





# *Lo buon maestro*

Studi offerti a Stefano Carrai  
dagli allievi pisani

*a cura di Lorenzo Bartoloni e Marco Landi*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*La pubblicazione è stata finanziata dal Fondo di ateneo per pubblicazioni ad accesso aperto della Scuola Normale Superiore*

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677414-9

## INDICE

Premessa <i>Lorenzo Bartoloni e Marco Landi</i>	7
L'arringa di Didone: <i>Heroides</i> VII nella <i>Rettorica</i> di ser Brunetto <i>Giulia Depoli</i>	9
«Poi è Cleopatràs lussuriosa...». Cleopatra da <i>Inferno</i> V a <i>Paradiso</i> VI: le donne antiche e il destino dell'impero <i>Alessia Tommasi</i>	19
I terremoti di Delo e una nuova traccia classica per il <i>Purgatorio</i> <i>Federico Rossi</i>	33
Un nuovo testimone dell' <i>Espositione</i> di Ilicino ai <i>Triumphs</i> di Petrarca (Colonia, Dr. Speck Literaturstiftung, M 77) <i>Lucrezia Arianna</i>	45
«Dove è Morgante non si può perire». Amicizia e Fortuna nel <i>Morgante</i> di Luigi Pulci <i>Raphaëlle Meugé-Monville</i>	51
Lo stile tardo di Luigi Pulci: i contatti tra il "secondo" <i>Morgante</i> e il <i>Ciriffo Calvaneo</i> <i>Luca Zipoli</i>	67
Iacopo Sannazaro lettore della <i>Vita nova</i> . Ancora sul modello dantesco nell' <i>Arcadia</i> (con appunti su Boccaccio) <i>Andrea Romei</i>	85
Sull'epigramma della formica attribuito a Giovanni Della Casa <i>Rosario Lancellotti</i>	99
Intorno ai libri di Francesco Mazzola, il Parmigianino. Notarelle <i>Nicolò Rossi</i>	111

Sull'identità del dedicatario di <i>Tirsi</i> (e la cronologia delle <i>Egloghe</i> mariniane) <i>Marco Landi</i>	137
Osservazioni sulla presenza del <i>Louis Lambert</i> di Balzac nella stampa italiana postunitaria e in Svevo <i>Lorenzo Moscardini</i>	149
L'immagine del Naturalismo nella saggistica di Italo Svevo <i>Guido Scaravilli</i>	157
Il violino di Saba <i>Carlo Danelon</i>	173
Ancora sull'onestà del poeta. Umberto Saba critico di Giulio Camber Barni <i>Lorenzo Tommasini</i>	185
Tessere per Sereni e Saba <i>Michel Cattaneo</i>	195
Una lettura dagli <i>Immediati dintorni</i> di Vittorio Sereni: <i>Sicilia '43</i> <i>Ottavia Casagrande</i>	205
Fortuna contemporanea di un esperimento metrico quattrocentesco. Le terzine liriche di Frasca, Frixione, Ramous e Berisso <i>Lorenzo Bartoloni</i>	217
Il baracchino della voce. <i>Autoritratto automatico</i> di Umberto Fiori (2023), tra fotografia e leopardismi <i>Chiara Portesine</i>	233
Indice dei nomi	253

Nicolò Rossi

INTORNO AI LIBRI DI FRANCESCO MAZZOLA, IL PARMIGIANINO.  
NOTARELLE\*

1. *Gruppo di famiglia in un interno*

et onde vien l'enchiostro, onde le carte  
(*Rvf* 74 12)

Secondo scrive Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*, il piccolo Francesco, «tosto che ebbe la penna in mano per imparare a scrivere, cominciò, spinto dalla natura che l'avea fatto nascere al disegno, a far cose in quello maravigliose; di che accortosi il maestro che gl'insegnava a scrivere, persuase, vedendo dove col tempo poteva arrivare lo spirito del fanciullo, ai zii di quello che lo facessero attendere al disegno et alla pittura». <sup>1</sup> È improbabile che gli zii Pier Ilario e Michele, <sup>2</sup> tutori di Francesco alla morte del padre Filippo (1505), pittori a loro volta, e titolari di bottega, non avessero già pensato a disporre il nipote al disegno e alla pittura. Tuttavia, lettere e scrittura dovettero avere un ruolo non marginale nella formazione di Parmigianino. Non mancano evidenze di un certo scambio culturale e fin propriamente letterario tra il giovane Francesco e gli anziani di famiglia, nei primi anni della sua educazione pittorica. <sup>3</sup>

L'esempio più chiaro è in un foglio conservato al British Museum di Londra, datato agli anni 1523-1524 [Fig. 1]. <sup>4</sup> Accanto allo studio per un putto stante, parzialmente

\* Queste *Notarelle*, sparse come quelle che si provano a illuminare, sono state presentate alla Scuola Normale, per il seminario di Storia della lingua italiana del professor Luca D'Onghia, nell'ormai così lontano 2022; e poi discusse e ampliate con il professor David Ekserdjian. Ne è rimasto sempre tanto curioso, il nostro festeggiato, che mi piace fargliene qui sorpresa e dono. E se pure appena sfiorino le sue dilezioni, si spera che possano essergli, almeno, di ricreazione.

