

Nel gennaio 1503 nasceva il Parmigianino

Quella luce di grazia

di GABRIELE NICOLÒ

Non era certo di gusti facili il celebre storico dell'arte Giorgio Vasari. E fu quindi di un titolo di merito per il Parmigianino il lusinghiero giudizio espresso su di lui dal bizzoso aretino: «Fra molti che sono stati dotati in Lombardia della graziosa virtù del disegno e d'una certa vivezza di spirito nell'invenzioni, non è da posporre a nessuno, anzi da preporre a tutti gl'altri, Francesco Mazzuoli parmigiano, il quale fu dal cielo largamente dotato di tutte quelle parti che a un eccellente pittore sono richieste». In che cosa consistono queste "parti"? Esse si specchiano, anzitutto, nella venustà, nella dolcezza e nella leggiadria.

Il Parmigianino (il suo nome di battesimo è Girolamo Francesco Maria Mazzola, nato l'11 gennaio del 1503) ebbe infatti il dono di conferire all'arte «un lume di grazia», virtù, questa, che lo fece asurgere a modello, in primo luogo, degli studiosi del disegno. Ed è significativo il fatto che non furono né smentiti né contraddetti alcuni critici che addirittura osarono collocarlo, per certi aspetti della sua pittura, al "divino" Raffaello.

Il Parmigianino fu tra i massimi esponenti della corrente manierista, che si rifaceva ai "grandi" del Rinascimento (Michelangelo in primis) coltivando tuttavia un metodo alternativo, consistente nel virtuosismo pittorico e nella trasgressione, non plateale ma sicuramente perentoria, delle regole prettamente classiche. Una trasgressione che mirava a sostituire anzitutto il deferente rispetto dei pittori rinascimentali per l'armonia dei colori con accostamenti di toni tra loro stridenti, nel segno di un linguaggio narrativo meno disciplinato nell'osservare la rigorosa geometria della prospettiva all'interno della tela.

Fu un artista prolifico. Molto ricercato dai committenti, cercò sempre di onorare gli impegni presi e di rado declinò le offerte di lavoro. Va co-

È ozioso operare distinzioni tra le dimensioni sacra e profana perché entrambe soggiacciono a una cifra stilistica innervata di eleganza decorativa e virtuosismo compositivo

munque rilevato che quando giunse a Roma, pur avendo fatto dono di alcune sue opere a Papa Clemente VII, non ottenne dal Pontefice commissioni dirette (in un primo momento gli aveva indicato la possibilità che gli venisse affidato l'affresco della Sala dei Pontefici nell'Appartamento dei Borgia). Lavorò piuttosto per personaggi della corte pontificia, tra i quali Lorenzo Cybo, capitano delle guardie pontificie, di cui realizzò un ritratto (oggi conservato a Copenaghen) in cui spicca la sua consueta acutezza nel sondare la psicologia del soggetto.

Come detto, c'è chi lo accostò a Raffaello. Certo è che il Parmigianino dedicò lunghe ore di studio alle opere del maestro e all'arte classica in generale. Di tali studi, condotti con zelante umiltà, restano alcuni dise-

gni, come una testa del *Laocoonte* a Chatsworth e uno schizzo della *Scuola di Atene*, alla Royal Library del Castello di Windsor. Durante il soggiorno romano l'artista eseguì, nel 1527, la *Visione di San Girolamo*, una monumentale pala d'altare preceduta da un intenso lavoro preparatorio: fu però interrotta a causa dell'invasione dei Lanzichenecchi durante il sacco di Roma. Un'impostazione spregiudicata caratterizza questa pala. Essa infatti si assesta su piani verticali in sequenza, senza il proposito di rimarcare uno spazio geometricamente misurabile. Al contrario, esso risulta essere come innaturale.

Torreggia, in primo piano, la figura del Battista che, con una torsione echeggiante l'inconfondibile tratto michelangeloesco, indirizza lo spettatore alla visione della Vergine col Bambino più in alto, illuminata da una luce dietro l'aureola che ricorda



«Visione di San Girolamo» (1527, particolare)

«le epifanie divine» del Correggio. San Girolamo addormentato evoca con il suo sogno la visione e s trova «scorciato» su un prato a destra, in una posa che richiama la *Venere* sempre del Correggio. Tuttavia rispetto al modello, il Parmigianino compie uno scarto, perché sa stabilire un rapporto originale tra le diverse figure, come pure ha l'ardire di violare la misura tradizionale delle proporzioni allungandole e di adottare un uso espressivo, quasi aggressivo, del colore.

