte di Parmigianino di disegni a penna



e la pratica delle incisioni, esercitata direttamente o indirettamente tramite i suoi collaboratori.

Sulla necessità di non studiare separatamente tra loro i disegni e le acqueforti dell'artista, nonché le acqueforti, i bulini e i chiaroscuri desunti da sue invenzioni, si è tornati in tempi recenti.<sup>28</sup>

Dal canto suo, Popham aveva a suo tempo sottolineato la vicinanza tra la tecnica dei bulini e quella, accuratamente rifinita, della maggior parte dei cosiddetti disegni di presentazione, eseguiti principalmente dopo il rientro a Parma.<sup>29</sup> Accogliendo questa opinione, Pouncey indicò successivamente alcuni fogli eseguiti in una sorta di tecnica bulinistica;<sup>30</sup> in tempi più recenti Ekserdjian individuava, nell'ambito della produzione di Parmigianino, disegni da considerarsi a tutti gli effetti »handmade engravings, etchings, and chiaroscuro woodcuts«, come, ad esempio, una penna giovanile con una Donna seduta che sorregge la statuetta di una Vittoria, ora a Cincinnati.<sup>31</sup> In effetti, la gamma delle possibilità espressive di Parmigianino disegnatore investe tre tecniche di stampa, dal bulino all'acquaforte alla xilografia, quest'ultima nella particolare accezione del chiaroscuro.

In relazione alla Testa virile fiorentina, vorrei limitarmi a considerare la prima tecnica, dal momento che è certamente quella più calzante.

E' senz'altro da ricondurre allo stile del bulino la Testa di un giovane uomo di collezione privata (fig. 6),<sup>32</sup> che, nell'andamento della penna, è stata confrontata con il Profilo di uomo rivolto a sinistra scoperto da

*6 Parmigianino: Testa di un giovane uomo, collezione privata*

7 *Parmigianino: Profilo di  
uomo rivolto a sinistra, Parigi,  
collezione privata*

Catherine Monbeig Goguel (fig. 7), già ricordato in apertura; quest'ultimo, a sua volta, presenterebbe similitudini, sotto lo stesso aspetto, con l'Auto-  
ritratto di profilo dell'Albertina a Vienna (fig. 8), nonché con l'Autoritratto  
ora a Chatsworth, **effigiato in primo piano su un foglio recante al recto studi**  
di Vergini per la Steccata.<sup>33</sup> Rinvia alla tecnica a bulino anche il tratteggio a  
penna di un Uomo barbato, a mezzo busto, visto di profilo di collezione privata  
statunitense.<sup>34</sup> Mi chiedo quale fosse la destinazione dei fogli menzionati; se  
autonoma, come sembrerebbe nel caso del primo elencato, che è anche il più  
rifinito, la Testa di un giovane uomo di collezione privata; oppure finalizzata a  
eventuali trascrizioni a bulino.

Nello Studio di piante palustri ai piedi di una collina degli Uffizi (fig. 9) è  
stata individuata una destinazione per una eventuale incisione;<sup>35</sup> desidero para-  
gonarlo, per affinità tematica, con uno Studio di paesaggio e di un vecchio con  
un bambino, oggi a Berlino, dove il brano paesistico copia un dettaglio della  
Coppia di innamorati e la morte (La passeggiata) di Dürer;<sup>36</sup> rispetto al foglio

8 *Parmigianino: Autoritratto di profilo, Vienna, Albertina, inv. 2623*

9 *Parmigianino: Studio di piante palustri, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 501 P*

fiorentino, qui appaiono linee più spesse, diradate ed energiche, che creano valori chiaroscurali più fortemente contrastati e meno sottilmente luministici.<sup>37</sup> Si tratta, in questo caso, di un esercizio, meramente finalizzato all'esplorazione delle potenzialità espressive del bulino del grande incisore di Norimberga. Come si vede, finalità e destinazione di tali fogli a penna, eseguiti in uno stile assimilabile alla tecnica bulinistica, possono essere assai diverse tra loro.

Recentemente è stata messa in rilievo la distinzione intercorrente tra il modo di disegnare di Parmigianino e quello della tradizione raffaellesca e romana, con la conseguente affermazione che il bulino di Marcantonio Raimondi era decisamente più congruo a quest'ultima.<sup>38</sup> In effetti, Mazzola nei suoi fogli tracciati a penna sembra progressivamente privilegiare una grafia più minuta e sottile, che rinvia alle soluzioni luministiche e chiaroscurali proprie delle acqueforti. Ciò nonostante, egli fin dagli esordi conobbe e utilizzò proficuamente le incisioni di Marcantonio e della cerchia,<sup>39</sup> continuando a consultarle a Roma, nel contesto del suo primo coinvolgimento diretto nell'incisione, in quanto gli consentivano, tra l'altro, l'accesso a disegni raffaelleschi non utilizzati o perduti.<sup>40</sup> Fu proprio nei primissimi tempi romani che lo studio di Marcantonio dovette contribuire, inoltre, a fargli chiarezza sul suo futuro apporto personale all'incisione.

Tornando al disegno fiorentino, dove prevale un energico e sintetico segno lineare che, in alcune zone soprattutto, richiama modi bulinistici, si potrebbe pensare a un' esecuzione ancora a Parma, in una tecnica che risponde, sia pure con originalità, ai bulini di Raimondi; oppure, appena approdato a Roma, sotto lo stimolo del mondo classico che si squadernava ai suoi occhi con molta più dovizia di modelli, in una fase forse ancora precedente la collaborazione con Gian Giacomo Caraglio, che avrebbe di lì a poco incominciato a tradurre a bulino le sue invenzioni, accuratamente studiate in vista della trascrizione incisoria. Il fatto che il disegno derivi, nel verso, da un modello antico che è da riconoscere in un busto a tutto tondo, non contraddice un' esecuzione ancora parmense, ma, come vedremo, altre considerazioni spingono in direzione di una sua posticipazione.

Non ho, fino a oggi, potuto rintracciare un modello antico esatto; le caratteristiche fisionomiche del personaggio effigiato potrebbero ricondurre a busti con il ritratto dell'imperatore Adriano,<sup>41</sup> o, come mi sembra preferibile, dell'imperatore Antonino Pio.<sup>42</sup>

Quanto al recto, nonostante la sua impaginazione all'antica, si distingue sia dallo studio ornamentale desunto da un vero e proprio modello classico, un semplice motivo di acanto a pietra rossa naturale ispirato a una striscia di un pilastro ora a Villa Medici a Roma;<sup>43</sup> sia da altri motivi decorativi all'antica, dove tra girali di acanto, putti e vasi fanno la loro comparsa figure fantastiche simili a centauri.<sup>44</sup> Comunque, come questi ultimi, il foglio fiorentino si iscrive nella tipologia degli ornati all'antica piuttosto che derivanti dall'antico, interpretando in particolare un fregio a girali animato di piena età imperiale.