<sup>1</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1966-1987, vol. IV, pp. 532-533.

<sup>2</sup> Per cui si veda almeno LAUDEDEO TESTI, *Pier Ilario e Michele Mazzola (Notizie sulla pittura parmigiana dal 1250 c. alla fine del secolo XV)*, in «Bollettino d'arte», IV, 2-3, 1910, pp. 49-104; e MARZIO DALL'ACQUA, *I Mazzola: relazioni sociali di una famiglia di artisti parmigiani*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 45-49. Pier Ilario Mazzola accompagnerà il nipote a Roma, nel 1524, durante il suo unico viaggio fuor di «Lombardia»: sul soggiorno romano di Parmigianino (1524-1527) si veda almeno *Parmigianino: The Vision of Saint Jerome*. Catalogo della mostra (London, The National Gallery, 5 dicembre 2024 - 9 marzo 2025), a cura di Maria Alambritis e Matthias Wivel, London, The National Gallery, 2024.

<sup>3</sup> Seppur, mi pare, mai osservate a dovere. Sui contatti con la poesia degli avi di patroni amicissimi, si veda MARY VACCARO, *Parmigianino and Andrea Baiardi: Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma*, in «Word & Image», XVII, 3, 2001, pp. 243-258.

<sup>4</sup> ACHIM GNANN, *Parmigianino: Die Zeichnungen*, 2 voll., Petersberg, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007, vol. I, p. 369, nr. 123, vol. II, p. 144, nr. 123.

sovrascritte alla testa di un secondo putto seduto, sono leggibili due righe, vergate dalla mano del giovane Parmigianino:<sup>5</sup>

patris nomine prius  
lioru(m) principu(m) familiae

È la trascrizione esatta (fin nei *tituli* e nella scansione dei righe) dell'esordio della breve «vita» di Lucio Vero così come fu stampata nel catalogo proto-numismatico di effigi antiche delle *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio (1470 circa - 1527?), nell'edizione romana del 1517 [Fig. 2].<sup>6</sup>

Poco più sopra, stese con lo stesso inchiostro scuro, sono leggibili altre brevi iscrizioni: «no(n)», una sorta di «M» maiuscola, e due «A», la seconda da leggere con quanto segue come «Anco». La «M», poi, è ripetuta sotto più volte, in una sequenza di variazioni sullo stesso segno vergato in inchiostro ocra più chiaro,<sup>7</sup> che mi paiono esperimenti di Parmigianino sul proprio monogramma, realizzato come «fM».<sup>8</sup>

Nella parte superiore del foglio, un altro frammento è sopravvissuto alla rifilatura, scritto con inchiostro diverso da diversa mano.<sup>9</sup> Il primo rigo è parzialmente abraso; una ricostruzione congetturale potrebbe leggere: «co(n) mart[ire] / [m]ai farti morire». Il materiale testuale è troppo scarso, e la rima già troppo comune entro il primo quarto del Cinquecento per proporre con qualche sicurezza una fonte, o l'originalità.<sup>10</sup> La mano,

<sup>5</sup> Che mostra già alcuni tratti che resteranno costanti del suo *ductus*, come la scrizione antioraria dell'occhiello di *a* (tracciata dall'apice superiore), le brusche *caudae* terminali delle discendenti, gli archi acuti, la larghezza ridotta delle lettere.

<sup>6</sup> ANDREA FULVIO, *Illustrium imagines*, Roma, Mazzocchi, 1517, tav. LXXIX. La stampa legge: «Ceionij Co(m)modi patris nomine prius / appellatus Aelioru(m) principu(m) familiae». Il passo dev'essere stato copiato da Parmigianino nella sua interezza; il foglio fu successivamente rifilato, e le iscrizioni mutilate (si veda, sullo stesso foglio, il moncone di una fine di parola in «-rto»). La posa del putto stante, nel disegno di Parmigianino, pare simile (sebbene voltata di spalle) a quella dei cherubini che reggono il cartiglio in forma di fusto di colonna sulla pagina di Fulvio.

<sup>7</sup> A seguire il troncone di un segmento tagliato a sinistra dalla rifilatura: «a-an(n)o». Altre due parole sono scritte con lo stesso inchiostro chiaro, in basso rispetto al testo trascritto da Fulvio. La prima, solo parzialmente visibile, sembra leggere «mo(n)t[...]; la seconda parrebbe riscrittura di quella, con scioglimento del *titulo*: «montes».

<sup>8</sup> Il primo stadio della costruzione del monogramma, con una *f* minuscola che funge da prima asta per una *M* maiuscola, è nel segno simile a una croce uncinata appena sopra a «patris». Ciascuna di queste variazioni tenta una nuova soluzione per la congiunzione dei due caratteri, con un'attenzione calligrafica che rimarrà sempre propria di Parmigianino (si veda *infra*, Fig. 9). Il monogramma non è mai stato notato prima, né si hanno notizie di un suo impiego. Per esperimenti analoghi, si vedano *infra*, note 14, 20, 25, i casi meno perspicui di «mf» e «fp» corsivi.

