

Estratto da « Commentari » – Anno I – Fasc. 4 – Ottobre-Dicembre 1950

SYDNEY J. FREEDBERG, *Parmigianino. His works in painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, pp. xx-265, 167 ill.

Fiducioso nella validità delle rigide classificazioni inaugurate, a cavallo del nuovo secolo, dagli studiosi tedeschi del nostro Cinquecento e recentemente poste in discussione e più volte respinte, il Freedberg imposta la sua monografia su due cardini essenziali: l'Alto Rinascimento (equilibrio, semplicità, idealizzazione naturale = Raffaello) e il Proto-Barocco (ricerche illusionistiche = Correggio), per poi individuare, tra questi due poli, il valore della fase manieristica. Ma, si badi, egli non mira ad una trattazione generale e generica; chè, accettati in linea di massima i già stabiliti caratteri del Manierismo (ma quali tra i troppi proposti e non sempre concordi?), intende specificarne un aspetto mediante la concreta determinazione di una delle personalità più significative: quella di Francesco Mazzola. La singolarità del procedere sta nel fatto che l'analisi non risale il cammino diretto delle opere, ma prima enuncia scientificamente la poetica matura dell'artista (quella, a parere dell'A., più manieristica), poi la ritrova e riprova dettagliatamente nei singoli dipinti. Si ha così una netta scansione del volume, nella cui prima parte, *Parmigianino's concepts of style*, il linguaggio del pittore viene classificato per temi accademici (il canone del disegno, la figura umana, ecc.), via via indicativi di ingredienti espressivi scissi da una viva e concreta ambientazione storica, e solo individuati dal riferimento al mondo naturale e ad un cristallizzato Alto Rinascimento. Vi si parla del cosiddetto « disegno interno » del Parmigianino, delle sue deforma-

zioni rispetto alla natura, dei suoi allungamenti estranei alla serena idealizzazione di Raffaello, della sua armonia ritmica; si passa poi ai limiti della gamma espressiva (grazia e venustà), al soggettivismo formalistico che « reflects the near-exhaustion in spirit of Catholicism during the period from the later High Renaissance up to the institution of the Counter-Reformation »; si determina il « pictorial matriarchy », più propizio della figura maschile agli ideali ritmici dell'artista; si nota l'assoluta apparenza della plasticità parmigianinesca, l'inesistenza della tridimensionalità. Scrupolosamente analitico, l'A. tutto precisa: i punti di partenza del ritmo compositivo, quelli di collegamento (i ponti illusivi tra il quadro e lo spettatore, il legame psicologico degli sguardi); lo svariare innaturale della luce, il suo rapporto con gli elementi lineari e il colore. Pure, in tanto impegno, la personalità del Mazzola è da lui sentita - ed è questa, del resto, l'esigenza profonda del suo lavoro - quale un nodo fenomenico da svolgere e diagrammizzare obbiettivamente, sì che le gradazioni assegnate al vario atteggiarsi di tale « caso » manieristico rimangono fisse, statiche ed avulse dalla integrale dialettica del pittore. Chi legge si trova dunque in un curioso e impreciso interregno: da un lato un vago manierismo, preliminarmente e incondizionatamente accettato, dall'altro l'astratta grammatica del linguaggio, la parmigianinesca cristallizzata poetica del Mazzola, che ci configura un Manierismo particolare (ma, invero, non più specificatamente dei recenti e recentissimi studi generali); sì che si resta ansiosi del concreto e reale Parmigianino, i cui caratteri fondamentali annunciati in questa prima parte del volume (la grazia e la venustà; il complesso estetismo in-

curante del contenuto ed esaurentesi nell'arabesco) restano freddi teoremi.