La conoscenza da parte di Parmigianino di fonti dell'antichità deve molto a un contributo di David Ekserdjian comparso nel 2001 sulla rivista »Apollo«, che è da considerare un punto di riferimento essenziale per l'avvio di un regesto esauriente dei modelli classici noti all'artista prima e durante il viaggio romano, nonché nella fase finale della sua attività.<sup>45</sup> In precedenza non era mancato qualche accenno agli interessi maturati da Mazzola verso l'antico,<sup>46</sup> ma spettò a Ekserdjian il compito di raccogliere e riepilogare fonti già identificate, in particolare grazie a Popham e alla sua attenta classificazione,<sup>47</sup> aggiungendone altre rintracciate all'interno di un corpus che aveva nel frattempo acquistato nuova consistenza rispetto al 1971.<sup>48</sup> Tra i modelli precedentemente ravvisati intendo almeno ricordare la testa del figlio maggiore del Laocoonte (Bober, Rubinstein 122) in un disegno degli Uffizi databile intorno al 1524-1525 (fig. 10);<sup>49</sup> l'Apollo del Belvedere (Bober, Rubinstein 28) in un foglio nella stessa collezio-

10 *Parmigianino: Testa del figlio maggiore del Laocoonte, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 743 Er*

ne, forse di epoca romana e contenente diversi studi;<sup>50</sup> un Torso di Casa Sassi a Roma (probabilmente un Apollo Sauroctonos ora al Museo Archeologico a Napoli, inv. 183/88), ripreso dal giovane Michelangelo in un disegno al Musée Condé a Chantilly e da Parmigianino in un foglio forse tardo, ora all'Albertina, dove l'artista dimostra di conoscere sia la versione del fiorentino, sia il modello antico;<sup>51</sup> l'Apollo Citaredo di Casa Sassi, oggi al Museo Nazionale di Napoli (Bober, Rubinstein sotto il 35), ripreso in un disegno conservato al Louvre;<sup>52</sup> il Figlio morente di Niobe (Bober, Rubinstein 108), copia romana da una figura in un gruppo ellenistico oggi agli Uffizi, riconosciuta in uno studio preparatorio per il San Rocco in San Petronio a Bologna, di nuovo al Louvre.<sup>53</sup>

A seguito del contributo di Ekserdjian altri modelli sono stati introdotti, sia pure sporadicamente, come il cavallo collocato sulla base che reca l'iscrizione »OPUS PRAXITELIS« nel gruppo di destra dei Dioscuri (Bober, Rubinstein 125), richiamato per le proporzioni del »cavallo dal collo lungo« della Con-

versione di san Paolo eseguita a Bologna e oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna – peraltro l'artista potrebbe aver conosciuto già da prima la fonte antica, se davvero se ne avvale nel cavallo impennato del San Vitale in San Giovanni Evangelista a Parma.<sup>54</sup> E' stata posta l'attenzione anche su di un foglio del Musée des Arts Décoratifs a Parigi, con diversi studi tra cui una testa dell'imperatore Vespasiano, che si ritiene basata su un antico prototipo o, in alternativa, su una serie dei Dodici Cesari;<sup>55</sup> ma voglio rammentare, a questo proposito, il cosiddetto »Vespasiano Grimani«, oggi al Museo Archeologico di Venezia, la cui fortuna nell'arte italiana del Rinascimento è stata oggetto di una recente indagine.<sup>56</sup>

La citazione della raccolta Grimani mi consente di passare a un altro contributo che prosegue la strada di studi avviata da Ekserdjian:<sup>57</sup> mi riferisco al saggio di Robert Wald, che, a proposito del famoso dipinto appartenuto al Cavaliere Francesco Baiardo, il Cupido che fabbrica l'arco del Kunsthistorisches Museum di Vienna, introduce un'ampia parentesi sulle antichità delle collezioni del cardinale Domenico Grimani e del nipote Giovanni Grimani, la cui conoscenza si verificherebbe in opere grafiche e pittoriche scalabili dai tardi anni Venti fino alla metà del decennio seguente, in relazione a un viaggio veneziano più volte avanzato dalla critica.<sup>58</sup> Incidentalmente si deve rilevare che talora il viaggio a Venezia è ipotizzato anche prima dello spostamento che nel 1524 avrebbe condotto Parmigianino da Parma a Roma.<sup>59</sup>

Secondo Ekserdjian è probabile che le fonti sia antiche che moderne note a Mazzola – e di cui non si conoscono incisioni – gli siano giunte attraverso disegni di Correggio.<sup>60</sup> La funzione di Correggio mediatore di modelli antichi per Parmigianino non deve certamente essere trascurata, anche se in taluni casi andrebbe suggerito uno scambio vicendevole. Per esempio, tra le fonti classiche utilizzate a Roma si dovrebbe ricordare una derivazione da una statua del tipo del Fauno Barberini ora alla Glyptothek di Monaco, in relazione alla complessa genesi della figura di san Girolamo nella pala Bufalini-Cacciaglupi della National Gallery a Londra.<sup>61</sup> Il Fauno Barberini venne scoperto con ogni verosimiglianza solo nel Seicento, ma si è ragionevolmente supposto fosse noto attraverso calchi o bronzetti già nel Cinquecento, tanto da aver ispirato poco dopo il 1530 l'Allegoria del Vizio di Correggio per lo Studiolo di Isabella d'Este,<sup>62</sup> ma ancora prima la Giove e Antiope incisa a bulino da Gian Giacomo Caraglio (B. XV, 73, 10), che altrove ho messo in relazione con un'invenzione di Parmigianino piuttosto che spettante a Perino, come tradizionalmente si riteneva.<sup>63</sup>

Riprendendo l'analisi della Testa virile fiorentina, ritengo di dovere lasciare per il momento aperta la questione della sua incerta collocazione cronologica alla vigilia o durante il soggiorno romano, per passare a considerare i modelli antichi noti nella giovinezza dell'artista con l'obiettivo di verificare se essa possa rientrare nella sfera degli interessi documentati prima del 1524.