<sup>9</sup> L'alterità rispetto all'autografia parmigianinesca era già stata segnalata da ARTHUR E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven-London, 1971, vol. I, p. 88, nr. 173, vol. II, tav. 61A, e confermata da GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 369, nr. 123.

<sup>10</sup> Probabilmente, l'archetipo è da riconoscere nel *Ninfale Fiesolano*: «io son colui che per te gran martire / sento, di e notte, senz'aver mai posa; / io non ti seguio per farti morire, / né per far cosa che ti sia gravosa» (ottava C, 3-6). Andrà notato che nel 1522 Niccolò degli Agostini (morto probabilmente entro nel 1526) pubblicava a Venezia un fortunato volgarizzamento in ottava rima delle *Metamorfosi* ovidiane (NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar*, Venezia, Zoppino, 1522, su cui si veda SANDRA CELENTANO, *Niccolò Degli Agostini traduttore in "verso vulgar" delle Metamorfosi ovidiane: un percorso diacronico tra riscritture dei miti e invenzioni allegoriche*, tesi di dottorato, XII ciclo, relatore Alberto Granese, Università di Salerno, 2014), e tale rima vi appare in due occasioni: prima, baciata, in un distico in chiusura d'ottava (c. 29 v); poi, alternata, a schietta imitazione di Boccaccio (c. 115 r). E si noti, del resto, la xilografia in apertura della storia *De Atteon mutato in cervo* tradotta da Niccolò (c. 26 r, Fig. 3), in cui la postura di Diana mi sembra modello per la Diana bagnante negli affreschi di Fontanello (1523-1524, Fig. 4). La favola termina col distico «per dar essemio ad altri, e per serbare / sua pudicitia, e di sue nimphe care» (c. 27 r): «pudicitia» si trova appuntato da Parmigianino sul *verso* di un foglio

tuttavia, è identificabile con quella dello zio di Parmigianino, Pietro Ilario Mazzola, sulla base di un documento autografo (una ricevuta di pagamento e promessa per la decorazione della cappella di San Nicolò in San Giovanni Evangelista a Parma tra i fratelli Mazzola e Niccolò Zangrandi) datato 27 febbraio 1515 [Doc. 1].<sup>11</sup>

Per questa via è possibile assegnare alla mano dello zio Pier Ilario un altro documento, che è sempre stato considerato autografo del nipote: la promessa per l'affresco della cappella della Natività di Gesù del duomo di Parma, stesa e firmata per conto di Parmigianino il 21 novembre 1522 [Doc. 2], e allegata al contratto siglato con i fabbricieri del duomo dagli zii, garanti dei patti, in vece del minore Francesco.<sup>12</sup> Anche qui, tuttavia, come nel foglio londinese, mi pare che la mano dello zio condivida lo spazio con quella di Parmigianino: accanto alla firma apocrifia «Fra(nces)co Mazolla» (identica, nelle sue parti, alla grafia della prima parte di «frateli» e del cognome degli zii nel documento del 1515), è appena visibile, a destra, l'aggiunta di un «fra», con diverso inchiostro e diversa grafia: un principio di firma abortita, che direi, questa sì, di mano di Francesco.<sup>13</sup>

Entro la cornice delle mani, e nel loro vario accostarsi, ecco che il foglio del British Museum si rivela uno straordinario fotogramma dell'ambiente in cui Parmigianino crebbe come artista, all'interno della bottega dei Mazzola in Borgo delle Asse a Parma. In cui scrittura, lettura e disegno, *divertissement* poetici e *trouaille* dotte o popolari dell'allievo e dei maestri si incalzavano e si mescolavano sottilmente.

conservato alla Universitätsbibliothek di Würzburg accanto a uno studio per una figura muliebre (pubblicato in DAVID EKSERDJIAN, *Unpublished Drawings by Parmigianino: Towards a Supplement to Popham's Catalogue Raisonné*, in «Apollo», CL, 450, 1999, pp. 3-41: 12-13, nr. 18, figg. 23-24, dove è datato al primo periodo parmigiano, poi in GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 364, nr. 90, datato «um 1523», vol. II, p. 117, nr. 90 *recto* e *verso*; e si veda anche DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 166), accostabile, mi pare, alla cosiddetta Cerere di Fontanello (sullo stesso foglio, un profilo femminile mi pare abbozzo del profilo di Diana; sul *recto*, un torso femminile potrebbe essere studio, in controparte, per una delle ninfe nella lunetta a destra di Diana).