La parte seconda, dedicata alla riprova *in corpore* dei concetti estetici già formulati, vuole appunto dar concretezza alle astratte premesse. L'analisi delle singole opere, condotta minutamente con filologico rigore, consegue risultati notevoli. Giustamente il Freedberg rende al Parmigianino (d'accordo col Voss e il Copertini, ma non con il Quintavalle) il *Battesimo di Cristo* del Kaiser Friedrich Museum, mettendone bene in luce i contatti con la *Deposizione* del Francia nella Galleria di Parma. Il mal ridotto *Matrimonio di Santa Caterina* è a ragione considerato (come già dal Berenson e dal Copertini) una copia; e felicissima appare la datazione di Fontanellato (già avanzata dal Pevsner e dal Copertini, ma contraddetta anche negli studi più recenti) al 1523, immediatamente dopo gli affreschi di S. Giovanni Evangelista, con cui irrecusabili si presentano le affinità. Ma nei confronti di questi ultimi l'A. è troppo restrittivo, negando recisamente e la possibilità dell'intervento del Parmigianino nella sesta e quarta cappella, e un pur episodico contatto con l'Anselmi. Dubbia ci appare inoltre la qualità del minuscolo *Riposo in Egitto* della Collezione Cook a Richmond, che non siamo propensi a ritenere, col Freedberg contro il Copertini e la Froelich-Bum, un originale. Punti questi, discutibilissimi e sempre discussi dagli studiosi del pittore parmense, i cui esordi l'A. traccia sicuramente (all'influenza del Correggio è affiancata la memoria episodica e puramente iconografica del Pordenone e del Francia). E se persistono ancora le rigide classificazioni già notate (una evoluzione in senso manieristico muoverebbe dagli illusionismi proto-barocchi della Santa Lucia e Sant'Apollonia alle allegorie di Fontanellato), esse impediscono una interpretazione scavata e puntuale ma non una giusta valutazione complessiva dello svolgimento pittorico. Anche l'inizio del soggiorno romano viene chiaramente caratterizzato: prima il liberissimo virtuosismo, ancora in chiave correggesca, dell'*Adorazione Doria*, poi la disciplina della *Madonna col Bambino* (nella stessa Galleria), ispirata all'Urbinate, quindi la rivoluzionaria tessitura, nella *Visione di S. Gerolamo*, di motivi classico-raffaelleschi. Eccessivamente marcato è, invece, il discepolato Raffaello-Mazzola nel bellissimo *Matrimonio di Santa Caterina* della collezione Normanton a Somerley, dove l'insistenza ambientale, indugiante su porte e tende e finestre, su personaggi misteriosi in lontananza, e, in primo piano, sulla ruota del martirio, palesemente risente dei modi iconografici di Giulio Romano, piuttosto che del suo essenziale Maestro. Lo sfondo artistico dell'Urbe è accennato rapidamente: ben delineati i rapporti

del Parmigianino con Raffaello e Michelangelo, col Rosso e Sebastiano del Piombo. Dubbiosi però ci lascia la pretesa affinità (che non implica del resto un contatto) dell'aristocratico Mazzola col ben più banale Perin del Vaga.

L'affisarsi del Freedberg allo svolgimento di una poetica perdura in tutto il volume e più intenso diviene, a danno talvolta del sostrato filologico, di fronte alle opere mature del pittore, quelle del periodo bolognese e del secondo parmense. Pel *S. Rocco*, ad es., vorremmo chiarita la possibilità, che viva si presenta, di un contatto con artisti tedeschi; contatto forse esplicativo e del sospeso modulo compositivo e del patetico volto dalla barba puntuta. (Anche, del resto, il paesaggio della *Conversione di S. Paolo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, giusta rivendicazione dell'A. al Parmigianino, sembra convalidare tali ricordi nordici, per i quali — penso — il dipinto è stato attribuito a Niccolò dell'Abate [BODMER]). Ineccepibile ci appare, invece, l'avvicinamento della *Madonna con S. Zaccaria* alla *Madonna della Rosa*, la cui preziosità, già liminare, viene affilata ed estenuata con nuova e vigorosa assolutezza, pari a quella che informa la *Madonna dal Collo Lungo*. È proprio questa che il Freedberg considera il *non plus ultra* della stilizzazione parmigianinesca, risultante qui ad una «quasi-abstraction» confinante con lo stile «byzantinesque»; tesi invero troppo condizionata ad un prevalente interesse compositivo. La *Madonna dal Collo Lungo* è certo un culmine del linguaggio del Mazzola, ma non l'acme assoluta di un pennello capace e degli affreschi di Fontanellato e del *Matrimonio di Santa Caterina* e della stessa *Madonna con S. Zaccaria*, opere tutte di una stessa originalissima qualità, ma tra cui si deve tessere una trama interpretativa senza prediligere una soluzione, quella più corrispondente ai canoni stilistici prefissati.