Tra le fonti giovanili sono stati finora riconosciuti con certezza il Trono di Nettuno (Bober, Rubinstein 52 A), che si è detto con ogni probabilità mediato dall'incisione in controparte di Marco Dente datata 1519 (B. XIV, 194, 242);<sup>64</sup> il Torso del Belvedere (Bober, Rubinstein 132), forse desunto da modelli in cera;<sup>65</sup> lo Spinario (Bober, Rubinstein 203), probabilmente noto attraverso un bronzetto;<sup>66</sup> il fregio con un Genio alato e un grifone, già nel Foro di Traiano, oggi al Museo Lateranense in Vaticano.<sup>67</sup> A margine va osservato che il Trono di Nettuno potrebbe anche essere stato visionato direttamente a Ravenna, dal momento che l'inclinazione del capo del putto in primo piano nella Donna seduta sorretta da due putti di Londra non richiama da vicino il suo probabile prototipo per la posizione sollevata delle braccia, cioè il putto a destra nel Trono, ma il putto a sinistra; in altri termini, Parmigianino sarebbe giunto alla figura disegnata interpolando tra loro liberamente i due putti alle estremità del Trono, con qualche variante rispetto all'incisione; la fortuna straordinaria della serie dei Troni, ripetutamente disegnati, non consente, tuttavia, conclusioni definitive.<sup>68</sup>

Parma, pur non disponendo delle antichità di Roma, annoverava un certo numero di collezionisti di monete antiche;<sup>69</sup> se queste ultime avevano, come è noto, ispirato Correggio nelle lunette della Camera di San Paolo,<sup>70</sup> dal canto suo Parmigianino documentò tale particolare aspetto collezionistico nel celebre Ritratto di un collezionista, oggi alla National Gallery di Londra, databile intorno al 1523-24;<sup>71</sup> qui, significativamente, fanno la loro comparsa, oltre a quattro monete antiche (tra cui un >denarius< d'argento, coniato a Roma nel 56 a. C., con la testa di Anco Marzio sul verso), un bronzetto, un rilievo pseudo-antico con Venere, Cupido e Marte e un libretto, forse il Libro d'Ore Durazzo miniato da Francesco Marmitta.

Questa tipologia di oggetti riflette quanto Parmigianino poteva avere a disposizione a Parma già nel suo primo periodo di attività; del resto, lo stesso tipo di collezionismo si riscontra, per esempio, nella Bologna tardo-bentivolesca, dove operano artisti-antiquari del calibro di Amico Aspertini e figure di collezionisti quali Tommaso dal Gambaro, Jacopo dal Giglio e Cesare Nappi, che raccolsero in particolare lapidi scritte e monete antiche e, soprattutto, l'umanista e poeta Giovanni Achillini, detto il Filotèo. E' proprio quest'ultimo a fare la



parte del leone nella lista di »Antiquari« pubblicata nella Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti; Alberti indugia sulla collezione Achillini, dove tra le statue di marmo antiche spiccava »un capo di Tulliola figliuola di Cicerone [...], insieme col capo di Seneca« e non mancavano le più consuete medaglie di oro, argento e bronzo con le effigi di imperatori, consoli e capitani romani e altri uomini famosi antichi.<sup>72</sup>

Non è escluso, dunque, che anche a Parma Mazzola fosse venuto a conoscenza di un busto su cui esemplare la sua Testa virile.

Non è tuttavia d'aiuto in questo caso, per la sommarietà delle descrizioni, l'Inventario del 1561 relativo alle antichità possedute dal Cavaliere Baiardo, dove effettivamente compaiono diverse teste di metallo e di marmo, di varia grandezza, di cui due barbute.<sup>73</sup> Ci si è chiesti se Parmigianino possedesse qualcuna delle opere elencate.<sup>74</sup> In caso di risposta affermativa, la domanda da introdurre successivamente riguarda l'epoca in cui potrebbe aver incominciato a collezionare antichità; forse a partire dal soggiorno a Roma, dietro la spinta dell'esempio di artisti quali Giulio Romano? Si tratta di quesiti per il momento destinati a rimanere senza risposta. È significativo, però, che nel periodo finale della sua attività, quando i disegni dall'antico sembrano diradarsi, un busto di Giulio Cesare, che si suppone noto attraverso un marmo o un calco, attirasse su di sé più volte l'attenzione dell'artista.<sup>75</sup> Riproduco un foglio di Windsor, declassato a copia da Popham, ma ultimamente riportato all'attenzione critica come originale, non senza qualche divergenza di opinione (fig. 11).<sup>76</sup> Serve a comprendere meglio la cronologia, sicuramente an-

11 *Copia da Parmigianino (?): Busto di Giulio Cesare, Windsor, Royal Library, inv. 2279*

tecedente, della Testa virile fiorentina, di cui, alla luce delle nostre conoscenze sulle antichità note a Parmigianino negli anni iniziali a Parma, non è esclusa un'esecuzione anteriore al soggiorno romano. Altre considerazioni, tuttavia, inducono a posticiparne la realizzazione in ambito romano.

È a Roma che l'artista si sofferma sul gruppo scultoreo del Laocoonte, mutuandone soltanto due teste, del Laocoonte e del figlio maggiore, che corrispondono ad altrettanti studi di espressione (fig. 10).<sup>77</sup> Forse ancora a Roma, sollecitato da bulini quali la serie degli imperatori incisa da Marcantonio (B. XIV, 372-374, 501-512), potrebbe essersi rivolto a prototipi classici con busti di imperatori; c'è da chiedersi se intendesse ideare egli stesso una nuova serie, profondamente diversa nella concezione da quella raimondiana, da consegnare forse a Caraglio. Si potrebbe pensare che i »Quindici pezzi di disegni ne quali sono deciotto 18 teste parte col petto, è parte nò, parte di lapis rosso parte d'acquerella, parte di penna è parte di lapis negro grande e piccole [...]« descritti nel famoso Inventario Baiardo<sup>78</sup> possano aver costituito, al di là dei formati e delle tecniche differenti, altrettanti studi in vista di una serie di incisioni con ritratti dall'antico. Non abbiamo elementi per poterlo affermare; quel che è certo è che lo studio del busto fiorentino non risulta convenzionalmente celebrativo per la visione quasi di tre quarti e l'intensità dello sguardo che si percepisce osservando le orbite incavate; anzi, appare come un vero e proprio ritratto, per quanto ideale, di un personaggio antico.

Una testa come questa, adeguatamente rielaborata, potrebbe aver fornito lo stimolo iniziale per campioni ed eroi della cristianità. Si pensi soltanto al San Paolo nella famosa Conversione di Vienna (fig. 12), che a mio avviso dovrebbe costituire un ante quem; così come al San Rocco in San Petronio a Bologna, eroe cristiano più giovane e patetico, ma ugualmente figlio di una classica progenie.

Per questi riferimenti a opere del periodo bolognese, che recano tuttavia i segni di una maggiore maturità stilistica e di una più spiccata originalità espressiva, ritengo il disegno più probabilmente realizzato a Roma, in una fase in cui l'artista era interessato a indagare le potenzialità grafiche della penna e le sue affinità con la tecnica del bulino, ricercando in certi frammenti dell'antico le origini di una nuova umanità, classica e cristiana insieme.