<sup>11</sup> Parma, Archivio di Stato, Soppressioni giurisdizionaliste e napoleoniche, Conventi e Confraternite, 638, Monastero di San Giovanni Evangelista, 115, 27 febbraio 1515. Il documento è menzionato e approssimativamente trascritto (ma non riprodotto) da MICHELE LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma, Ferrari, 1864, pp. 75, 100, e da TESTI, *Pier Ilario e Michele Mazzola*, cit., p. 102. Un secondo documento di mano di Pier Ilario sarebbe l'accordo con il Consorzio dei vivi e dei morti per la pittura di una pala d'altare da porre nell'oratorio di Santa Lucia di Parma del 5 marzo 1518 (firmato «Petro Lario di Mazola de mano propria»). Ne danno notizia e trascrizione ROMUALDO BAISTROCCHI, *Notizie dei pittori che lavorarono in Parma*, 1776 (Biblioteca Palatina di Parma, ms. 1106, 185 *recto*) e TESTI, *Pier Ilario e Michele Mazzola*, cit., p. 102, nota 4. Baistrocchi colloca il documento nella sacrestia di Santa Lucia; Testi afferma di aver collazionato la trascrizione di Baistrocchi con l'originale (*ibid.*), ma non informa sulla sua collocazione. Non mi è stato possibile rintracciare il documento, di cui non esiste alcuna riproduzione fotografica.

<sup>12</sup> Parma, Archivio di Stato, Notai di Parma, Galeazzo Piazza, f. 939, atti 1522-1523, rogito del 21 novembre 1522, allegato. Per una ricostruzione delle vicende connesse al contratto e per la sua trascrizione, si veda *Parmigianino: i documenti*, a cura di Marzio Dall'Acqua, in MARIA CRISTINA CHIUSA, *Parmigianino*, Milano, Electa, 2003, pp. 220-230: 221-223 (con una trascrizione leggermente differente dell'allegato).

<sup>13</sup> Il *ductus* presenta le stesse caratteristiche di cui *supra*, nota 5. Si conosce almeno un altro disegno, conservato agli Uffizi (GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 365, nr. 97, vol. II, p. 121, nr. 97 *verso*, datato «um 1523»; ma cfr. *infra*, nota 30) in cui iscrizioni di Parmigianino convivono con altre di diversa mano. Sono in tutto sei righe, decurtati a destra dalla rifilatura del foglio. Degli ultimi quattro, chiaramente di mano di Parmigianino, ma non facilmente leggibili per la sbiaditura al margine, resta: «Qui pit / Vn su / la fre / sparg»; dei primi due, di mano ancora ignota, rifilati anche in alto: «La [...] / spar». Mi parrebbe verosimile ipotizzare che in questo caso uno stesso testo (forse in versi) sia stato copiato sul foglio da due mani diverse.

2. *Trucioli di una bibliotechina*

... per arricchir d'un bel thesaurò  
(*Ref* 28 76)

Tra i vari altri frammenti di scrittura lasciati sui fogli risalenti ai primi anni d'attività, tra Parma e il primo periodo del viaggio romano,<sup>14</sup> alcuni tracciano nuovi percorsi sulla mappa delle sensibilità culturali e propriamente letterarie del giovane Parmigianino.

Sul *verso* di un disegno del Kupferstichkabinett di Berlino, datato al 1523-1524,<sup>15</sup> le iscrizioni sono stese con due grafie differenti: nella metà inferiore, secondo il *ductus* usuale di Parmigianino in questi anni; nella metà superiore, in una sorta di gotica *textualis* semplificata. Tra le iscrizioni visibili, nella parte superiore del foglio, si legge: «maxima / breva lege», «vesstem me[...]», «debet mori» (due volte), «miserunt» (almeno due volte). Abbastanza per identificarne una fonte nella *Vulgata* della Passione (dal Vangelo di Giovanni, 19:7 «secundum lege debet mori», e 19:24 «in vestem meam miserunt sortem», o dal Salmo 21:19 «super vestem meam miserunt sortem»).

Altre carte testimoniano la frequentazione di prodotti editoriali e letterari più effimeri e laterali: è il caso di un foglio del Louvre, datato al 1523-1524, che riporta al *verso* il distico «no(n) finxi mai d[']amarte / ma tu».<sup>16</sup> È l'esordio di una frottola di Rufino Bartolucci (1470?-1539?): «Non finsi mai d'amarte / ma tu fingesti ben per darmi morte».<sup>17</sup> Del