Nell'itinerario pittorico dell'artista riveste un ruolo significativo il periodo bolognese durante il quale compose, tra il 1529 e il 1530, la *Madonna di Santa Margherita*. In quest'opera le figure (anch'esse dalle proporzioni allungate) mostrano una frastagliata varietà di pose, gesti e sguardi che generano per l'occhio dello spettatore un intenso moto circolare.

Di pregevole fattura è anche la *Madonna della Rosa*, un'opera raffinata, dal sapore quasi pagano. La veste trasparente della Madonna, la posa del Bambino dai capelli inanellati e con un bracciale di corallo al polso, gli sbuffi civettuoli della tenda, danno al dipinto una sorta di impronta profana. Qualche critico, di fronte a tale opera, storse il naso lamentando che un soggetto squisitamente religioso non poteva ammiccare alla sensualità, per quanto solo sfumata. Ma la verità è che di fronte all'arte del Parmigianino risulta ozioso operare distinzioni o erigere diaframmi tra la dimensione sacra e la dimensione profana. Entrambe infatti soggiacciono alla precisa cifra stilistica dell'artista, innervata – senza mai scendere ad alcun compromesso – di eleganza decorativa, di virtuosismo compositivo e di raffinatezza formale.



«Cena in Emmaus» (1601)

talmente immerso in una cultura che guardava all'Antico, alle incontrovertibilità delle Scritture, ai modelli del Rinascimento (Michelangelo, in primis, ma anche Bramante e i grandi veneti, che forse studiò dal vero, durante un viaggio giovanile a Venezia che in base a precisi riscontri Zuccari ritiene plausibile).

Il libro descrive sì un cantiere aperto, ma stabilisce l'impalcatura di una storia critica che trova la sua ispirazione nella figura di Lionello Venturi, pioniere degli studi caravaggeschi (Zuccari ricorda i primissimi, risalenti già agli anni 1909-1910), dunque in anticipo rispetto alle intuizioni e ai fondamentali contributi di Roberto Longhi. L'autore rivendica un primato venturiano che intende soprattutto in chiave metodologica, per esempio verso la meticolosa lettura delle fonti letterarie e per l'attenzione ai documenti d'archivio. Le pagine del testo lasciano trasparire un fermento di studi, ma anche di relazioni umane e di scambi, che è pienamente vitale e che continua a produrre scoperte importanti: a quelle degli allievi di Maurizio Calvesi, tra i quali si annovera lo stesso Zuccari, si uniscono le ricerche di giovani studiosi come Riccardo Gandolfi, al quale si deve il rinvenimento delle *Vite degli artisti* di Gaspare Celio (Olschki Editore, 2021), contenente una breve biografia del Merisi.

È rilevante, e certo non casuale, che *Cantiere Caravaggio* cominci e si concluda, nella sua parte saggistica, con due riflessioni sulla *Cena in Emmaus* di Brera: un dipinto del 1606, austero ed essenziale, di altissima qualità esecutiva

Il frutto della più recente ricerca storico artistica

Caravaggio da scoprire

di IRENE BALDRIGA

Della indiscutibile popolarità di cui gode l'opera di Caravaggio, uno degli aspetti più interessanti è che essa corre su due fronti distinti e speculari: quello del grande pubblico e quello della ricerca storico-artistica. La sua pittura «chiarissima e misteriosa», come la definisce Alessandro Zuccari in *Cantiere Caravaggio* (Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022, pagine 432, euro 38), continua a produrre un effetto catalizzante tanto tra gli studiosi quanto tra gli appassionati e i curiosi dell'arte. Ed è proprio questa modernità, questo saper parlare a vari livelli di comprensione ma sempre con travolgente efficacia, a rendere la pittura del Merisi un tema di riflessione appassionante e complesso, per certi versi irrisolvibile. Il titolo del testo di Zuccari, *Cantiere Caravaggio*, riassume in sé i termini del dibattito: gli studi su Caravaggio, il nostro continuo interrogarsi sul significato e sul portato della sua rivoluzione espressiva, vanno intesi come un inarrestabile *work in progress*, un lavoro corale che richiede costanti aggiustamenti e revisioni, un percorso di scoperta che impone anche agli esperti lo sforzo di un atteggiamento di grande umiltà. Lo sguardo di apertura e l'atteggiamento di ascolto sono tratti che dominano la concezione del volume di Zuccari, ordinario alla Sapienza di Roma e accademico linco: leggendo questa corposa raccolta di saggi (seguita da un utilissimo regesto delle opere) si apprezza il valore dell'esperienza e il rigore di un metodo che è frutto di paziente limatura, di confronti sistematici, di competenze acquisite in quel terreno vastissimo e non sempre pacifico che è la storia dell'arte. Con equilibrio dialettico, e senza pretesa di esaustività, lo studioso inquadra alcune questioni, nodi in parte irrisolti sui quali la critica continua a interrogarsi, illustrando con lucidità e qualche opportuna precisazione dati documentari, riscontri diagnostici, aspetti tecnico-stilistici, contestualizzazioni storico-culturali. Si affrontano così alcuni temi cardine, come quello della definizione di "naturalismo" (di cui si restituisce il controverso profilo semantico deducibile dalle fonti cinque e secentesche), quello della pratica disegnativa del Caravaggio (smentendo in modo definitivo, attraverso una quantità di esempi e di evidenze visive, l'infondata convinzione che l'artista dipingesse senza alcuna progettazione grafica) e quello