Credo che a causa dell'alto livello di dissimulazione delle sue fonti antiche, si è un tempo affermato che il rapporto di Parmigianino con l'antico appare piuttosto superficiale.<sup>79</sup> Ma non è così;<sup>80</sup> la sua conoscenza e l'uso conseguente di modelli classici è solo uno dei livelli in cui si articola il rapporto complesso e niente affatto banale dell'artista con il mondo antico.

12 *Parmigianino: Conversione  
di San Paolo, Vienna, Kunst-  
historisches Museum, dettaglio*

Di recente Alessandro Nova ha opportunamente indicato tre direzioni di ricerca, che vanno fatte interagire fra loro nel tentativo di restituire la vasta e variegata ricchezza della visione dell'antico di Parmigianino: »die ausführliche Katalogisierung der antiken Motive und Zitate, die Technik und die Ikonografie«.<sup>81</sup>

Questo contributo ha inteso sviluppare, attraverso la presentazione e l'analisi di un foglio inedito, il primo di questi tre indirizzi di ricerca.

#### ABBREVIAZIONI

B.

Adam Bartsch: *Le peintre graveur*, 22 voll., Leipzig 1843–1876.

Bober, Rubinstein

Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London/Oxford 1986.

Popham

Arthur Ewart Popham: *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven/London 1971.

#### NOTE

- Grazie a Tatjana Bartsch, Sandro De Maria, Annette Hoffmann, Giorgio Marini, Arnold Nesselrath, Alessandro Nova, Maria Maddalena Rook, Anchise Tempestini, Michael Thimann.
- 1 Emilio Santarelli, Emilio Burci, Ferdinando Rondoni: *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1870, p. 32, n. 10. La più ampia presentazione della donazione rimane ancora il catalogo della mostra tenutasi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi nel 1967: *Disegni italiani della collezione Santarelli – Sec. XV–XVIII*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Maria Fossi Todorow, Giovanna Gaeta, Anna Maria Petrioli, Firenze 1967.
  - 2 Recto: penna e bistro (?), mm 100 x 132; verso: penna e inchiostro metallo-gallico, mm 132 x 100. Iscrizioni: sul recto, in basso a sinistra, a inchiostro: »A:104«; nell'angolo in alto a destra, a matita: »611«; sul verso: in basso a destra, a inchiostro: »Vaga P.«; al centro, verso destra, a inchiostro: una sorta di barra seguita da »Car« (?).
  - 3 Ringrazio Maurizio Boni e Luciano Mori, restauratori presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, per l'intervento di manutenzione sul foglio e la rimozione del suo controfondo. Nel nuovo passe-partout la Testa virile figura ora al recto (ma nel contributo continuerà a essere citata come verso, rispettando la classificazione Santarelli).
  - 4 *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di Philippe Costamagna, Florian Härb, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.
  - 5 Catherine Monbeig Goguel: *Une proposition pour Parmigianino. À propos d'un dessin inédit, précédemment attribué à Francesco Salviati*, in: *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno internazionale di studi Parma*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 281–287 (la studiosa lo riteneva un probabile ritratto di Sebastiano Corradi). Per una versione più ampia dello stesso contributo: Catherine Monbeig Goguel: *Portrait et dessin, entre classicisme et maniera, de Parmigianino a Francesco Salviati*, in: *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, a cura di Sebastiana Dudzika e Tadeusza J. Żuchowskiego, Toruń, 2003 (*Sztuka i kultura*; 4), pp. 311–324.
  - 6 *Ricordo*, in particolare: Mario di Giampaolo, Anna Forlani Tempesti, Catherine Monbeig Goguel, Andrea Muzzi, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Nicholas Turner.
  - 7 Arthur Ewart Popham: *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven/London 1971.
  - 8 David Ekserdjian: *Unpublished Drawings by Parmigianino. Towards a Supplement to Popham's »catalogue raisonné«*, in: *Apollo* 150 (1999), pp. 3–41, con a p. 41 bibliografia re-

- lativa alle aggiunte »post-Popham«; vedi inoltre: Sylvie Béguin, Mario di Giampaolo, Mary Vaccaro: Parmigianino. I disegni, Torino/Londra 2000 (edizione inglese: Parmigianino. The drawings), dove vengono ugualmente catalogati solo i disegni apparsi dopo Popham 1971 (nota 7). Aggiunte al Parmigianino si riscontrano anche in: Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance, catalogo della mostra London/New York, a cura di Carmen C. Bambach, Hugo Chapman, Martin Clayton, George R. Goldner, London 2000; Angel Miguel Navarro: Italian Drawings in Buenos Aires, in: Master Drawings 39 (2001), pp. 46–47, fig. 1; Emilio Negro: Parmigianino: un importante foglio preparatorio per la Madonna dal collo lungo, in: Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'antichità al Caravaggio, a cura di Mario Piantoni, Laura De Rossi, Monfalcone 2001, pp. 165–166; Sylvie Béguin: Nicolò Dell'Abate et Parmigianino (brèves remarques), in: Fornari Schianchi 2002 (nota 5), pp. 326–332; Hugo Chapman: A. E. Popham's Catalogue of Parmense Drawings in the British Museum: some Changes and Additions over Thirty-Five Years, *ibid.*, pp. 242–246; Monbeig Goguel 2002 (nota 5), pp. 281–287; Hugo Chapman: Recensione a: Béguin, Di Giampaolo, Vaccaro 2000 (nota 8), in: The Burlington Magazine 144 (July 2002), pp. 437–438; Mario Di Giampaolo: Novità su Parmigianino disegnatore di »paesi«, in: Fornari Schianchi 2002 (nota 5), pp. 233–236; Janet MacAvock: Italian Drawings in Dublin, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien 9 (2002–2003), pp. 22–23, fig. 3; Timothy Clifford: Some more Parmigianino Eagles, in: Apollo 157 (2003), pp. 6–7; Mario Di Giampaolo: Un disegno del Parmigianino per il »Matrimonio mistico di Santa Caterina« del Louvre, in: Prospettiva 110–111 (aprile–luglio 2003), pp. 128–129; Pierluigi Leone De Castris: Nuovi disegni farnesiani del Parmigianino, in: Confronto 2 (2003), pp. 78–82; Bruno Adorni: Un disegno di Parmigianino per una ancona, in: Aurea Parma 88 (2004), n. 3, pp. 413–418; Timothy Clifford: Some Italian Drawings in the Musée des Arts Décoratifs, Paris, in: Apollo 159 (2004), pp. 3–5; I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale, catalogo della mostra Bucarest/Firenze, a cura di Marco Chiarini, Firenze 2004, pp. 136–137, n. LXXIX (»Madonna con il Bambino«, inv. 12538); Achim Gnann: Un dessin du Parmesan récemment découvert au Louvre, in: La Revue des Musées de France. Revue du Louvre 54 (2004), pp. 54–56; 118; 120. Si vedano, inoltre, le note seguenti.
- 9 Mi limito a citare mostre con la presenza di disegni; precedente alle celebrazioni, ma imprescindibile è: Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8); una buona raccolta di opere grafiche di Parmigianino e da lui ispirate si trovava anche in: Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527, catalogo della mostra Mantova/Vienna, a cura di Konrad Oberhuber, Milano 1999. Per le mostre in occasione delle celebrazioni: Parmigianino e il manierismo europeo, catalogo della mostra Parma, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Sylvia Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2003; Parmigianino und der europäische Manierismus, catalogo della mostra Vienna, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2003; Parmigianino e la pratica dell'alchimia, catalogo della mostra Casalmaggiore, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Francesca Del Torre Scheuch, Elisabetta Fadda, Mino Gabriele, Cinisello Balsamo 2003; The Art of Parmigianino, catalogo della mostra Ottawa/New York, a cura di David Franklin, con un saggio di David Ekserdjian, New Haven/London 2003; Parmigianino inventor. Ryciny i rysunki ze zbioru Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, catalogo della mostra Warszawa, a cura di Jerzy Wojciechowski, Warszawa 2004; Parmidžanino v vekach i iskusstvach: k 500-letiju so dnja roždenija (Parmigianino through the Arts and the Ages 500th Anniversary of the Artist's Birth), catalogo della mostra San Pietroburgo, a cura di A.V. Ippolitov, Sankt Peterburg, 2004.
- 10 Chapman (recensione) 2002 (nota 8), pp. 437–438; Giorgio Marini: Sette libri sul disegno, in: Grafica d'arte 13 (2002), n. 52, pp. 31–33 (recensione, tra l'altro, a Correggio and Par-

