



PARMIGIANINO

LA MATERIA DELL'INCANTO

Parmigianino (Parma 1503 – Casalmaggiore 1540) fu uno degli artisti più talentuosi della storia dell'arte, non solo del Rinascimento italiano.

Morto appena trentasettenne, ci restano di lui solo una cinquantina di dipinti, di cui alcuni affreschi, ma molte centinaia di disegni, non di rado di qualità sublime. Fu anche un pioniere dell'incisione, in specie dell'acquaforte.

A celebrare i 500 anni dall'esecuzione del ciclo delle *Storie di Diana e Atteone* a Fontanellato, si è optato per un progetto di valorizzazione su più livelli: attraverso una ricerca pensata per calare il visitatore in profondità nell'opera per mezzo di apparati illustrativi che spiegano vari aspetti di cui l'opera si compone. Ossia il contesto, la genesi, i molteplici significati (o possibili letture) del ciclo, ma anche i metodi esecutivi, la tecnica pittorica, i materiali impiegati dal pittore, grazie alle analisi scientifiche svolte per l'occasione dal curatore di tipo non invasivo, ovvero senza prelievi di materia. Indagini utili anche a mappare lo stato di conservazione odierno, a un quarto di secolo di distanza dall'ultimo restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

L'incanto della materia, dove materia significa più aspetti: la materia vera e propria della pittura e come essa veniva adoperata – l'intonaco, il disegno preparatorio, i pigmenti, la traduzione del progetto in opera – ma anche il materiale delle idee, dalle prime ipotesi progettuali in forma di schizzi ai disegni delle singole figure via via più rifiniti. Materia come tutto quanto permette all'artista di tradurre un pensiero in un'immagine. Materia anche misteriosa per noi oggi, a causa di una simbolica lontana e non facilmente comprensibile, come per le teste "incantate" dei peducci, teste di Medusa, a rilievo, in stucco, con la bocca aperta.

E la materia "che incanta", in un'ottica più sottile, diventa metafora per veicolare altri significati, in una prospettiva quasi alchemica - verrebbe da dire - in cui dalla concretezza del mondo reale si tende a un elevamento spirituale.

Con l'auspicio che il visitatore possa osservare il ciclo con maggiore consapevolezza e con il desiderio di approfondire.

**A cura di
Gianluca Poldi**

Sindaco

Luigi Spinazzi

**Assessore alla
Cultura**

Rossana Maradei

Grazie a

Maria Letizia Amadori
Lucia Biolchini, Lucia Carletti
Anna Còccioli Mastroviti
Caterina Ferrari
Giacomo Magnanini
Giuseppe Meglioli
Chiara Mulattieri
Giano Poldi, Ghigo Roli

**Organizzazione e
Allestimento**

RS
ARCHEOSISTEMI
ARCHEOLOGIA / RESTAURO / ALLESTIMENTI / CULTURA

1. IL PITTORE

Iniziamo il racconto intorno al Parmigianino con due autoritratti: uno giovanile e celeberrimo, conservato a Vienna (**fig. A**), l'altro invece da riferire agli ultimi anni (**fig. B**), come testimonia sullo stesso foglio la presenza delle figure che ritroviamo negli affreschi della Steccata a Parma, commissionati nel 1531 ma realizzati solo tra il 1535 e il 1539.

Tra queste due opere corrono una decina d'anni, e sono anni di successi e notorietà, tanto che al suo arrivo a Roma nell'estate del 1524 (rientrerà in Emilia, prima a Bologna e poi a Parma, dopo il mostruoso sacco di Roma del 1527) il pittore viene riconosciuto tanto abile che qualcuno ipotizzò che lo spirito del divino Raffaello fosse «passato nel corpo di Francesco». Anni di duro lavoro ma non di ricchezza, a giudicare dal poverissimo lascito testamentario.

Girolamo Francesco Maria Mazzola, detto Parmigianino, nacque a Parma l'11 gennaio 1503 e, come scrive il Vasari nelle Vite (1568), «perché gli mancò il padre essendo egli ancor fanciullo di poca età, restò a custodia di due suoi zii, fratelli del padre e pittori ammendue, i quali l'allearono con grandissimo amore, insegnandogli tutti quei lodevoli costumi che ad uomo cristiano e civile si convengono».

Dopo, essendo alquanto cresciuto, tosto che ebbe la penna in mano per imparare a scrivere, cominciò, spinto dalla natura che l'aveva fatto nascere al disegno, a far cose in quello maravigliose».

A 16 anni aveva già «fatto miracoli nel disegno» e dipinto, stando al biografo aretino, un *Battesimo di Cristo* (probabilmente quello oggi a Berlino) in cui mostra le doti di pittore di paesaggio. Del resto con grande ammirazione Vasari avvia la sua Vita di Francesco Mazzuoli pittore parmigiano, «il quale fu dal cielo largamente dotato» «d'una particolar maniera di far in pittura bellissimi paesi», e «di tutte quelle parti che a un eccellente pittore sono richieste, poiché diede alle sue figure [...] una certa venustà, dolcezza e leggiadria nell'attitudini, che fu sua propria e particolare». Tanto sarà ammirato che di un suo quadro, narra Vasari, ne saran fatte «(cotanto è stimato) cinquanta copie».

Dipinge l'*Autoritratto allo specchio* (**fig. A**), un tondo di legno convesso di appena 24 cm di diametro, prima di giungere a Roma, quindi nel 1523-1524, gli stessi mesi del ciclo di Fontanellato, che pure contiene uno specchio (ma piano), al colmo della volta. Vi si ritrae con viso ancor d'adolescente nel tondo, forse più giovane a darsi maggior vanto di precoce bravura, e tutta la stanza ruota intorno a lui, deformata dalla curvatura dello specchio «da barbieri», e la mano s'allunga in quel modo che amerà fare con dita affilate nei successivi dipinti, «tanto bella che pareva verissima; e perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'Angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina» (Vasari, 1568).

Un'opera tanto meravigliosa da appartenere al celebre poeta e critico Pietro Aretino, poi all'eccellente orafo vicentino Valerio Belli, quindi allo scultore Alessandro Vittoria, infine all'ecclettico imperatore Rodolfo II.

Ma più di dieci anni sembrano trascorrere fino all'*Autoritratto con figure della Steccata* (**fig. B**), col volto squadrato e allungato, «fatto con la barba e chiome lunghe e mal conce, quasi un uomo salvatico et un altro da quello che era stato», un cappello floscio tirato indietro, il viso però da uomo malinconico e fiero, sguardo che ancora ci interroga. Volge le spalle al suo ultimo grande progetto, con le vergini leggiadre che si tengono per mano come in una danza, in una soluzione meno elaborata di quella finale, che presenterà le lanterne spente e accese e sotto, nel fregio, vasi di ispirazione alchemica. E paiono essere lì con lui, vive, nello stesso spazio, in un selfie scattato quasi 500 anni fa.

Un progetto importante la decorazione della Chiesa della Steccata, a Parma, che lascia tuttavia incompleto, per il quale gli vengono concesse proroghe per mesi e anni: fino alla rescissione del contratto e al ritiro a Casalmaggiore, insieme ai suoi tre giovani collaboratori. Qualcosa lo distrae, forse la pratica alchemica – così scrive Vasari – forse invece una crisi personale, un disinteresse per un progetto che lo appaga meno di altre ricerche, magari un cattivo rapporto coi committenti.

Fattosi «malinconico e strano», forse depresso, si ammalò di una «febre grave» che lo fece in pochi giorni passare a miglior vita.

Un suo allievo dichiarerà che il Mazzola «fu incolpato a torto» di essersi occupato di alchimia, poiché non vi fu mai un «filosofo che più sprezzasse i denari» (Lodovico Dolce, 1557), riportando l'interesse per gli aspetti alchemici all'ambito speculativo, «filosofico», non venale.

2. PRIMA E INTORNO A FONTANELLATO

Dopo il *Battesimo di Cristo*, citato da Vasari come opera prima del pittore appena sedicenne, e la pala di Bardi, già a Viadana, una sacra conversazione che rappresenta anche il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, altre opere si susseguono da parte del Parmigianino, tra cui le pitture murali (1522-1523), a fresco con interventi a secco, nei sottarchi di due cappelle della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma. Di queste fa parte, in cima alla volta, una rappresentazione oggi un po' rovinata (**fig. B**), elaborata disponendo attorno a uno scudo circolare con umbone putti e oggetti vari, talora interpretati come rappresentazione dei quattro temperamenti: sanguinico, collerico, malinconico e flemmatico.