<sup>14</sup> Prima, cioè, che la grafia di Parmigianino si assesti sulle forme del suo stile maturo (di cui si dirà *infra*, par. 3): GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 355, nr. 32, vol. II, p. 76, nr. 32 *verso* («figura»); vol. I, p. 356, nr. 36, vol. II, p. 77, nr. 36 *verso* («potest fieri»); entrambi datati «um 1521-1522»; vol. I, p. 360, nr. 68, vol. II, p. 102, nr. 68 (con iscrizioni al *verso*, mai riprodotto e in collezione privata a cui non ho potuto ancora avere accesso); *ibid.* nr. 69 («facundisima» con *n* aggiunta sopra *u*, «reto / me» scoriati dalla rifilatura a sinistra); vol. I, p. 361, nr. 71, vol. II, p. 104, nr. 71 *verso* («filium mf ama[...]»); tutti datati «um 1522-1523»; vol. I, p. 365, nr. 101, vol. II, p. 123, nr. 101 (con iscrizioni al *verso*, che non ho potuto ancora osservare, datato «um 1523»); vol. I, p. 369, nr. 120, vol. II, p. 142, nr. 120 («mf»; datato «um 1523-1524»); vol. I, p. 386, nr. 235, vol. II, p. 228, nr. 235 *verso* («ominum», non «omnium» come letto da Gnann, «nosstre», accanto a prove su «mf» e «pi»); vol. I, p. 396, nr. 301, vol. II, p. 263, nr. 301 *verso* (probabilmente «moro», con grafia identica a quella di «montes» sul foglio GNANN 123 di cui *supra*, nota 4); vol. I, p. 414, nr. 412, vol. II, p. 333, nr. 412 *verso* (con iscrizione pressoché illeggibile); nonché il *verso* (pubblicato in MARIO DI GIAMPAOLO, *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di Cristiana Garofalo, Firenze, Aida, 2010, pp. 139-140, fig. 3) del foglio *ivi*, vol. I, p. 394, nr. 286, vol. II, p. 254, nr. 286 (solo *recto*; «p[...]ma»; tutti datati al periodo romano 1524-1526). Mi parrebbe da avanzare invece al pieno periodo romano o bolognese la datazione «um 1523-1524» del foglio *ivi*, vol. I, p. 374, nr. 155, vol. II, p. 165, nr. 155 (iscrizione rifilata in alto, di difficile lettura ma congetturabile come «achi scrive», meglio che «uom si vive» come proposto da Gnann, e che pare risentire del profondo mutamento nel *ductus* di cui si dirà *infra*, par. 3). Si veda anche, per alcune tra queste e le successive iscrizioni, l'*Appendix* (talvolta imperfetta nelle trascrizioni) di MATTEO BURIONI, *Instrumente der Poiesis. Parmigianino, Apoll und Marsyas-Zeichnungsfolge und die volkssprachliche Überlieferung der Metamorphosen Ovids*, in *Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*, a cura di Alessandro Nova, Corciano, Guerra, 2006, pp. 78-93: 90-93.

<sup>15</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 369, nr. 124, vol. II, p. 144, nr. 124. Il foglio è incollato su cartone, e non è possibile voltarlo per studiarne le iscrizioni, che si scorgono in trasparenza al *verso* (e di cui non esistono riproduzioni fotografiche). Ringrazio il fotografo Dietmar Katz, di Berlino, per avermi fornito uno scatto realizzato *ad hoc* con luce trasmessa.

<sup>16</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 374, nr. 152, vol. II, p. 164, nr. 152. La parte finale del primo *verso* è coperta dal passpartout, il secondo *verso* è incompiuto. Oltre a quest'iscrizione, sullo stesso foglio si legge pure «Anchora»; una terza annotazione, illeggibile, è stata cassata con tratti di penna forse dallo stesso Parmigianino.

<sup>17</sup> L'iscrizione è già stata identificata, con lettura leggermente diversa, da Dominique Cordellier in *Parmigianino. Dessins du Louvre*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 dicembre 2015 - 15 febbraio 2016), a cura di Dominique Cordellier, Paris-Milano, Louvre éditions-Officina libraria, 2015, p. 75, nr. 13. Su Rufino Bartolucci si veda PAOLO VERONESE, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, vol. 7, 1970.

testo non si hanno notizie prima della sua inclusione, tra altri «nuovamente stampati», nell'edizione del 1526.<sup>18</sup> Resta tuttavia almeno un manoscritto musicato, non datato ma cinquecentesco, conservato alla Biblioteca Estense di Modena, in cui la frottola compare con la scrizione di *x* per la sibilante sorda di «finxi» (difficilmente descritto dalla stampa del 1526, che rende la sibilante con *s*): in cui si potrebbe riconoscere il modello più prosimo per l'iscrizione di Parmigianino.<sup>19</sup>

Un disegno di collezione privata britannica, databile tra il 1521 e il 1523,<sup>20</sup> riporta al verso alcuni frammenti testuali, scritti tutte in una stessa grafia molto giovanile, e verosimilmente in uno stesso momento; ma, apparentemente, ascrivibili a progetti scrittori diversi:

bel motto ha messo [...]  
 ma  
 a sicbonu(m) p(er) ch(e) la saduprare  
 i passtori alpestri & duri  
 lasiate abiam»o« le gregi

Il primo rigo (che dopo «messo» è coperto da una pezza di restauro) sembra essere tratto da un'altra frottola, questa non musicale, del marchigiano Belisario Matteucci da Cingoli, *Chi intende staga attento*: «Socrate in certo loco / questo bel motto ha messo» (vv. 6-7). Opera pedestremente edificante di cui, ancora una volta, non si hanno notizie prima dell'edizione ben più tarda, «nuovamente stampata», del 1545 (né del suo autore prima del 1530).<sup>21</sup>

Negli ultimi due righe, invece, sebbene, come gli altri, decurtati a sinistra, si potrebbe riconoscere un esercizio di composizione poetica. Al secondo verso, «abiam» presenta una correzione, che mi parrebbe variante d'autore: la vocale d'uscita di un originario «abiamo» è cassata, forse per far tornare il metro sul ritmo giambico. Il frammento impiega scoperte tessere petrarchesche:<sup>22</sup> con tutta evidenza, già tra le predilezioni del giovane Parmigianino.