- migianino 2000 (nota 8), e a Béguin, Di Giampaolo, Vaccaro 2000 (nota 8)). Per Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), si vedano in particolare: David Ekserdjian: Correggio and Parmigianino Drawings, in: *Apollo* 153 (2001), n. 469, pp. 51–52; Achim Gnann: London and New York. Correggio and Parmigianino, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), pp. 231–234. Per le mostre tenutesi a Parma e a Vienna (nota 9): David Franklin: Parmigianino: Vienna, in: *The Burlington Magazine* 145 (2003), pp. 603–605; Hermann Sternath: Parmigianino: Wien: Kunsthistorisches Museum, bis 14. September, in: *Weltkunst* 73 (2003), p. 1039; Michael Thimann: Parmigianino und der europäische Manierismus. Parmigianino e il manierismo europeo. Parma, Galleria Nazionale, 8. Februar–15. Mai 2003; Wien, Kunsthistorisches Museum, 4. Juni–14. September 2003, in: *Kunstchronik* 57 (2004), pp. 61–68. Per *The Art of Parmigianino* 2003 (nota 9): Elizabeth Guffey: Parmigianino's Beautiful and Gracious Manner, in: *Art on paper* 8 (2004), pp. 56–59; Mary Vaccaro: Parmigianino: Ottawa and New York, in: *The Burlington Magazine* 146 (2004), pp. 284–286; Aleksandra Koutny: Parmigianino's Printmaking, in: *Print Quarterly* 22 (2005), pp. 209–213 (che recensisce anche Parmigianino inventor 2004 (nota 9)). Per la mostra a Casalmaggiore (nota 9): Lydia Salviucci Insolera: Parmigianino e il manierismo europeo. La pratica dell'alchimia. Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara 9 febbraio–15 maggio 2003, in: *Arte Cristiana* 91 (2003), pp. 229–230.
- 11 Fornari Schianchi 2002 (nota 5); Parmigianino e la scuola di Parma. Atti del Convegno Casalmaggiore/Viadana, Viadana 2004; *Saggi di Storia e di Stile*, a cura dell'Associazione per le Arti Francesco Mazzola, Milano 2005 (Belle arti; 1) In questo testo si raccolgono anche le relazioni tenute al Convegno internazionale realizzato dall'Associazione il 4 ottobre 2003 a Fontanellato.
  - 12 Vedi nota 8 e, inoltre, nota 10.
  - 13 A distanza di poco più di un decennio dall'uscita della monografia di Cecil Gould: Parmigianino, New York/London/Paris 1994, si sono succedute, intensificandosi a ridosso delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita e poco oltre: Maria Cristina Chiusa: Parmigianino, Regesto dei documenti, a cura di Marzio Dall'Acqua, Milano 2001; Mary Vaccaro: Parmigianino. I dipinti, Torino/Londra/Venezia/New York 2002; Mario Di Giampaolo, Elisabetta Fadda: Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti, Santarcangelo di Romagna 2003; Vittorio Sgarbi: Parmigianino, Ginevra/Milano 2003; David Ekserdjian: Parmigianino, New Haven/London 2006.
  - 14 Il Parmigianino e il fascino di Parma, catalogo della mostra Firenze, a cura di Mario Di Giampaolo, Andrea Muzzi, Firenze 2003 (vedi, nell'ordine del catalogo: G. Gandini del Grano, M. Anselmi, C. Boccaccino, G. Bedoli, L. Orsi, Schiavone, L. Gambarà, G. Mirola, Bertoja, B. Schedoni).
  - 15 Inv. 1187 S: Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), p. 14, n. 7 (a cura di Di Giampaolo; dove viene registrata l'attribuzione sul montaggio dovuta a Mary Vaccaro). Era pubblicata per la prima volta con l'ascrizione ipotetica a Parmigianino una Figura femminile con viola, inv. 2002 F, la cui attribuzione aveva in passato oscillato tra i nomi di Bertoja, Nicolò dell'Abate e Mirola: *ibid.*, p. 86, n. 44 (a cura di Di Giampaolo). Lo stesso disegno viene confermato a Parmigianino da Sylvie Béguin: À propos d'un dessin de Parmigianino au Louvre, in: *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di Deanna Lenzi, Bologna 2004, pp. 109–113; 111, tav. 72.
  - 16 Alessandro Nova (c. o.) conferma questa relazione stilistica; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 26 coglie un influsso su certi aspetti melodrammatici ed espressionistici del giovane Parmigianino in San Giovanni Evangelista a Parma da parte dell'«équipe» attiva nel ciclo della «Passione di Cristo» nella cattedrale di Cremona, che vide protagonista Romanino, oltre a Pordenone e ad Altobello Melone.