L'abilità a comporre scene su vasta scala, in pittura murale, è evidente nel successivo ciclo di Fontanellato, cui fonte d'ispirazione primaria, almeno per la volta, è probabilmente la Camera di San Paolo o "della badessa" a Parma, affrescata da Correggio nel 1518-1519.

Ma sono sufficienti anche solo un paio di dipinti a definire l'altezza qualitativa del pittore all'età di vent'anni, o poco prima, uno religioso e uno profano: la piccola *Santa Barbara* del Prado (**fig. A**) e il *Ritratto di un collezionista* di Londra (**fig. C**).

Nella prima – così intensa e originale che pare essa pure un ritratto – è ben presente la dimensione dell'incanto, della freschezza nel saper cogliere l'adolescenza e la vitalità, ma anche la preoccupazione della giovane di fronte alla torre emblema del suo martirio, che come un modellino abbraccia. Tutta concentrazione per uno sguardo perso nel vuoto di un destino di fede. Delicata e spumosa la veste dai toni ciclamino. La bocca è semichiusa come altre volte Parmigianino amerà fare [**cf. pannello 11**].

Il *Ritratto di un collezionista* (**fig. C**), abito di velluto nero foderato di pelliccia, celebra invece del pittore l'abilità a ritrarre lo sguardo rapace del collezionista, che posa davanti a un bassorilievo, con quattro antiche monete e un bronzetto sul tavolo, e un libro dalla legatura preziosa nella sinistra. Un ritratto della qualità di Lorenzo Lotto, dove è interessante anche il modo di pennellare quasi filamentoso e a tocchi non del tutto fusi che Parmigianino sembra inventarsi. Alle spalle, una finestra traguarda verso un orizzonte oggi plumbeo, forse per un cielo di blu di smalto che si è decolorato (come accade quando è in miscela con l'olio siccativo), un cielo che supponiamo forse più brillante e azzurro in origine, concorde al verde luminoso e quasi irraggiungibile dell'albero, degno dei timbri di un Dosso Dossi. E forse memore delle tele dipinte proprio dal Dossi tra il 1518 e il 1520 per il *Camerino d'Alabastro* del Duca Alfonso I d'Este a Ferrara.

Del ritratto d'uomo esiste un disegno preparatorio della testa, al Louvre, che presenta incisioni per il ricalco fatto per riportare i tratti salienti sulla tavola.

3. I COMMITTENTI COLTI.

GIAN GALEAZZO SANVITALE E PAOLA GONZAGA

Un magnifico ritratto del Parmigianino (**fig. A**) ritrae Gian Galeazzo I Sanvitale (Fontanellato, 1496 – Parma, 2 dicembre 1550). Oggi a Capodimonte e già in collezione Farnese, è eseguito si presume intorno al 1523-1524, gli anni in cui dipinse la sala di Fontanellato, di cui egli e la moglie Paola Gonzaga dovevano essere stati i committenti.

Seduto su una sedia savonarola orientata a sinistra, Gian Galeazzo si volta verso l'osservatore per offrire la visione frontale. Giovane verso i trenta, gli occhi sgranati, baffi e barba raggiati e curati, capelli mossi scriminati, una mano regge un guanto l'altra una medaglia. Alle spalle ben visibili le armi del condottiero su un tavolo, e una vegetazione di un verde prorompente e augurante campeggia sulla destra.

L'ampia giubba nera lascia scoperte le maniche di pesante stoffa rossa, forse velluto, incise da tagli a scoprire la vaporosa camicia bianca, coi polsini ricamati. Di un rosso più vivo il berretto, pure tagliato, decorato da una piuma e una spilla dorata.

Una conchiglia termina l'elsa dorata della spada, mentre le cifre 7 e 2 della moneta rimanderebbero, secondo la cabala ebraica e pure cristiana ai 72 nomi di Dio, ma anche all'universo astrologico e poi alchemico, dove il 7 è numero che rimanda a Saturno e il 2 alla Luna, e quindi pure alla dea Artemide/Diana (**fig. B**). Dove Saturno può riferirsi anche all'ambito caratteriale, indicando un'indole saturnina, amante delle arti e della bellezza, in questo sento affine al pittore nella prossimità alla melancolia. Il tutto in un gusto sincretico, non estraneo all'Umanesimo, che terrebbe insieme nel simbolo una stratificazione molteplice, a renderlo più ricco ed enigmatico.

Del ritratto esistono alcuni studi a penna (**figg. C-E**), di cui un paio (recto e verso) al Louvre: medesima la sedia e simile l'abito, mentre la testa era pensata ruotata all'indietro, di tre quarti.

La rotazione si spiega meglio alla luce di un foglio in collezione privata, in cui l'uomo si rivolge a una donna alle sue spalle e la scena si svolge all'aperto, in un paesaggio ricco d'alberi (fig. E). Possiamo ipotizzare si trattasse di un doppio ritratto dei coniugi, se non un semplice studio magari colto dal vero.

Quanto al soggetto: Gian Galeazzo, di nobile famiglia filofrancese, orfano dei genitori ancora minorenne, eredita alla morte del padre assieme al fratello maggiore alcuni feudi tra i quali Fontanellato e Noceto. Nel 1516 sposa Paola Gonzaga, di famiglia filoimperiale, figlia maggiore del marchese di Sabbioneta Ludovico. Bisnonno di Paola fu il celeberrimo Ludovico II Gonzaga marchese di Mantova, colui che aveva chiamato Mantegna come artista di corte.

Proprio dal 1516 la Rocca di Fontanellato diventa centro di intensa attività culturale, che ha per protagonisti, oltre a Gian Galeazzo e alla moglie, il di lui fratello Gian Lodovico, che studia a Pavia, e soprattutto Girolamo Sanvitale, conte di Sala Baganza. Tra gli artisti, filosofi e poeti che partecipano al fervore culturale della corte si distingue il pensatore calabrese Tiberio Rosselli, il Russiliano, il quale grazie a Girolamo Sanvitale riesce a pubblicare – clandestinamente, a Parma, tra 1519 e 1520 – il suo libro *Apologeticus adversos cucullatos*, in cui sostiene tesi considerate eretiche, tra cui l'influsso degli astri su tutto ciò che popola il mondo sublunare, traendo conclusioni eversive.

Tra gli onori militari, Gian Galeazzo viene nominato nel 1522 colonnello del re di Francia, quindi riceve la nomina a Cavaliere dell'Ordine di San Michele e la cittadinanza francese.

Lui e Paola hanno nove figli, di cui uno, maschio, si è ritenuto per decenni che fosse morto neonato nel settembre 1523: in relazione a una lettera di richiesta per un battesimo urgente, sulla base della quale vari studiosi hanno ritenuto che il figlio fosse in fin di vita e che alla sua memoria, di figlio senza colpa, fosse dedicata la sala di Diana e Atteone. Più recenti studi (Mary Vaccaro, 2004) hanno invece confutato questa ipotesi, sulla base di un documento parmense del novembre 1545 che riporta a quella data l'esistenza in vita di nove figli della coppia indicandone l'età (ma non la data di nascita): Eucherio, ventiduenne, vi compare come il maggiore, essendo quindi il primogenito (nato pertanto nel 1523 circa), seguito da presso da Federico, di anni 21 (che dovrà aver visto la luce nel 1524).

Questo dato non esclude comunque che il ciclo dipinto si inserisca entro una più vasta riflessione sull'esistenza e sulla morte, sul legame con il fato, e con il divino.

4. LA POESIA

Vi era una valle fitta di abeti e di aguzzi cipressi, chiamata Gargafia, sacra a Diana succinta, nel cui fondo appartato si apre un antro in mezzo agli alberi non creato ad arte, ch  la natura con la sua abilit  aveva copiato l'arte; infatti, aveva scavato una volta semplice con la viva pietra pomice e con il tufo leggero. Da destra gorgoglia con un rivolo una fonte d'acqua limpidissima, circondata, dove si allarga sboccando, da una siepe erbosa: qui la dea delle selve, quando era stanca per la caccia, soleva bagnare con quell'acqua cristallina il suo corpo verginale. [...]