<sup>18</sup> *Canzoni, frottole, et capitoli, da diversi eccellentissimi musici composti*. Nuovamente stampati et correcti. Libro primo. De la Croce, Roma, Pasoti e Dorico, aprile 1526, pp. 4-6.

<sup>19</sup> Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. gamma.l.11.8, cc. 23 verso-24 recto. Del resto, non si conoscono altri casi, tra le scritture di Parmigianino, di resa della sibilante con *x*: l'unico altro caso di uso di *x* (ma etimologica, non sibilante) è nella forma latineggiante «excetuando», nella promessa ai fabbricieri della Steccata del 10 maggio 1531 (cfr. *infra*, nota 40, e *Appendice*, Doc. 3).

<sup>20</sup> Pubblicato da EKSERDJIAN, *Unpublished drawings*, cit., pp. 5-6, figg. 3-4. Oltre alle iscrizioni trascritte *infra*, si leggono anche quattro segni di *p* con discendente tagliata (forse altri esperimenti per un monogramma «fp», per «Francesco parmigiano», o «parmesano»), il segno presente anche su altri fogli e forse leggibile come un altro monogramma corsivo «mf», e almeno sei prove calligrafiche sulla lettera *g*.

<sup>21</sup> *Il contrasto della bianca, e della brunetta. Con una Frottola di Bellizari da Cigoli [sic]*. Nuovamente stampata, Firenze, 1545. Sulla frottola si vedano SEVERINO FERRARI, *Il contrasto della bianca e della bruna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VI, 18, 1885, pp. 352-398, e *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, con introduzione ed illustrazioni di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888, p. 247, nota 8. La frottola è stata ristampata tra i rari «Documenti di letteratura popolare (per illustrare l'«Indice della libreria» di Giulio Cesare Croce)», della Tipografia Galileiana di Firenze dal 1915, serie 1, nr. 4. Su Belisario da Cingoli, si veda anche FILIPPO VECCHIETTI - TOMMASO MORO, *Biblioteca picena o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, Tomo secondo, Lett. B, Osimo, Quercetti, 1791, pp. 145-146, con la notizia che Belisario «fiorì nell'anno 1530» (ivi, p. 145).

<sup>22</sup> Cfr. *Rvf* 25 13 («et quanto alpestra et dura la salita»), *Rvf* 52 5 («ch'a me la pastorella alpestra et cruda»); *Rvf* 105 45 («mi meni a passo ormai tra le Sue gregge»), *Rvf* 128 40 («fiere selvagge et mansüete gregge»). Il sintagma «lassate mandre» (anche nella forma «lasciate») è nell'*Arcadia* di Sannazaro (X 13, XII 1). Coincidenza vuole che lo stesso Belisario da Cingoli, oltre che per la frottola, fosse noto, nel Cinquecento, per il suo centone petrarchista, incluso dallo Zoppino a chiusura della sua fortunata edizione (ma del 1536) del Petrarca volgare: *Capitolo alla Madonna di Loreto, tutto di versi del Petrarca, raccolto per Belisario da Cingoli. Alla Vergine delle Vergini* in FRANCESCO PETRARCA, *Sonetti e canzoni*, Venezia, Zoppino, 1536, c. 206 recto-verso.

In effetti, altri due fogli testimoniano già a quest'altezza la conoscenza diretta dell'opera di Petrarca. L'uno, nella collezione Tobey di New York, datato al 1523-1524, riporta il verso «amor quando fioriva» (preceduto da una «a»), esordio della ballata 324 del *Canzoniere*, insieme a una varietà di altre iscrizioni, tra cui un verso, scarsamente leggibile, ma ancora vagamente petrarchesco, in testa alla carta: «la temp[...] del mio cor[...] assai la piango».<sup>23</sup>

L'altro, ancora più antico, è un disegno del Courtauld Institute of Art di Londra datato al 1521-1522.<sup>24</sup> Tra le iscrizioni,<sup>25</sup> vergate in un inchiostro bruno più scuro di quello con cui sono abbozzati gli studi anatomici di figure stanti, e probabilmente a quelli successive, spicca l'annotazione «quando madona luce»:<sup>26</sup> ancora una volta presa, con leggera variazione, da Petrarca: dai primi due versi del sonetto 18 del *Canzoniere*.<sup>27</sup>

D'altra parte, una qualche esperienza, e di prima mano, con i classici, non si esaurisce con Petrarca. Su un foglio del Museo Horne di Firenze, datato al periodo romano 1524-1526 [Fig. 5],<sup>28</sup> si legge l'annotazione dell'esametro «Dat senior, lectos iuvenes, fortissima corda» (con *m* di «fortissima» inserita su un originario «fortissia») tolto da *Eneide* V 729.<sup>29</sup> L'iscrizione spicca sul foglio anche per via di una sorta di incorniciatura, o delimitazione di uno spazio di rispetto attorno al verso, entro cui il guazzo dello studio paesaggistico, evidentemente realizzato in un secondo momento, non si diffonde. È un'accortezza inconsueta. Questo foglio sembra sia stato dedicato, prima che al disegno, a uno studio calligrafico: l'iscrizione è la diretta trascrizione del verso stampato in testa alla carta 120 *verso* del *Vergilius* aldino del 1501 [Fig. 6]. La copiatura pare un primo esercizio, più che sul latino di Virgilio, sul corsivo di Francesco Griffo: da cui deriva il tracciato a goccia delle *a*, e di cui Parmigianino studia con cura la legatura di *ct*.<sup>30</sup>