- 17 Achim Gnann: Per una cronologia dei disegni romani di Parmigianino, in: Quaderni di Palazzo Te 7 (2000), p. 66; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 175, fig. 182, a proposito del foglio fiorentino inv. 1525 E recto e verso con studi multipli, alla maniera di Perino; il foglio è stato studiato anche in occasione della mostra *Il Parmigianino e il fascino di Parma* del 2003 (nota 14), pp. 72-74, n. 37 (a cura di Muzzi).
- 18 Michael Hirst: Perino del *Vaga and his Circle*, in: *The Burlington Magazine* 108 (1966), pp. 398-405; Elena Parma: Parmigianino e Perino. Ricerche di due maestri inquieti: considerazioni sui loro possibili e probabili rapporti, in: *Fornari Schianchi* 2002 (nota 5), pp. 311-325; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 38-39.
- 19 Sidney Joseph Freedberg: Recensione a: Popham 1971 (nota 7); Arthur Ewart Popham: Disegni di Girolamo Bedoli, critical biblio. Mario Di Giampaolo, *Viadana* 1971, in: *The Art Bulletin* 55 (1973), pp. 148-150, soprattutto p. 149; Philip Pouncey: Popham's Parmigianino Corpus, in: *Master Drawings* 14 (1976), pp. 172-176, in particolare p. 174: già Popham aveva giustamente lasciato aperta, in certi casi, la questione della cronologia.
- 20 Gnann 2000 (nota 17), p. 49.
- 21 Carmen C. Bambach: Parmigianino as a Draughtsman, in: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), pp. 18-25; p. 22; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 169-170; 176.
- 22 Inv. 6472 r: Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 128, fig. 131, con bibliografia; vedi anche il ritratto dello stesso Sanvitale, assieme a una donna forse da identificare nella moglie, Paola Gonzaga, al verso di un foglio di collezione privata: *ibid.*, p. 126, fig. 129, con bibliografia.
- 23 Inv. 1952-I-21-66: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), p. 151, n. 100, con bibliografia; sulla sua cronologia vedi anche Gnann 2001 (nota 10), p. 234 (1524-1525).
- 24 Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 37, n. 64, fig. 82; Ekserdjian 2006 (nota 13), nota 17 a p. 267: più tardo del disegno a Washington, National Gallery of Art, in: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), p. 96, n. 52 (a cura di Clayton), a sua volta derivante da un torso antico non identificato. Viene anche riferita l'attribuzione alternativa a Jacone proposta da Nicholas Turner: *Le periferie del »Corpus graphicum« del Parmigianino. Problemi di attribuzioni incerte fra gli specialisti*, in: *Fornari Schianchi* 2002 (nota 5), pp. 229-231.
- 25 David Ekserdjian: Parmigianino and the Antique, in: *Apollo* 154 (2001), p. 46, fig. 14; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 20.
- 26 Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 216, vol. 3, n. 750, pl. 269.
- 27 Sotheby's, New York, 13 January 1989, lot 201: Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 26, n. 44, fig. 59.
- 28 David Ekserdjian: The Drawings and Prints of Parmigianino, in: *The Art of Parmigianino* 2003 (nota 9), pp. 30-49.
- 29 Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 21.
- 30 Pouncey 1976 (nota 19), p. 175. Tra gli esempi che additava mi sembra particolarmente incisivo il foglio del Louvre classificato al numero 413 (Popham 1971 (nota 7) vol. 3, n. 413, pl. 60).
- 31 Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 174 (per il foglio vedi anche pp. 167-168, fig. 173); mentre uno studio al British Museum, preparatorio per la »Madonna dal collo lungo«, rinvierebbe, per la tecnica più complessa, allo stile del »chiaroscuro« (cfr. anche pp. 101-192, fig. 199).
- 32 Jean-Luc Baroni Ltd.: *An Exhibition of Master Drawings*. New York & London, London 2003, n. 3, con bibliografia precedente; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 161, fig. 167, con altra bibliografia in nota 141 a p. 277.
- 33 Istituisce questi raffronti, pubblicando come autografo di Parmigianino il disegno di collezione privata parigina, Monbeig Goguel 2002 (nota 5), pp. 281-287. Sorvolo su altri confronti introdotti nell'articolo, perché meno pertinenti al paragone tra tecnica disegnativa e tecnica incisoria che mi preme qui sviluppare.

- 34 Una buona riproduzione si trova in: Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 145, n. 96 (a cura di Bambach).
- 35 Inv. 501 P: Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), pp. 43-45, n. 26 (a cura di Di Giampaolo).
- 36 B. VII, 104, 94: per un aggiornato riepilogo bibliografico cfr. Giovanni Maria Fara: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe I. Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni, Firenze 2007, pp. 149-150, n. 73.
- 37 Sull'influsso di Dürer in Parmigianino vedi ora Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 25-26, con riferimento, tra l'altro, al disegno di Berlino.
- 38 Massimo 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, a cura di Massimo Mussini, Grazia Maria De Rubeis, Cinisello Balsamo 2003, p. 20 e p. 21.
- 39 Come suggerisce, ad esempio, il foglio del British Museum (Popham 16/168 recto e verso) con la figura al recto probabilmente legata agli affreschi giovanili in San Giovanni Evangelista a Parma e quella al verso copiata parzialmente dalla »Poesia« di Marcantonio (B. XIV, 291, 382).
- 40 Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 32-37, per un ultimo riepilogo sull'influenza preponderante di Raffaello su Parmigianino e sul ruolo svolto dalle incisioni di Marcantonio e della cerchia a tale proposito; confronta anche David Ekserdjian: Die Beziehung Raffael-Parmigianino in der Grafik, in: Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, a cura di Alessandro Nova, Perugia 2006, pp. 15-24.
- 41 Si confronti, ad esempio, Klaus Fittschen, Paul Zanker: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, 3 voll., Mainz am Rhein 1985, vol. 1, Text, pp. 44-46, n. 46 (Busto di Adriano, Palazzo dei Conservatori, Scala I 4. Inv. 817, con qualche differenza nell'attaccatura dei capelli e nella barba fluente sul mento); vol. 1, Tafeln, tav. 49, n. 46.
- 42 Si vedano Fittschen, Zanker 1985 (nota 41), vol. 1, Text, pp. 63-66, n. 59 (Busto di Antonino Pio, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 26. Inv. 446, reperito nel 1701); vol. 1, Tafeln, tav. 67, n. 59; Bianca Maria Felletti Maj: Museo Nazionale Romano. I ritratti, Roma 1953, p. 106, n. 303 (inv. N. 627). Antonella Romualdi (c. o.) propende per l'identificazione con Adriano, Vincenzo Farinella (c. o.) per quella con Antonino Pio. Sandro De Maria (c. o.) conferma la seconda ipotesi, pensando al tipo cosiddetto di Formia del Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano. Sembra, inoltre, di potere rintracciare qualche affinità con un busto antico disegnato da Maarten van Heemskerck nel libro di disegni del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 79 D 2, fol. 13 v; *CensusID* 54255) – dove però il volto è più tondeggiano e meno allungato rispetto a quello disegnato da Parmigianino – secondo il suggerimento che mi è stato gentilmente dato da Tatjana Bartsch.
- 43 Collezione privata: Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 25, n. 42, fig. 57, con bibliografia; Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 46; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 19, fig. 5. Non conosco in originale il foglio.
- 44 Si veda il foglio di Windsor di cui Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 194, n. 642, pl. 279 e quello del Louvre ritenuto giustamente una copia da un originale, Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 237, n. O. C. 26, pl. 279; l'originale è poi comparso in tempi più recenti: Disegni antichi, a cura di Patrizia Consigli Valente, Parma 1988 (Le collezioni Private Parmensi; 5), p. 12, n. 4; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 19.
- 45 Ekserdjian 2001 (nota 25), pp. 42-50.
- 46 Sidney Joseph Freedberg: Parmigianino. His Works in Painting, Cambridge, Mass., 1950, pp. 66-67; 81; Gould 1994 (nota 13), p. 58.