E mentre la Titania si lava con quell'acqua, come   solita, ecco che il nipote di Cadmo, che aveva differito una parte delle fatiche, vagando a caso per quel bosco sconosciuto, giunse davanti al recinto sacro: l  lo portava il suo destino. Essendosi addentrato nell'antro bagnato dalle acque sorgive, lo videro le ninfe, nude com'erano, e si batterono il petto e fecero risuonare con le loro urla tutto il bosco e, disponendosi intorno a Diana, cercarono di coprirla con i loro corpi: tuttavia la dea, pi  alta delle medesime, le sovrasta fino all'attaccatura del collo.

Quale suole essere il colore delle nubi quando sono colpite dai raggi opposti del sole o quello rosseggiante dell'aurora, uno uguale si diffuse sul volto di Diana intravista senza vesti, la quale [...] attinse l'acqua che aveva a disposizione e con essa bagn  il volto dell'eroe; gliela sparse inoltre sulla chioma per punirlo, aggiungendo queste parole, presagio della futura calamit : «Ora ti   lecito narrare di avermi vista senza veli, se lo potrai».

E senza pronunciare altre parole minacciose fa spuntare sul capo bagnato le corna di un cervo dalla lunga vita, gli fa allungare il collo e gli rende aguzze le orecchie; gli trasforma le mani in piedi e le braccia in lunghe gambe, coprendogli il corpo di un vello screziato; per di pi  lo rende pauroso. Fugge l'eroe figlio di Autonoe e si meraviglia di essere cos  veloce nella corsa. Quando poi vide specchiati nell'acqua il volto e le corna, «Me infelice!» stava per dire: ma la voce non gli venne fuori, solo un gemito al posto di quella e lacrime che scorrevano su un volto che non era pi  il suo; soltanto la mente di prima gli era rimasta. Che fare? [...].

Mentre   cos  indeciso, viene avvistato dai cani: per primo Melampo e Icnobate dal fiuto acuto lo segnarono con un latrato [...] quella turba eccitata dal desiderio della preda insegue Atteone attraverso dirupi, balze e scarpate prive di accesso, per dove la via   difficile o non esiste: quello fugge attraverso i luoghi che egli aveva percorso spesso inseguendo; oh! proprio egli fugge i suoi servitori! Aveva in animo di gridare «Sono io Atteone, riconoscete il vostro padrone», ma le parole non rispondevano all'intenzione: tutta l'aria risuonava dei latrati. [...]

I compagni, intanto, inconsapevoli aizzano la schiera furiosa dei cani con i consueti incitamenti e cercano con gli occhi Atteone e a gara chiamano Atteone come se fosse lontano (al richiamo il cervo gir  il capo) e si lagnano che egli non sia presente e che, per la sua noncuranza, non possa godersi lo spettacolo della preda che era loro capitata. Certo, Atteone sarebbe voluto essere lontano, ma   li vicino e avrebbe voluto vedere, ma non sperimentare anche gli atroci assalti dei suoi cani. I quali lo circondano da ogni lato e affondando i denti nel corpo sbranano il padrone celato sotto le false forme del cervo. E si tramanda che l'ira di Diana arciera non si sazi  se non quando fu spenta la vita di lui per le molteplici ferite.

Ovidio, *Metamorfosi*, vv. 155-250, traduzione di Nino Scivoletto (UTET, 2013)

5. I CANI DEL PARMIGIANINO

Tra gli altri autoritratti che ci sono giunti, questo in particolare (**fig. A**) ci racconta di un aspetto raramente narrato: l'amore per i cani, che le fonti non testimoniano, ma pare evidente non solo da questo disegno, bensì pure dal ciclo di Fontanellato, in cui essi rivestono un ruolo da protagonisti.

Compaiono ben sedici volte, soprattutto levrieri, non solo come riempitivo tra le scene maggiori, ma anche ad accompagnare la storia.

Nello stupendo *Autoritratto con cagna gravida*, realizzato probabilmente nell'ultimo decennio di vita, il pittore, seduto su uno sgabello, in una stanza, solleva la sua cagna incinta, mostrandone il gonfio ventre con le mammelle (**fig. A**). La tira in piedi, in posa antropomorfa, a volerle mostrare qualcosa nella direzione in cui lui pure guarda.

Un altro foglio, conservato al Louvre (inv. 6474 recto), pure presumibilmente tardo, presenta un cane che si abbarbica al polpaccio di un uomo di spalle impedendogli di camminare, e questi lo carezza sulla testa.

Ancora una femmina (**fig. C**), e assai simile a quella del disegno (la stessa?), interroga lo spettatore, nell'angolo sud, di fronte a una delle attuali porte di ingresso della sala affrescata.

Della testa di questo animale, senza collare, che non partecipa dello sbranamento di Atteone, si è conservato un dettagliato disegno preparatorio a matita rossa (**fig. B**). Le riflettografie della pittura (**fig. D**) mostrano infatti per la cagna analoga struttura delle ombreggiature rispetto al foglio, e un segno sicuro, senza ripensamenti se non nei capezzoli, che non sono inquadrati nel foglio. Questi erano disegnati sul muro in numero di quattro ma il pittore, per ragioni prospettiche, va a cancellarne uno – troppo lungo e non adeguatamente distanziato dagli altri – con la pittura bianca, dimostrando un'ottima conoscenza anatomica.

Invece, per il cane al suo fianco si nota una correzione nel profilo dell'orecchio e un ridimensionamento del capo.

Particolare attenzione dedica il pittore ai collari dei levrieri di Fontanellato, tra cui si distingue quello di Atteone per il suo colore violetto, probabilmente di cuoio, con montata una valva di conchiglia a ciascuna estremità (la conchiglia bivalve era uno dei simboli del committente Galeazzo Sanvitale), e chiuso con una catena inanellata al guinzaglio, costituito da una corda rivestita d'oro in foglia, come si vede in fondo alla parete nord, dove Atteone assume sembianze femminili e guida i compagni di caccia. È quindi stesso cane che, slegato da guinzaglio, azzanna al collo il suo padrone tramutato in cervo (**fig. E**).

6. UNA PRIMA IDEA?

Un foglio, conservato a Berlino e disegnato su entrambi i lati, è ritenuto essere una prima idea per l'iconografia della saletta di Fontanellato: su una parete presenta infatti (**fig. A**), non proprio al centro, disegnate a penna, alcune donne nude che possiamo ipotizzare essere ninfe al bagno, entro una ricca vegetazione, senza la figura di Atteone però, né una caratterizzazione divina (nessuna porta in capo la falce di luna caratteristica di Diana). A sinistra, staccata, a matita rossa, una figura sottile entro una nicchia, al di sopra invece un fregio con con putti intorno a una vacca, e una testa di leone come fermaglio di un tendaggio che si apre sul bagno di ninfe. A destra, in questo fregio, una figura femminile seduta sembra reggerne una più piccola, in piedi: forse è la stessa idea che svilupperà meglio nel foglio di Cincinnati, dove posta in controparte è una donna seduta con in mano una figurina alata (**fig. B**).

Sul lato opposto del foglio berlinese (**fig. C**), un'altra parete presenta altri putti nel fregio, intorno a uno stemma, e nel riquadro più grande due donne e due bovini, una delle quali seduta su uno di essi: probabilmente un ratto di Europa, con Giove trasformatosi in toro. Infine, un bimbo nudo seduto, lasciato a mezza altezza sulla sinistra, senza relazioni evidenti con il resto.

Poteva questa essere la prima proposta per la camera picta di Fontanellato, con scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, protagonisti Diana e Giove, senza apparente sviluppo? Forse nelle altre due pareti era previsto uno sviluppo di questi miti, o altri ancora?

Veniamo a un ultimo disegno (**fig. D**), a pietra nera, quadrato, che meglio si inserisce nella struttura della sala come ora appare, rappresentando una porzione della volta sopra le vele, occupata oggi dai motivi dei putti entro i graticci vegetali. Nel foglio Parmigianino fissa il momento dell'incontro di Atteone, elegantemente vestito, con la dea nuda – quasi testa a testa, vicinissimi – dalla cui mano sembrano partire alcune linee riferibili agli schizzi d'acqua (ma non possiamo averne certezza, essendo accennati anche i rombi del graticcio). Appena sbazzata dietro Diana una ninfa, mentre un cane è schizzato su una vela sottostante.