Esaurite nella *Madonna dal Collo Lungo* le possibilità di un soggettivismo estetico, il Mazzola volgerebbe più tardi ad un soggettivismo spirituale (il Quintavalle lo chiama neoplatonismo) risultante, nell'ultima *Madonna con Santo Stefano e il Battista*, ad un sentire genuinamente religioso. Ma tale riorientamento della poesia parmigianinesca non riusciamo davvero a scorgere né dal confronto dei progetti per la Steccata con gli affreschi finali (per i quali il Freedberg riprende giustamente la tradizionale distinzione di mani, ultimamente rifiutata dal Quintavalle) né nelle figure del dipinto di Dresda. Il mirabile rifiorire, nelle Vergini, di una classicità serena, il ritmare compositivo largo e pausato rivelano certo una variante stilistica profonda, cui però non sappiamo dare una interpretazione così particolare e isolata. Ci sembra che il misterioso slittare dei personaggi del *Matrimonio di Santa Ca-*

terina o la solenne preziosità della *Madonna con S. Zaccaria* siano fatti assai affini alle evanescenti figure della volta parmense, mentre il Santo Stefano e il Battista, nella loro più marcata consistenza, non testimoniano che un'ultima evasione da tale linguaggio liminare e irripetibile. Evasione del resto non infrequente lungo tutto il cammino dell'artista (cfr., ad es., il *S. Rocco con la Madonna della Rosa*), alla quale è davvero pericoloso dare significati astratti da una viva dialettica poetica.

Alla ritrattistica parmigianinesca, considerata separatamente dalle opere mitologiche e religiose, è dedicato l'ultimo capitolo, dove il Freedberg ha ancora raggiunto — se si prescinde dalla tendenza a valutare eccessivamente il limite imposto dalla personalità dei ritrattati alla trasfigurazione dell'artista (cfr. la pagina sul *Prelato della Borghese*) e a insistere quindi più sulla espressione psicologica che sullo stile — risultati importanti. Il *Ritratto di un ecclesiastico* della Collezione Strafford (già dato dal Gamba al periodo romano) vi trova una conveniente collocazione cronologica accanto all'*Autoritratto* di Vienna; così l'*Autoritratto* degli Uffizi, spostato dagli ultimi ai primi anni del periodo bolognese (vicino al *S. Rocco*), e il cosiddetto *Ritratto Castaldi* di Napoli, giustamente considerato (come già dal Venturi) di poco posteriore al precedente. A ragione l'*Allegoria di Carlo V*, della Cook Collection a Richmond, è ritenuta (come già dalla Froelich-Bum) una copia. Solo per il *Giovane di Hampton Court* manteniamo delle riserve: esso ci sembra, come nota giustamente il Freedberg, «unformed, boyish..., immature» e quindi

affine piuttosto alle opere giovanili del pittore che ai ritratti degli Uffizi e di Napoli, ai quali invece, stranamente, l'A. lo connette.

Con un'appendice dal titolo *Parmigianino's place in sixteenth-century style* termina il volume, e in coerente simmetria con la prima parte generale vi vengono tratte, ancora con piena astrazione dall'ambiente, le conclusioni storiche della poetica parmigianinesca. Si rilevano le affinità ideali del Mazzola manierista con i tardo-gotici e i quattrocentisti latentemente gotici (Botticelli), si afferma una continuità tra l'Alto Rinascimento e il Manierismo e si conclude che lo «style developed by Parmigianino is the first and at the same time most complete and consistent exposition» del Manierismo «decorative», solo nominalmente distinto da quello «expressive», il cui sviluppo risale al Pontormo. Ciò ribadisce nel lettore l'impressione che il pur notevole volume è concepito su due vie parallele, l'una teorizzante, l'altra filologica, le quali non si fondono e dissolvono mai interamente nella interpretazione dell'opera d'arte. Termine estremo della via filologica è il bellissimo *Catalogo ragionato*, dove il serio impegno scientifico dell'A. raccoglie non solo le notizie più minute sulle singole opere (documentazione e fortuna critica), ma elenca i disegni preparatori e perfino le copie. Né è da tacere che nella lista delle Opere attribuite troviamo il *Malatesta Baglione* e il *Ritratto di uomo che legge* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, i quali, tradizionalmente reputati autentici (eccetto dal Copertini) sono messi a buon diritto in discussione.

PAOLA BAROCCHI.