<sup>23</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 371, nr. 136, vol. II, p. 151, nr. 136 *recto*. Il verso di Petrarca è già stato riconosciuto da VACCARO, *Parmigianino and Andrea Baiardi*, cit. p. 244, che pure accosta, dubitativamente, e invero avventurosamente, il verso in testa alla carta a *Rvf* 72 15 (ivi, p. 255, nota 11). Tra le altre iscrizioni: «d'Isolle», prove sulla lettera *p* e sul nesso *po*, e altre annotazioni di lettura incerta. Si veda anche la scheda di MARY VACCARO in *An Italian Journey - Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo*, catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art, 12 maggio - 15 agosto 2010), a cura di Linda Wolk-Simon and Carmen C. Bambach, New York-New Haven-London, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2010, pp. 46-49, nr. 13, con dubbie trascrizioni delle altre iscrizioni, liquidate come «largely insignificant and indecipherable pen trials» (ivi, p. 49).

<sup>24</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 355, nr. 35, vol. II, p. 77, nr. 35 *recto*.

<sup>25</sup> Molte analoghe a quelle apposte sul disegno di collezione privata di cui *supra*, nota 20: prove sulle lettere *f* e *p*, e sulla sigla corsiva «mf», oltre a «preso ab», «potes» (per cui si veda anche *supra*, nota 14, il disegno GNANN nr. 36 *verso*), «tinit», e prove di penna in intrecci e arabeschi.

<sup>26</sup> E non «quando madona fuit», come già letto da POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, cit., vol. I, p. 219, nr. 761, e ricevuto da GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 355, nr. 35 (si confrontino le ultime due lettere con le scrizioni di *c* e *e* molto aperte sul foglio GNANN nr. 123 di cui *supra*, nota 4).

<sup>27</sup> *Rvf* 18 1-2: «Quand'io son tutto volto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce».

<sup>28</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, pp. 395-396, nr. 297, vol. II, p. 259, nr. 297. La datazione, tuttavia, mi parrebbe da arretrare almeno al principio del periodo romano, se non al primo periodo parmense (cfr. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, cit., p. 166, a proposito del disegno GNANN nr. 90 *verso* citato *supra*, nota 10, realizzato con la medesima tecnica a guazzo e inchiostro con cui è realizzato lo studio di paesaggio su questo foglio). La grafia pare perfettamente accostabile a quella di molte iscrizioni risalenti agli anni 1521-1524, con legatura alta nel gruppo *ne*, il caratteristico risvolto in testa all'occhiello di *d*, scrizione di *e* e *c* molto aperta (si veda *supra*, per esempio GNANN nr. 90 *verso* [«pudicitia»] di cui alla nota 10, nr. 35 *recto* [«luce»] di cui alla nota 26, nr. 123 [«nomine», «principu(m)»] di cui alla nota 4).

<sup>29</sup> Come già rilevato da BERTHA H. WILES, *Two Parmigianino Drawings from the Aeneid*, in «Museum Studies» (The Art Institute of Chicago), vol. I, 1966, pp. 96-111: 103, fig. 10.

<sup>30</sup> Cui paiono accostabili le grafie, in chiara evoluzione verso una corsiva piuttosto elegante, sui fogli GNANN nr. 97 *verso*, 136 *verso*, 412 *verso* di cui *supra*, alle note 13 e 14: che potrebbero essere coevi o appena successivi a questo. Il foglio GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 444, nr. 593, vol. II, p. 468, nr. 592 *recto*, datato al periodo romano «um 1526-1527», con l'iscrizione, che è quasi una didascalia, «giometria», mi pare rappresentare il punto d'arrivo nell'evol-

A proposito di Aldo, sarà da notare, per quanto incidentalmente, che su un foglio conservato alla Royal Library di Windsor, e datato al periodo bolognese 1527-1529,<sup>31</sup> è appena visibile, tracciata a carboncino, una sbiadita annotazione «polifilo» [Fig. 7]. Sorprendente aggiunta alla biblioteca mentale di Parmigianino: con cui forse si potranno leggere, in un supplemento di indagini, i linguaggi misteriosi e le antiquarie fantastiche di tante sue architetture.