Atteone sembra essere un giovane uomo, non una donna come sarà nella scena affrescata che precede la trasformazione, la blusa appare accollata, anche se il colletto può confondersi con una stretta collana.

7. COSA VEDIAMO

Il pittore ambienta il racconto sotto un pergolato reticolare a rombi, coperto di vegetazione, che termina sul cielo con piante di rosa fiorite, bianche e rosate. Ottagono di cielo con al centro uno specchio tondo.

Tra la vegetazione, numerosi putti decorativi, prevalentemente alati, intenti in varie azioni che non paiono riferirsi direttamente alla storia sottostante.

Al di sotto, vele che imitano un mosaico dorato, decorati con nastri, dove si aprono occhi verso il cielo; occhi da cui pendono, agli angoli della stanza, collane di perle bianche e rosse. Finzioni architettoniche di un padiglione da giardino parte edificato e parte vegetale.

Alla base delle vele i peducci, in forma di enigmatiche teste tridimensionali, che diremmo di Medusa, occhi spalancati, tutte uguali.

Infine, nel registro inferiore, ecco dispiegarsi il mito in 14 lunette, ma di fatto focalizzandolo in tre scene principali: la caccia, la teofania, la morte.

Secondo lo svolgersi dell'iscrizione (lato ovest), dopo la figura femminile, Cerere, vediamo in sequenza cinematografica una battuta di caccia che principia coi levrieri, davanti a loro (parete nord) due cacciatori in corsa, quasi affiancati, uno rivolto all'altro il quale addita la figura davanti, che li guida (**fig. A**): che è una donna e porta alla cinta il corno da caccia, ma deve essere Atteone, perché tiene il cane del capo al guinzaglio e l'abito è identico a quello della scena che segue, quella della teofania (parete est). Teofania e cuore della vicenda: la divinità si manifesta al bagno, nuda, con due ancelle ninfe, e subito la testa di Atteone che – poveretto – l'ha veduta è trasformata in cervo.

Segue la parete (sud) del triste epilogo, il supplizio: un cacciatore suona per la caccia al cervo, ma questi è Atteone che viene attaccato dai suoi stessi cani. Ultima lunetta della parete, un ragazzo dal viso ancora tondo, un ragazzino, accorre verso il cuore della caccia affianco a un vecchio, con la barba bianca.

Poco prima della cattura dell'animale, nel registro superiore, due putti alati (**fig. B**) potrebbero in qualche modo essere simbolicamente legati al senso della rappresentazione – come alcuni studiosi han suggerito. Avvolti in una coperta troppo simile al mantello di Atteone per essere un caso, un angelo bambina con tanto di orecchino abbraccia un angioletto infante, che regge in mano un ramo di ciliegie e ha al collo una collana che alterna perle a grani rossi, forse di corallo.

Sulla parete opposta due putti-angioletti si litigano qualcosa, forse un vaso di coccio.

Ciliegie e coralli che simboleggiano il sangue, in ottica cristiana quello versato da Cristo per la redenzione dell'umanità, qui quello di Atteone o forse anche quello di un eventuale figlio di Paola Gonzaga e del marito Gian Galeazzo morto o in pericolo di vita.

Varie sono le ipotesi circa la funzione di questa stanza al piano terra, in origine probabilmente illuminata da una più piccola finestra: si è detto un bagno ("stufetta"), uno studiolo, un boudoir, un sacrario privato. Fu probabilmente una camera privata, forse entro gli appartamenti di Paola Gonzaga.

8. LE ISCRIZIONI COME GUIDA - LO SPECCHIO

Una lunga iscrizione scritta contestualizza la rappresentazione della celebre “favola” di Diana e Atteone ponendo l’accento sulla crudeltà della divinità, o del fato.

Le lettere sono realizzate sopra una stesura bianca di biacca, come si faceva dipingendo su tavola, con pigmento bruno rivestito da un sottile strato di oro, solo in parte abraso, e in infrarosso si leggono le fini linee del disegno dei caratteri, probabilmente a lapis nero (**fig. A**).

AD DIANAM / DIC DEA SI MISERVM SORS HVC ACTEONA DVXIT A TE CUR CANIBVS / TRADITUR
ESCA SVIS. NON NISI MORTALES ALIQVO / PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET. TALIS NEC DECET
IRA / DEAS

Ossia: «A Diana. Dì, o dea, se è la sorte ad aver condotto qui il misero Atteone, perché farlo cibo per i suoi cani ? Non è lecito se non per una qualche colpa che i mortali patiscano pene. Tale ira non s’addice alle dee».

Lo stesso Ovidio prima di raccontare la vicenda commenta, diretto a Cadmo, nonno di Atteone: «ma, se tu cerchi bene, vedrai che fu vittima di una colpa casuale, non di una sua empietà; come poteva essere colpa un errore?».

Come colpa non ha Atteone, che per caso – o destino – incontra nuda la bella e potente dea della caccia, così così colpa non aveva il neonato di Galeazzo Sanvitale e Paola Gonzaga, né lei stessa. Questa una possibile, e probabile, spiegazione legata alla storia personale dei committenti, che chiarisce il senso fondamentale del ciclo.

Curiosamente “Acteona”, accusativo alla greca, e non “Acteonem”, corretto in latino.

E sulla cornice dello specchio in cima alla sala la scritta RESPICE FINEM, realizzata in questo caso anche avvalendosi di incisioni, sempre in oro su base a biacca. Ossia «Volgiti a guardare la fine» – come in una *Vanitas*, in un *Memento mori* caro alla tradizione rinascimentale – ma anche: guarda “il fine” (**fig. B a-b**).

Lo specchio, dalla superficie oggi offuscata e non più riflettente, è costituito da una lastra di rame rivestita da uno strato di stagno, come le analisi XRF dimostrano (**fig. C**).

Non è semplice, tuttavia, collegare immediatamente l’iscrizione dello zoccolo con quella dello specchio. Osservare la fine e/o il fine significa rimettere in prospettiva la propria vita, le scelte, e lo specchio rimanda all’osservarsi, al «conosci te stesso» iscritto nel tempio di Apollo a Delfi, che è sia un riconoscere la propria limitatezza e finitezza (di fronte agli dei e alla sorte, anche), sia riconoscere le proprie potenzialità per ricostruire.

Da una parte Apollo ricorda a Posidone quanto gli uomini non siano altro che «dei miseri mortali che, come le foglie, ora fioriscono in pieno splendore, mangiando i frutti del campo, ora languiscono e muoiono». Dall’altra Oceano che nel *Prometeo incatenato* attribuito a Eschilo consiglia a Prometeo «Devi sempre conoscere chi sei e adattarti alle regole nuove: perché nuovo è questo tiranno che domina tra gli dèi. Se scagli parole [...] tracotanti e taglienti [...] allora la mole di pene che ora subisci ti sembrerà un gioco da bambini».

Questo motivo del rimettersi in prospettiva e guardare dentro sé stessi, il motivo dello specchio, sono temi legati alla introspezione del malinconico, e pure uno stadio di conoscenza imprescindibile di sé stessi che innerva la conoscenza alchemica.

9. COSA NON VEDIAMO - L'INTERPRETAZIONE ALCHEMICA

Secondo Vasari l'interesse verso l'alchimia del pittore nasce durante gli anni della commissione per la chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma, che procede «tanto adagio» perché «avendo cominciato a studiare le cose dell'alchimia, aveva tralasciato del tutto le cose della pittura, pensando di dover tosto arricchire congelando mercurio».

Che il pittore abbracciasse la conoscenza alchemica per arricchire pare assai improbabile, anche grazie alla testimonianza di un suo allievo collaboratore riportata dal Dolce, come si è detto [pannello 1], che dichiarò che Parmigianino sprezzava i denari, ma non la ricerca filosofica.

E infatti, in un ambiente culturalmente aperto come la corte di Fontanellato e altri che frequentò, non stupisce l'attenzione di un ingegno vivo anche verso la materia e le sue trasformazioni, insieme alla ricerca di se stessi, e al tentativo di tenere insieme tutti questi stimoli stratificati: è un Rinascimento eclettico, che in quelle zone aveva sentito l'influenza di Pico della Mirandola, con vari esponenti delle classi colte affascinate da percorsi culturali nuovi, provenienti dalla riscoperta dei testi classici e in generale antichi, e da una fede cristiana non (ancora) conformata all'ortodossia post conciliare.