della cronologia della prima attività romana (per la quale Zuccari abbraccia l'ipotesi di un posticipo al 1594-1595, come suggerito da notizie documentarie rinvenute qualche anno fa da Francesca Curti presso l'Archivio di Stato di Roma). Lo studioso si muove con disinvoltura in una varietà di informazioni che necessitano allineamenti, confronti e letture interdisciplinari, per non parlare della indi-

È proprio questa modernità, questo saper parlare a vari livelli di comprensione ma sempre con travolgente efficacia, a rendere la pittura del Merisi un tema di riflessione appassionante e complesso, per certi versi irrisolvibile

spensabile padronanza di una bibliografia che negli anni è cresciuta in modo esponenziale.

È evidente che la scrittura del testo ha comportato rinunce e inevitabili sacrifici. La scelta dei nodi tematici corrisponde anche al desiderio di individuare percorsi di lavoro su cui indirizzare ulteriori riflessioni e nuove indagini: in varie occasioni Zuccari ha sottolineato l'intento di realizzare uno strumento utile ai propri allievi.



«Ecce Homo» (1606-1607)

Piste di lavoro, dunque, di cui fornisce tutte le coordinate ma per le quali apre ulteriori spiragli, possibili svolte. La selezione di studi già pubblicati e gli approfondimenti conclusivi (che si spingono fino alle più recenti proposte attributive, compreso l'*Ecce Homo* di Madrid, per il quale lo studioso prudentemente sospende il giudizio) completano un quadro d'indagine sufficiente a comprendere il valore del grande artista lombardo: geniale e innovativo nelle sue invenzioni, ma to-

ma anche di profonda intensità spirituale. Zuccari vi si sofferma nella prima parte del volume per restituire a Venturi il merito della prima attribuzione a Caravaggio, precisando però le cruciali riflessioni che lo studioso modenese aveva maturato in quello sforzo interpretativo. Già a proposito della versione di Londra del 1601, Venturi aveva colto il senso profondo della pittura del Merisi, l'intento di «scrutare l'uomo» e di approdare ad una «bellezza morale» capace di sublimare quella puramente fisica. Alla tela di Brera Zuccari torna in chiusura, con una sua riflessione sulle interpretazioni di Max Milner sul tema della *Cena in Emmaus* nell'opera di Rembrandt: qui lo studioso si concede un respiro più aperto, forse più personale ma non meno ancorato al contesto del primo Seicento. Zuccari, da grande studioso, soddisfa la necessità (degli studenti, dei curiosi, dei lettori *tout court*) di disporre di una chiave per accedere al cantiere, una bussola per orientarsi nella terra insidiosa attraverso la quale ci conduce lungo le circa 400 pagine del suo scritto: e recupera così l'intuizione sviluppata da Milner di fronte alla rembrandtiana *Cena in Emmaus* del Museo Jacquemart-

André di Parigi, rivelatasi ai suoi occhi al tempo stesso come «evento pittorico ed evento spirituale». Zuccari illumina così la puntualità del suo impegno filologico, ricordando l'eccezionalità del materiale su cui lavora lo storico dell'arte, tanto più di fronte a un sommo maestro quale fu Caravaggio: delicatamente sospesa tra visibile e invisibile, l'opera d'arte è documento storico e al tempo stesso espressione di una dimensione profonda che sfiora il sublime.