- 47 Popham 1971 (nota 7); sarebbe troppo lungo puntualizzare tutte le fonti antiche segnalate dallo studioso, che corrispondono a molti dei disegni citati da Ekserdjian 2001 (nota 25) e in questo stesso contributo. A puro titolo di esempio mi limito a ricordare due casi: il foglio degli Uffizi inv. 1461 E v (Popham 2/76), con un torso virile di spalle ritenuto un'esercitazione da una scultura probabilmente vista in Casa Sassi a Roma (cfr. ora in Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), pp. 3-5, n. 1 (a cura di Di Giampaolo)); il disegno di Windsor inv. 2185 v (Popham 310/665 v), sicuramente databile negli anni Trenta, con desunzioni dall'Apollo, Marsia e Olimpo«, una gemma appartenuta alla collezione dei Medici e oggi al Museo Nazionale di Napoli (*CensusID* 155722; Bober, Rubinstein 31), forse mediata da una placchetta (cfr. anche Ekserdjian 2006, nota 13, p. 20; Matteo Burioni: *Instrumente der Poiesis. Parmigianinos Apoll und Marsyas-Zeichnungsfolge und die volkssprachliche Überlieferung der Metamorphosen Ovids*, in: *Nova* 2006 (nota 40), p. 86, fig. 36).
- 48 Vedi nota 8.
- 49 Inv. 743 E r: Lili Fröhlich-Bum: *Parmigianino und der Manierismus*, Wien 1921, pp. 26-27, fig. 17; sul disegno vedi ora: *Parmigianino e il fascino di Parma* 2003 (nota 14), pp. 38-39, n. 23 (a cura di Di Giampaolo, con citazione, inoltre, della testa del Louvre (Popham 212/404) e di quella al British Museum (Popham 321/240), con la precedente bibliografia). Per la pietra rossa naturale con la testa del Laoconte, ora a Chatsworth (Popham 212/694): Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 17, con bibliografia.
- 50 Inv. 1525 E r: Freedberg 1950 (nota 46), pp. 66-67 (nello stesso foglio una figura femminile si avvicina al tipo della Venere semidrappeggiata). Sul disegno vedi ora: *Parmigianino e il fascino di Parma* 2003 (nota 14), pp. 72-74, n. 37 (a cura di Muzzi). Per un ulteriore modello illustrato sullo stesso foglio cfr. la nota 57.
- 51 David Ekserdjian: *Parmigianino and Michelangelo*, in: *Master Drawings* 31 (1993), n. 4, pp. 390-394, a proposito del foglio Popham 401/611: lo stesso torso sembra inoltre ispirare la torsione della schiena rispettivamente del Cacciatore e di Ganimede nei disegni Popham 372/282 e 376/752.
- 52 Inv. R. F. 5912: Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 165, n. 518, pl. 210.
- 53 Inv. 6397 recto e verso: Michael Thimann: *A Classical Source for a Drawing by Parmigianino. A Note on the History of the Florentine Niobid*, in: *Source* 19 (1999), pp. 13-19. Per altri modelli si leggano, inoltre: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), pp. 173-174, n. 121 (a cura di Bambach): disegno inv. 42 v presso The Pierpont Morgan Library, che contiene una citazione dalla »Musa Erato«, posseduta da Clemente VII (*CensusID* 159362; Bober, Rubinstein 40); *ibid.*, p. 96, n. 52 (a cura di Clayton): disegno alla National Gallery di Washington derivante da un torso non identificato.
- 54 Michael Hirst: *Parmigianino and the Antique. A supplement*, in: *Apollo* 154 (2001), p. 53; lo studioso respinge, invece, l'attribuzione a Parmigianino, in favore di Francesco Salviati, del disegno con cavallo, oggi al Courtauld Institute di Londra, Witt Collection, inv. 23298 (*CensusID* 43645), che Bober e Rubinstein avevano elencato sotto il n. 125, ritenendolo derivato dai Dioscuri e che Martin Clayton assegnava a Parmigianino in: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), pp. 94-95, n. 50.
- 55 Inv. 40233, CL 17375: Clifford 2004 (nota 8), pp. 3-4, fig. 2.
- 56 Klaus Fittschen: *Der »Vespasiano Grimani« und seine Rezeption in der Kunst der Italienischen Renaissance*, in: *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, a cura di Manuela Fano Santi, 2 voll., Roma 2004, pp. 365-373.
- 57 Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 15-20, riprende l'articolo del 2001, rispetto al quale introduce nuove referenze bibliografiche e solo pochi esempi: nota 17 a p. 267, torso non identificato nel disegno di Besançon, citato in precedenza solo da Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 37, n. 64, fig. 82, dove si dice che appartiene al secondo periodo parmense; p. 175, fig. 182 a p. 177,