I pittori, in particolare, sperimentano non solo le ricette per dipingere, alcune custodite gelosamente dalle botteghe, ma conoscono anche le ricette alchemiche, ossia chimiche, per produrre alcuni pigmenti o per purificarli, per quanto in genere si rivolgessero ai cosiddetti "vendecolori" per acquistarli pronti. Ad esempio, il verderame – acetato di rame – era ottenuto dall'esposizione di lastre di rame all'acido acetico; la biacca – carbonato basico di piombo – da lamine di piombo opportunamente esposte ad acido, ossigeno e anidride carbonica; il cinabro (vermiglione) artificiale cuocendo una miscela di mercurio e zolfo.

Come alcuni disegni paiono mostrare è probabile, inoltre, che Parmigianino fosse di temperamento malinconico, inquieto, quello associato agli alchimisti, e verosimilmente alla Melancholia dedica un'acquaforte (anche nota come Santa Taide) con una donna seduta a terra colta in atteggiamento meditabondo (**fig. A**), simile a quello della *Melencolia I* di Dürer (1514). Alle spalle un'anfora che, insieme ai vasi, è tema caro al pittore.

La conoscenza alchemica non era codificata in un insegnamento scolastico, ed era generalmente tramandata senza manuali, quindi da maestro ad allievo nell'ambito esoterico individuale, fortemente basato sul talento del singolo. Sappiamo che a Parma esistevano alcuni filosofi naturali (insieme medici, anatomisti, studiosi di scienze e di emblematica, forse anche alchimisti sul versante sia chimico sia filosofico-esoterico). Tra questi un medico, Giovanni Andrea Bianchi denominato Janus Andreas Albio, per il quale Parmigianino dipinse «una Conversione di san Paulo [...] che fu cosa rarissima» (Vasari, 1568), oggi a Vienna.

In quelle zone padane, peraltro, Giovanni Francesco Pico della Mirandola, nipote del più celebre Giovanni Pico, compose intorno al 1515 un *Opus aureum*, tuttavia stampato molto più tardi.

Che poi effettivamente anche nel ciclo di Fontanellato si possano leggere forti influenze alchemiche, come proposto da Maurizio Fagiolo dell'Arco verso il 1970, non è certo, ma vale la pena riflettervi, almeno per capire la densità di rimandi immaginativi, di associazioni, di significati quasi ermetici di questo ciclo, tanto che le sue fonti non paiono solo legate alla "favola" di Ovidio.

Osservando il foglio di Berlino [pannello 6] nella prima idea della camera le divinità esplicitamente presenti dovevano inizialmente essere due, Diana e Giove, coerentemente – se giusta è l'interpretazione – coi numeri 7 2 sulla medaglia del ritratto di Galeazzo Sanvitale [pannello 3].

In una tarda (1620) summa del pensiero alchemico compaiono sia Giove con il sole, sia Diana con la luna sostenuta con una mano insieme ad Atteone che presenta alte corna a sei palchi (**fig. B**). Dove «la dea purificata dal bagno rappresenta la volatilizzazione alchemica, la sesta fase dell'*opus*, lo stadio dell'argento. Nel mondo alchemico, poi, il cervo corrisponde all'anima ed è rappresentato di solito nella foresta ermetica degli iniziati» (Fagiolo dell'Arco, 1969).

Se davvero la stanza fu concepita come un bagno, come anche ipotizzato (Ghidiglia Quintavalle), ciò potrebbe ulteriormente rimandare all'immersione degli sposi nel *balneum nuptiale* per la *coniunctio* tra principio maschile e femminile. E lo specchio che rimanda alla fine («respice finem») riferirsi alla sublimazione della materia.

Potrebbe Atteone, rappresentato solo in forma femminile anziché maschile, rimandare al mito dell'androgino dal *Simposio* di Platone – ben noto al neoplatonismo di Marsilio Ficino –, archetipo della *coincidentia oppositorum*? O, più semplicemente, Atteone è figura di Paola Gonzaga dilaniata dal dolore per la perdita del figlio?

Rilevati i possibili aspetti ermetici ed emblematici, noti forse solo a pochi membri della corte, mancano tuttavia numerosi riferimenti per rendere consistente l'ipotesi alchemica, dal fuoco ai vasi alchemici, fino ai colori che rappresentino le fasi della Grande Opera alchemica, dalla *nigredo* alla *rubedo*.

10. I PEDUCCI IN TESTE DI MEDUSA

Gli enigmatici peducci in stucco, alla base delle vele, sono costituiti da teste di Medusa (**fig. A a**), come suggerisce il serto di due serpi disposte a formare un nodo simmetrico, le piccole teste appaiate al centro. Variante dell'iconografia della Medusa, ora considerata donna bellissima con la testa cinta di serpenti e sguardo che impietriva, ora mostro di terribile aspetto, occhi scintillanti, zanne suine, mani di bronzo e ali d'oro.

Questo copricapo e la fascia che lo lega sotto il mento mediante una nappa sono dorati, con foglia d'oro, ormai un po' abrasa e lacunosa, stesa su una preparazione bruna. L'integrale doratura non permette una chiara distinzione tra copricapo e nastro che scende dietro le orecchie (nastro o forse anche ciocche di capelli?) allargandone i padiglioni auricolari.

Orecchie in evidenza, bocca socchiusa come a pronunciare una parola, occhi spalancati ma privi di iridi e pupille. Come a porre in luce l'ascoltare, il parlare e il vedere, ma di fatto cieche, come pietrificate, o forse invece a rappresentare lo sguardo pietrificante di questa Gorgone cui Perseo riesce a sottrarsi facendola specchiare nel suo scudo riflettente. Ancora il tema dello specchio, sotto mentite spoglie. E sono meduse all'incirca adolescenti.

L'osservazione delle teste in radiazione UV (**fig. A**) ha permesso di cogliere diverse disuniformità, che sembrano rimandare a residui di una policromia completamente delavata da vecchie puliture drastiche, e forse anche coperta, per farle somigliare a sculture antiche.

Al microscopio infatti (**fig. B a-d**) si sono notate tracce di pigmento rosso rosato, rivestite talora da una coltre di colore beige fatta da clasti più grossolani, che potrebbe indicare una più tarda ridipintura: tale strato copre, su un occhio (**fig. B c**), alcune linee grafiche di colore rosato (purtroppo trasparenti in riflettografia IR), forse a segnare palpebre parzialmente abbassate, non chiuse.

L'aspetto dei pigmenti rossi e bruni, chiari e scuri, è compatibile con le ocre, coerentemente con la risposta delle analisi spettroscopiche, che indicano la presenza di ferro e manganese; ma anche di piombo, quest'ultimo da riferire con ogni probabilità alla presenza di biacca, usata come bianco, alla stregua di una policromia su legno. In almeno un caso tracce di verde si sono riscontrate dentro la bocca, sovrapposte comunque a uno strato rossiccio (**fig. B d**). Un foglio del Parmigianino a matita rossa, di una testa maschile senza pupille (**fig. C**), può ricordare l'effetto di disegni di queste teste che il pittore avrà realizzato prima di modellare (o far modellare a uno scultore?) il calco.

Esiste un disegno di quegli anni, recante al verso uno studio del ritratto del Sanvitale [**pannello 3**], che appare legato al nostro ciclo ed è particolarmente interessante (**fig. D**): presenta a penna e inchiostro lo studio di quattro soluzioni per la terminazione dei peducci – relativamente fioriti o fogliati, e nell'ultimo caso invece in forma di bucranio coronato da una sorta di fiocco, come si poteva vedere in qualche grottesca. Bucrani da poco e altrimenti usati dal pittore a San Giovanni Evangelista a Parma. E presenta anche, sovrapposta a questi, ma a sanguigna, una testa femminile di fronte e di profilo, in uno dei due casi con le palpebre abbassate e la bocca semiaperta: sono probabilmente le prime idee che lo porteranno alla Medusa.

Nella parte inferiore, due studi di un leone alato, iconografia che è stata talora accostata a temi alchemici.

11. DIANA. PROFILI, BOCCHHE, GESTI

Diana, dalle antiche romane venerata soprattutto come assistente ai parti al pari di Giunone, era in generale considerata protettrice delle donne. Regnava nel mondo dei boschi e soprintendeva alla vita delle fiere, e i boschi erano centro principale del suo culto. La sua figura presso i romani arriva a coincidere – anche a livello iconografico – con quella di Artemide, dea della caccia, caratterizzata dalla castità, virtù che condivideva con le ninfe del suo seguito, e più tardi la sua immagine si identificherà in quella di Selene, dea della luna.

Negli affreschi la dea appare nuda (**fig. C**), di profilo, con l'evidente falce di luna che la sormonta e identifica, immersa fino alle natiche nella piscina dai bordi di pietra rosa.

La figura non è slanciata né particolarmente aggraziata – uno degli indizi stilistici che aiutano a collocare il ciclo prima del soggiorno romano dell'artista. Un po' consunta risulta la pittura: oltre a sgranature nel profilo e qualche ridipintura nella vegetazione che si è preferito nell'ultimo restauro non rimuovere, si è perso nel corpo parte del lavoro di ombreggiatura a tratteggio in finitura, caratteristico del *modus operandi* di Parmigianino quando lavora su muro. Solo piccole correzioni si notano, lungo schiena e spalle (**fig. D**).

Dato interessante, confermato anche dalle immagini IR (**fig. D**), le mani stanno appena al di sotto della superficie dell'acqua, come testimoniano i bordi dell'acqua sopra i polsi e le bolle.

Quindi, o l'incantesimo avviene prima e lei ha già spruzzato «il volto dell'eroe» (Ovidio) e la sua chioma per tramutarlo in cervo, per poi riporre le mani dentro l'acqua; oppure le basta tenere le mani dentro l'acqua perché per magia l'acqua si sollevi. Lo spruzzo – quasi del tutto cancellato, probabilmente dipinto a secco o mezzo fresco, in finitura – si intuisce appena nella lunetta precedente, dove resta qualche linea biancastra diagonale, che partiva idealmente dalle mani divine e giungendo verso Atteone, il quale cerca di proteggersi con la mano sinistra.

Una serie di opere, dell'epoca del ciclo di Fontanellato [**pannello 2, fig. A**] o successive, testimoniano la predilezione del pittore per profili femminili simili a quello di Diana, con le labbra appena chiuse o semiaperte, come nei due fogli degli Uffizi: il rapido appunto grafico segnato a penna e poco sotto a lapis nero, in cui l'autore segna una breve depressione nella fronte (**fig. B**), e quello che è probabilmente lo studio concluso, con la fronte liscia, lavorato a pietra rossa e ben rifinito nel carnato e nei capelli (**fig. A**).

12. STUDI PREPARATORI

Oltre a quelli illustrati in precedenza [pannelli 3 e 6], sono fortunatamente sopravvissuti alcuni disegni su carta che possiamo ritenere – con sicurezza o buona approssimazione – studi preparatori per il ciclo di Fontanellato.

Si tratta del meraviglioso studio di levriero conservato al Getty, a sanguigna, dove il cane, rapidamente ritratto dal vero col suo prezioso collare, è quello di Atteone (**fig. D**).

Certamente inerenti la sala di Diana sono il foglio del Louvre e quello della Morgan Library. Nel primo, a penna con acquerellature (**fig. E**), si studiano putti alati che portano fronde, dove il primo – già inserito nella sagoma di una vela – è quello che nell'affresco sta tra Diana e le ninfe.

Nel putto più a destra è una variante della posa del primo putto delle vele della parete del supplizio: analogo il gesto nella porzione sopra il busto. Interessante osservare la prima soluzione per il registro superiore, in cui Parmigianino anziché la siepe verde aveva immaginato una serie di putti sdraiati in varie posizioni, sospesi tra la vegetazione e probabilmente stagliati sul cielo.

Il foglio di New York, a tecnica mista (**fig. A**), presenta uno stadio forse più avanzato dell'elaborazione, dove i puttini in alto hanno lasciato il posto alla parete vegetale entro il graticcio a rombi. Tuttavia, compare una diversa soluzione per la copertura delle lunette: non il finto mosaico con oculo e nastri ma una più leggera struttura a cerchi agganciati, di mantegnesca memoria, forse scartata perché più impegnativa da realizzare. Quanto ai putti, tutti alati, quello a sinistra, che tiene nella mano destra un esile ramo con foglie, presenta la posa di quello posto tra Atteone e Diana nella parete est, dove però il pittore modificherà il gesto facendogli reggere una lunga foglia di palma che gli traversa la spalla. Si manterrà invece la vestina trasparente chiusa sopra la pancia.

Sovrapposta a tale putto si osserva nel foglio una griglia quadrettata a lapis nero, forse atta a ingrandirlo su altro foglio per poi disporne lavorando sul ponteggio in fase di pittura (non si osservano infatti segni di griglie sul muro).

Il putto al centro, con sovrapposizione di inchiostro e pietra rossa, è quello che apre la scena della parete nord, tra i levrieri e i compagni di caccia: muta la posizione del braccio destro, che in pittura viene sollevato onde rispettare i limiti del bordo della vela. Graziosa la soluzione con i due conigli, poi non percorsa.

Un foglio degli Uffizi presenta un putto stante con braccio destro sollevato, vegetazione ai piedi, un nastro appena accennato che attraversa il petto e, alle spalle, segni che riferibili a delle ali (**fig. C**): lo si può porre in relazione con il putto alato della parete nord (**fig. B**).

Come rilevato da alcuni studiosi, potrebbe essere legato a idee per il ciclo anche il piccolo studio a penna del British Museum (**fig. F**), che contiene pure frammenti di testi scritti con tre diversi inchiostri, quindi in diversi momenti.

Della serie di putti un foglio, delicatamente sfumato a matita rossa, forse più tardo, ritrae un'altra posa, con le braccia levate a reggere una massa (un globo?) e un addome poco convincente per riferirsi a un bambino (**fig. G**).

13. LE INDAGINI SCIENTIFICHE

La campagna di analisi non invasive si è articolata in due fasi:

1. una prima di riprese multispettrali in luce visibile (diffusa e, per quanto possibile, radente), IR e UV su tutta la parte dipinta, utili sia a ottenere informazioni sulla tecnica esecutiva sia sullo stato conservativo;
2. una seconda di indagini in microscopia ottica a contatto, insieme a spettroscopie dei raggi X (XRF) e di riflettanza (vis-RS), per il riconoscimento dei pigmenti usati in numerose zone significative della decorazione.

La **fluorescenza UV** (UVF) consiste nell'illuminare le superfici mediante sorgenti di luce ultravioletta (massima emissione 365 nm, nel nostro caso) e acquisire fotografie in luce visibile. Le diverse colorazioni assunte dalle aree indagate dipendono sia dai materiali originali, sia da quelli aggiunti con i restauri, tra cui consolidanti e protettivi, permettendo di differenziare zone interessate da interventi.

La **riflettografia IR** (IRR) permette di raccogliere la sola componente infrarossa della radiazione (emessa in questo caso mediante lampade alogene) mediante idonei sistemi di ripresa, operanti in diverse lunghezze d'onda. Si sono impiegate sia fotocamere modificate e opportuni filtri, sia un sistema a scansione a distanza (Osiris), permettendo di lavorare in tre bande dell'intervallo 850-1700 nm. Poiché alcuni pigmenti diventano trasparenti alla radiazione IR, questa metodologia consente, con vari limiti soprattutto quando impiegata su superfici murali, di leggere il disegno sottostante e ripensamenti, meglio sotto zone dipinte a secco. È una tecnica forse ancora sottostimata per l'esame di dipinti murali.

Le riprese in **IR falso colore** (IRC) consistono nella combinazione di due bande dell'RGB di una foto in luce visibile con la banda dell'IR prossima al visibile. Le immagini IRC anche a grande distanza possono essere utili per riconoscere l'uniformità conservativa della superficie e alcuni pigmenti, purché essi assumano con tale metodologia diagnostica colorazioni differenti. La tecnica diventa importante integrazione delle misure spettroscopiche, per cui nel nostro caso ha permesso di localizzare la distribuzione di azzurrite e blu di smalto, la prima che assume in IR falso colore una colorazione bluastra, così come la malachite, la seconda rosso-rosata, come si vede in **figura B a-b**.

Le **microscopie** svolte con microscopio digitale (MD) su centinaia di aree della pittura, a 50 o 230 ingrandimenti, hanno permesso di riconoscere una serie di pigmenti e chiarire alcune stratificazioni e miscele impiegate dal pittore.