- variante dall'»Antinoo« del Belvedere nel foglio degli Uffizi inv. 1525 E r – vedilo in Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), pp. 72–74, n. 37 (a cura di Muzzi, con ulteriori ipotesi, di cui a nota 50.)
- 58 Robert Wald: Parmigianino's »Cupid Carving his Bow«, History, Examination, Restoration, in: Fornari Schianchi 2002 (nota 5), pp. 165–181 – per un possibile viaggio alla fine di febbraio o nel marzo del 1530 a Venezia, per procurarsi pigmenti, e a Verona, per procacciare marmo, si veda Michael Hirst: A Portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino, in: Apollo 151 (2000), p. 46. Oltre al »Cupido che tende l'arco« (*CensusID* 156119; Bober, Rubinstein, sotto il n. 50) utilizzato per il »Cupido che fabbrica l'arco« a Vienna, dalle collezioni Grimani Parmigianino attinse diverse altre opere, oggi al Museo Archeologico di Venezia: il »Gallo cadente« (*CensusID* 156171; Bober, Rubinstein 149) nel dipinto con la »Conversione di san Paolo«, anch'esso a Vienna (la relazione in questo caso non sembra troppo convincente, considerando che il modello andrebbe valutato senza le integrazioni del 1587 dovute a Tiziano Aspetti); l'»Apollo che suona la lira«, nella figura a sinistra di un disegno tardo oggi a Parigi (Popham 448/409) e un cammeo con lo stesso soggetto nella figura centrale del medesimo foglio; il »Cupido dormiente« in un foglio al British Museum (Popham 361/209); la statua greca con »Sileno«, combinata assieme al »Putto con un'oca«, in una copia da un disegno originale perduto di Parmigianino (Popham 373/O. C. 53).
- 59 Ekserdjian 2001 (nota 10), pp. 51–52; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 26. Ute Davitt-Asmus: Parmigianino 1523 – der blinde Fleck, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68 (2005), pp. 286–290, mette in relazione l'»Ermafrodito« di collezione Grimani, oggi al Museo Archeologico di Venezia, con un affresco della Rocca Sanvitale a Fontanellato, senza giungere, tuttavia, a ritenerlo il vero e proprio modello diretto.
- 60 Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; sul possibile viaggio di Correggio a Roma, vedi David Ekserdjian: Correggio, New Haven/London 1997, pp. 77–79.
- 61 Marzia Faietti: »... carte belle, più che oneste ...«, in: Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo, catalogo della mostra Firenze, a cura di Ornella Casazza, Riccardo Gennaioli, Livorno 2005, pp. 94–98 (»Parmigianino e le metamorfosi di Antiopo«), con bibliografia sui rapporti individuati dalla critica tra la figura del santo e alcune opere di Correggio, cui aggiungo qui David Ekserdjian: Parmigianino e Correggio, in: Parmigianino e il manierismo europeo 2003 (nota 9), p. 31.
- 62 Si veda: In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra Atena, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 2004, pp. 374–375, n. VIII. 12 (a cura di Improta).
- 63 Faietti 2005 (nota 61), pp. 94–98; vedi anche Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 38–39, a proposito dell'influsso di Parmigianino su Perino nella stampa citata, facente parte della fortunata serie degli »Amori degli dei« incisa su modelli di Rosso e, soprattutto, di Perino del Vaga.
- 64 »Donna seduta sorretta da due putti«, London, British Museum (Popham 23/162): Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 16, con bibliografia e altre considerazioni in nota 9 a p. 267.
- 65 »Studio di un torso maschile nudo, visto da tergo e di una gamba«, New York, The Metropolitan Museum of Art (Popham 10/295 v): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 80, n. 38 (a cura di Bambach); Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 16; 168.
- 66 »Spinario«, Chatsworth, Devonshire Collections (Popham 211/710): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 96, sotto il n. 52 (a cura di Clayton); Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 16, fig. 2 a p. 17.
- 67 Recto di un disegno di collezione privata a New York (Popham 34/74 r): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), pp. 90–91, n. 47 (a cura di Goldner); Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 44; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 16–17. Un torso non identificato è riprodotto in un disegno della National Gallery of Art di Washington, dapprima riferito a Cellini, la

- cui ascrizione a Parmigianino non registra ancora unanimi consensi: Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 96, n. 52 (a cura di Clayton, che riferisce della precedente attribuzione a Cellini); Ekserdjian, 2001 (nota 25), p. 44; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 16, che riporta l'ascrizione di N. Turner a Jacone in Turner 2002 (nota 24), pp. 229–231.
- 68 Marzia Faietti: Marcantonio sulle tracce di Amico, in: *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di Achim Gnann, Heinz Widauer, Milano 2000, pp. 23–31, con bibliografia.
- 69 Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 15 e ss.
- 70 Come già Ireneo Affò nel 1794 ebbe modo di notare, seguito da altri autori tra cui Panofsky: per un riepilogo della questione con indicazioni bibliografiche Ekserdjian 1997 (nota 60), pp. 79–80.
- 71 Sul ritratto si leggano, da ultimi, Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 121–124; Novella Macola: *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007, pp. 127–128.
- 72 Leandro Alberti: *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1550, ed. cons. Venezia 1588, p. 339 r. e v. Si veda ora la ristampa anastatica dell'edizione di Venezia: degli Avanzi, 1568: *Descrittione di tutta Italia di Fra Leandro Alberti Bolognese aggiuntavi la descrizione di tutte l'isole*, ristampa anastatica dell'edizione di Venezia 1568, 2 voll. e un'appendice cartografica, Bergamo 2003. Si veda anche Marzia Faietti: *Paradigma di regole e di sregolatezze. L'antico a Bologna fra Quattrocento e Cinquecento*, in: *Schede Umanistiche* (2004), pp. 123–157.
- 73 Pubblicato da Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 50.
- 74 Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 48; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 12–13, 20.
- 75 Windsor, Royal Library: Popham 445/646 e Popham 445/O. C. 52; Providence, Rhode Island: Popham 446/564; New York, Mr Walter C. Baker: Popham 446/783.
- 76 Windsor, Royal Library (Popham 445/O. C. 52): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 179, n. 127 (a cura di Clayton); Michael Thimann: »Fece senza ritrarlo l'immagine sua«. *Mimesis, »capriccio« und »invenzione« in Parmigianinos Porträts*, in: *Nova* 2006 (nota 40), p. 68, fig. 13 a p. 37. Lo considera una copia, invece, Monbeig Goguel 2002 (nota 5), p. 284. Si limita a riportare l'opinione di Popham: Ekserdjian 2001 (nota 25), nota 47 a p. 50; Ekserdjian 2006 (nota 13), nota 44 a p. 267.
- 77 Si veda la nota 49.
- 78 Desumo la citazione da Popham 1971 (nota 7), vol. 1, Appendix I, »Disegni del terzo libro«, p. 268, 244–258. Dell'Inventario, con riferimento ai disegni di Parmigianino, ne riparla Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 12–13; 186–187 (con bibliografia sul Cavaliere Francesco Baiardo in nota 146 a p. 266).
- 79 Freedberg 1950 (nota 46), pp. 66–67.
- 80 Per una rettifica alle opinioni di Freedberg: Andrea Muzzi, in: *Parmigianino e il fascino di Parma* 2003 (nota 14), p. 73.
- 81 Alessandro Nova: *Frühneuzeitliche Quellen und moderne Interpretationen. Technik, Alchemie und Antikenrezeption im Werk Parmigianinos*, in: *Nova* 2006 (nota 40), pp. 11–13 (citazione a p. 12), con bibliografia di riferimento per lo sviluppo di alcuni degli aspetti enunciati.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1–3, 9–10: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Roberto Palermo, fotografo del GDSU. – Figg. 4–8, 12: foto di proprietà dell'autrice. – Fig. 11: The Royal Collection 2007, Her Majesty Queen Elizabeth II.