Le **spettroscopie di riflettanza**, condotte a distanza ravvicinata su decine di punti con un apparecchio operante nella banda 360-740 nm (vis-RS), consentono di riconoscere numerose classi di pigmenti grazie alle bande di assorbimento specifiche o ad altre caratteristiche degli spettri (grafici) acquisiti. Permettono, ad esempio, di differenziare agilmente diversi tipi di pigmenti azzurri – nel nostro caso azzurrite e blu di smalto – o di riconoscere pigmenti moderni.

La spettrometria di fluorescenza dei raggi X (XRF, **fig. A**) – svolta su alcuni dei punti scelti per le analisi vis-RS e MD – permette invece di individuare nella zona indagata un gran numero di elementi chimici presenti, che sono caratteristici dei pigmenti impiegati (ma anche in questo caso dei materiali dell'intonaco), così da formarsi un quadro più preciso, senza dover ricorrere alle analisi invasive o micro-invasive, che prevedono l'estrazione di campioni di pittura e che già vennero svolte durante i restauri degli anni '90. Particolarmente utile a rilevare la presenza di metalli come oro, piombo, rame, stagno...

14. COSTRUZIONE DELLA PITTURA: SINOPIA E DISEGNO

Affrontando una pittura murale su vaste dimensioni, come questa, era tipico realizzare direttamente sul primo strato di intonaco, di norma scabro, detto arriccio, un primo disegno, sommario, della composizione. Si tratta della sinopia, utile ad avere il quadro della composizione e a stabilire le zone da rivestire via via dello strato d'intonaco finale, l'intonachino, più curato e ben liscio, relativamente sottile, su cui stendere a pennello il colore. Il rivestimento con l'intonachino rende impossibile – anche con metodi scientifici – leggere al di sotto la sinopia, che si scopre di solito quando esso cade insieme alla pittura o quando viene rimosso per ragioni conservative, applicandolo a un nuovo supporto.

Che Parmigianino abbia usato la sinopia lo scopriamo quindi per caso grazie alla lacuna dell'intonaco nella parte inferiore della scena con le due ninfe alle spalle di Diana. Danno che non era presente nel 1794-1796, quando Antonio Bresciani incise il ciclo su rame per la riproduzione a stampa, sempre supponendo che non si trattasse già di ridipintura.

Dalla caduta dell'intonaco apprendiamo alcuni interessanti aspetti tecnici (**fig. B a-d**), ossia che l'intonaco sopra l'arriccio era doppio: un primo strato abbastanza spesso, intorno al centimetro, e quindi un intonachino sottile circa il millimetro, che ospita il colore, come si legge in luce radente. Il disegno della sinopia è nero, con un pennello largo, appena un abbozzo a collocare le figure, usando un pigmento carbonioso che infatti resta visibile in IR, dove si apprezza anche la traccia nera del bordo della piscina, quasi del tutto invisibile a occhio nudo, che la ninfa – stando all'incisione del Bresciani – sembra scavalcare. Qualche linea obliqua, più che il bordo del ventre della ninfa, sembra indicare le pieghe di un peplo, che doveva in parte cingerla, non essendo ancora entrata in acqua: resti di colore rosso restano in effetti al bordo della lacuna, contro il ventre della ninfa alla sua destra. Solo l'osservazione in luce UV permette di scorgere sull'arriccio anche macchie-tocchi che potrebbero interpretarsi come tracce di colore, di decorazione di un abito, con i quali il pittore può aver parzialmente lavorato la sinopia.

Peraltro, un abito giallo, della dea o delle sue ancelle, è posato su un rialzo del parapetto della piscina di pietra rosa, ma curiosamente non viene rappresentato da Bresciani, forse perché ridipinto all'epoca o forse non capito. Si sa che nel 1836 il parmense Giovanni Batista Borghesi, chiamato a restaurare il ciclo, troverà la ninfa già «dai lombi in giù [...] ridipinta ad olio».

Una volta realizzata la sinopia, chissà se per tutta la sala o solo per alcune parti, il pittore passa all'intonacatura finale, che non procede però per singole figure o gruppi di figure, come si era soliti fare, trasferendo il disegno da cartoni in scala 1:1 sulla parete, o mediante spolvero (forando la carta lungo i bordi delle figure e dei dettagli salienti) o incisione da ricalco. Non si trovano infatti né i caratteristici puntini dello spolvero né incisioni di contorno, neppure studiando la pittura in IRR e in luce radente. Incisioni dirette, sottili, fatte aiutandosi con una riga, sono usate solo per tracciare parte dei legni del graticcio di rose, in alto, sul cielo.

Come lavora dunque Parmigianino? Forte della propria abilità nel disegno e osservando i disegni realizzati su carta – supponiamo numerosi e dettagliati, magari anche di grande formato – sembra operare direttamente sull'intonachino, a mano libera, alla prima, ma con grande cura, soprattutto adoperando un pennello con un colore grigiastro o nero e in qualche caso anche un carboncino sottile, come si vede lungo alcuni contorni.

Ciò comporta alcune correzioni, per quanto piccole, lungo certi contorni, come si è visto ad esempio per la lunetta con la cagna [**pannello 5**], o come in IRR si legge lungo il naso del cacciatore di sinistra della seconda lunetta della parete nord (**fig. A**), che era disegnato più arretrato e viene ampliato, a dargli in una più marcata collocazione di profilo, come pure la fronte. I tocchi finali dei neri capelli ricci, sopra il cielo, sono quasi del tutto perduti.

Assenti, nella lunetta precedente, le corde dei guinzagli dei levrieri, nonostante le mani di entrambi i compagni di caccia di Atteone li tengano stretti, e sotto la pittura appaiano interamente disegnati a pennello. Perché? Forse il pittore non voleva interrompere quello struggente cielo – il più alto brano paesistico del ciclo, con nubi salienti oblique come a sospingere la scena – imbevuto di rossi e gialli, le nubi illuminate da sotto come al tramonto.

15. COSTRUZIONE DELLA PITTURA: CERERE

Tra le immagini che le indagini condotte possono aiutarci a leggere è quella della figura con le spighe, identificabile con Cerere.

Cerere, dea romana delle messi, della fertilità dei campi, identificata con la dea greca Demetra, viene in genere rappresentata come una matrona severa e maestosa, bella e affabile, con in mano spighe di grano o in capo una corona di spighe; talora regge una fiaccola a ricordare la ricerca di Proserpina, la figlia rapita da Ade, e un canestro o cornucopia ricolmi di cereali e frutta.

Nell'affresco la donna-dea è posta all'avvio del ciclo e al suo epilogo, ossia tra incipit e fine della lunga iscrizione dello zoccolo, quasi invitandoci alla lettura: i capelli mossi – cinti sembra da un nastro ormai perduto, forse perché dipinto a secco – il seno seminudo, sta seduta al bordo di una soglia/parapetto, come fosse alla finestra, guardando in basso. Un ginocchio è sollevato, la mano destra è poggiata a una sorta di coppa a due anse il cui basamento (oggi perduto) doveva, per ragioni prospettiche, poggiare sul parapetto. La sinistra regge due spighe, quella più bassa ha il fusto piegato, come appena spezzato, possibilmente a indicare la vita interrotta del neonato di Paola Gonzaga, mentre la spiga disegnata più alta è oggi assai abrasa, ma mostra in IR ancora il tracciato preparatorio, con un alto arco (**fig. B**). Nessuna torcia ma una duplice fonte di luce, una esterna, da sinistra, e una interna alla lunetta, proveniente dal fondo della nicchia, al centro, forse simbolica. Il colore giallo-arancio della nicchia non è infatti il medesimo che simula l'oro nei finti mosaici delle vele che sormontano le lunette.

Il volto aggraziato è stato interpretato come il ritratto di Paola Gonzaga, ma in assenza di confronti probanti resta una mera ipotesi. Infatti la tipologia di viso è simile ad altre del repertorio del pittore, ad esempio a quella dipinta nella piccola tavola della *Vergine con due angeli-bambini (Santa Caterina d'Alessandria?)* di Francoforte (Städelsches Kunstinstitut, inv. 1496), piccolo olio su tavola, datato infatti al 1523-1524. Allo studio della testa muliebre di questa tavola è legato un foglio del Louvre (INV 6445, recto), sebbene presenti sullo sfondo una nicchia chiaroscurata e un abbozzo di aureola.

Molto prossimo all'affresco è il busto disegnato a sanguigna su un foglio circolare (**fig. C**), probabile studio preparatorio: con la testa inclinata a sinistra anziché a destra come invece nel dipinto – la cui soluzione è più interessante perché accentua la circolarità del gesto – e la veste similmente mossata e leggera, con un mantello dietro il collo.

Anche nell'affresco, infatti, come ben evidenzia la riflettografia (**fig. B**), pochi segni sicuri grigio-neri tracciano il bordo del manto sopra la spalla, resi oggi più evidenti dalla parziale perdita delle finiture a blu di smalto. Tutto il manto è impostato alla prima con un pennello largo e grande scioltezza.

16. GIORNATE E PIGMENTI

Non tutti i pigmenti sono adatti alla tecnica a buon fresco: servono infatti pigmenti come le terre e le ocre, il nero di vite, il bianco di San Giovanni – derivato dalla calce con opportuni procedimenti – e il blu di smalto, anche detto smaltino. Questi, diluiti con acqua, sono in grado di carbonatare dopo l'asciugatura, fissandosi nel reticolo cristallino del carbonato di calcio che si forma, legandosi così fortemente con l'intonachino.

Perché tale fenomeno accada, il pigmento va steso sull'intonaco prima che questo asciughi: ciò comporta che la parete venga suddivisa in aree via via rivestite da intonachino nel momento in cui il pittore decide di dipingerle (le cosiddette "giornate"), di solito tanto più piccole quanto più dettagliate.

Nel caso del ciclo in esame, si sono contate circa 40 giornate di lavoro: una sola riguardante il cielo, una per il pergolato, dieci per i pennacchi, quattordici per le vele, quattordici per le lunette. Il pittore ha eseguito anzitutto il cielo, quindi i fogliami della volta, poi le lunette ciascuna in una sola giornata, procedendo da sinistra verso destra, ossia iniziando da quella – dal cielo oggi assai lacunoso – a destra di Cerere, col levriero di spalle che si volta verso l'osservatore. Non per forza a una giornata corrisponde un giorno di lavoro, potendosi in un dì realizzare anche più giornate, a seconda della complessità.

Così poche giornate, comunque, significano che Parmigianino lavorava con speditezza, presumibilmente non durante l'inverno, che impediva una ottimale asciugatura di malte e pittura: quindi entro l'autunno del 1523 o, più probabilmente se è giusto il legame con il neonato morto a settembre a Paola e Gian Galeazzo, nella primavera-estate del 1524, con più tempo per studiare e preparare l'impresa, prima di recarsi a Roma.

L'autore procede con celerità e grande maestria, prediligendo la tecnica a fresco con finiture a mezzo fresco invece che la tempera. Una volta disegnate le figure e i vari elementi, rapidamente passa a colorire a pennello, riservando il latte di calce, il mezzo fresco, per alcuni dettagli finali. Lavora tipicamente con tratti paralleli accostati di colore, come disegnasse.

Le indagini scientifiche svolte in questa occasione hanno permesso di individuare quasi solo pigmenti adatti al buon fresco, ossia un'ampia gamma di ocre e terre (giallo, arancio, rosso, bruno in diverse tonalità, verde), pigmento nero e blu di smalto. Lo smaltino è un vetro potassico colorato con ossidi di cobalto, che offriva, a basso costo, una buona imitazione del tono del costosissimo oltremare naturale: verrà abbondantemente usato per la pittura murale soprattutto dal 1500. Il pittore lo usa macinato grosso, in miscela con bianco di San Giovanni e grani di nero (**fig. A**).

A questi pigmenti si aggiungono un verde a base di rame, la malachite, e un azzurro pure rameico, l'azzurrite, che invece necessitavano di essere applicati a secco, tipicamente a tempera. L'azzurrite (**fig. B**) è usata nelle unghiate delle lunette, per i nastri sovrapposti all'ocra gialla e al nero del finto mosaico, dati a fresco.

Il pittore usa malachite, anche in miscela con terra verde (**fig. C**) per modificarne il tono brillante, per la vegetazione del pergolato, stendendola sopra una base cromatica nera (**fig. D**), probabilmente per farla risaltare. Lo stesso metodo adatterà il Pordenone a Piacenza, a Santa Maria di Campagna, pochi anni dopo. In alcuni cangianti verdi o in peculiari tonalità si impiegano malachite e azzurrite insieme (**fig. E**).

Tra le ocre, macinate assai fini, l'intenso colore di quella gialla (goethite) usata nel cielo al tramonto (**fig. F**), o quella rosso-violetto di alcuni abiti (morellone) (**fig. G**). Si sospetta che per poche rose il colore dell'ocra rossa (ematite) sia arricchito da tocchi di lacca, pigmento organico steso a secco, quasi in toto abraso e perduto (**fig. H**). Miscele variabili di ocre e terre costituiscono gli incarnati (**figg. I-K**).

Bianco di piombo (biacca) e foglie d'oro sono state impiegate nelle iscrizioni [**pannello 8**], ma l'oro si trova anche nelle teste delle meduse, applicato a missione su una base di bolo rosso-bruno, e in qualche particolare come il guinzaglio del levriero di Atteone [**pannello 5**] e nel pergolato, dove i punti di intersezione tra le canne dipinte con ocre gialle e brune sono rifiniti con piccoli rombi in oro, in cui la foglia d'oro è applicata sopra una foglia di stagno e poi fatta aderire al muro con una missione adesiva (**fig. L**).

17. CONSERVAZIONE

Oggi vediamo il ciclo dopo i restauri eseguiti dall'Opificio delle Pietre Dure nel 1997-1998, sotto la direzione di Giorgio Bonsanti, Cristina Danti e Lucia Fornari Schianchi. Un intervento assai delicato, che comportò la rimozione di vecchi fissativi e di quasi tutte le ridipinture presenti – per esempio recuperando il cielo, all'epoca malconco, e ripulendo la vegetazione dalla maggior parte dei vecchi ritocchi. Si effettuò il consolidamento dell'intonaco e della pittura dove stava per perdersi, operando la ricarbonatazione dei pigmenti stesi a secco mediante impacchi con idrossido di bario, secondo il metodo messo a punto dal chimico Enzo Ferroni in Toscana negli anni Sessanta.

Quindi vennero eseguiti i necessari nuovi ritocchi, svolti ad acquerello adoperando colori in polvere legati da caseinato di ammonio, procedendo a velatura o, per le mancanze maggiori, a rigatino, col metodo della selezione cromatica, curando che l'intervento fosse reversibile.

L'unica testa-peduccio che era mancante, posta tra Atteone e Diana, fu realizzata mediante calco in gesso e collocata.

La rimozione dello specchio centrale permise di leggere la tonalità originaria del cielo dipinto a blu di smalto, e di portarla poi alla luce sotto le ridipinture moderne.

Il restauro, a distanza di ormai un quarto di secolo, ancora resiste bene a livello cromatico, e a distanza ravvicinata o con forte illuminazione si leggono le aree oggetto di integrazioni. Le zone interessate da consolidamenti, antichi e recenti, si notano oggi in luce UV (UVF), insieme alle integrazioni più mimetiche, come la bocca del suonatore di corno, ricostruita dai restauratori (**fig. A**).

Impressionante in fluorescenza UV la lunetta del supplizio del cervo Atteone (**fig. B**), dove appaiono le numerose integrazioni e i diversi consolidanti, indice di una storia conservativa travagliata determinata dal dissesto statico della muratura: in un precedente intervento si eseguì infatti un parziale strappo dell'intonachino dipinto, foderando il frammento con una tela sottile di cotone e facendolo quindi nuovamente aderire all'intonaco mediante mastice di caseato di calcio e resina. La porzione strappata, più chiara in UVF, con svariate spaccature delle isole di colore, comprende la testa del cervo escluse le corna, la testa del cane alle sue spalle e parte del levriero di destra. In luce diffusa (**fig. C**) i problemi si notano in parte e soprattutto da vicino, mentre in riflettografia IR (IRR) si identificano come macchie chiare le aree integralmente ricostruite col ritocco (**fig. D**) e in luce radente risulta evidente la disuniforme planarità della superficie (**fig. E**).