### 3. L'ultimo libro di Francesco

ingegno, tempo, penne, carte, e 'nchiostri.  
(*Rvf* 309 8)

Le sperimentazioni formali di Parmigianino sulla propria grafia ebbero una svolta improvvisa, a Roma, probabilmente tra il 1526 e il 1527. Il *verso* di un foglio conservato al Musée Bonnat-Helleu di Bayonne è pressoché interamente occupato da esercizi sull'alfabeto minuscolo (da *a* a *n*), su svolazzi e legature (tra cui quella tra *s* lunga e *s* tonda), e su poche parole: «primo quod», «ave ma», «primo qui», «ave m».<sup>32</sup> La grafia, per quanto ruvida e contratta, è chiaramente esemplata su una cancelleresca rinascimentale. Verosimilmente da un manuale, da cui deriverebbero gli alfabetini. Mi pare il primo esempio di impiego da parte di Parmigianino di una grafia che si stabilizzerà nella sua ultima, e più matura: una cancelleresca acuminata e molto regolare, poi sempre più duttile e disinvolta. Vergate in questa grafia, rimangono, tra le altre,<sup>33</sup> annotazioni curiose. Una lista di voci principianti per *q*, tradotte dal latino in volgare e poi depennate, sul *verso* di un foglio con studi di pannello per la cosiddetta *Madonna dal collo lungo*, conservato al Nationalmuseum di Stoccolma:<sup>34</sup>

zione di questo corsivo. Il foglio contiene studi dalla gamba in controparte di Diogene e dal braccio di Euclide o Archimede della *Scuola di Atene* di Raffaello, per la cosiddetta *Visione di San Gerolamo* e per il *Diogene* poi inciso da Caraglio su disegno di Ugo da Carpi, per cui si vedano almeno *Parmigianino: The Vision of Saint Jerome*, cit., EKSERDJIAN, *Parmigianino*, cit., pp. 216-220, figg. 236-237, e NAOKO TAKAHATAKE, *Ugo da Carpi's* Diogenes, in *Printing colour 1400-1700. History, techniques, functions and receptions*, a cura di Ad Stijnman e Elizabeth Savage, Leiden, Brill, 2015, pp. 116-122.

<sup>31</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 457, nr. 665, vol. II, p. 526, nr. 665 *verso*. In base al *ductus* dell'iscrizione, tuttavia, la datazione mi pare da arretrare decisamente, entro il 1524.

<sup>32</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 408, nr. 372, vol. II, p. 303, nr. 372 *verso*. Questi primi esperimenti andrebbero avvicinati, mi pare, alle prove sulle lettere *m*, *r* e *u* (insieme a notazioni musicali), del foglio GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 431, nr. 514, vol. II, pls. 404, nr. 514 *recto*, datato al periodo romano «um 1526». Primi echi di una cancelleresca ornata sono riconoscibili anche nella *V* maiuscola di «Venera» e nelle prove sulla lettera *g* tonda (*antiqua*) al *recto* del foglio GNANN, *Parmigianino*, vol. I, p. 405, nr. 350, vol. II, p. 291, nr. 350 *recto-verso* («Cremona» al *verso*), datato, anche questo, «um 1525-1526»; il *ductus* delle iscrizioni su questo foglio, tuttavia, è per il resto assai simile quello di annotazioni cronologicamente più alte, di cui *supra*, nota 14.

<sup>33</sup> Oltre che sui fogli di cui si dirà *infra*, iscrizioni vergate da Parmigianino in questa grafia sono sui disegni GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 400, nr. 322, vol. II, p. 227, nr. 322 («partes tres / usq(ue) ad medium colli» per le suddivisioni modulari di uno studio anatomico); vol. I, p. 419, nr. 437, vol. II, p. 352, nr. 437 («Ma»); datati al periodo romano «um 1524-1526»); vol. I, p. 460, nr. 679, vol. II, p. 354, nr. 679 (poco leggibile, forse «modus magus»); datato al periodo bolognese «um 1527-1529»); vol. I, p. 472, nr. 759, vol. II, p. 576, nr. 759 («la-Avaritja»); datato 1531-1533/1534); vol. I, p. 476, nr. 786, vol. II, p. 588, nr. 786 *recto* («[...]quadro» rifilato sulla sinistra; datato 1533-1535); vol. I, p. 481, nr. 815, vol. II, p. 602, nr. 815 *verso* («vedestj maj»; datato al 1534-1535); vol. I, p. 482, nr. 817, vol. II, p. 603, nr. 817 («quand» rifilato in alto, «duando»; datato al 1534-1535).

<sup>34</sup> Ivi, vol. I, p. 500, nr. 932, vol. II, p. 660, nr. 932 *recto-verso* (datato «um 1535-1537/38»). La *b* di «alchuno» è inserita per soprascrizione.

Quies . . . . .	
Quj . . . . .	lo quale
Quantis	avenga
Quem	lo qualle
Quum p(r)o	>quan< quando · Quando
Quis	alchuno
Quesitis	le cose acquistado
Quod	la qualle
Quounque	inciaschaduna c.

La scrizione del proprio nome, umanisticamente latineggiante, su un foglio del Victoria & Albert Museum di Londra: «franciscus mausolus». <sup>35</sup> L'annotazione, datata, di uno sborso, o di un credito, in un corsivo ormai molto sciolto, sul *verso* di un foglio della Royal Library di Windsor: «1537 · a 22 di decemb(re) io dete duj schudj dor a M(esser) damjano». <sup>36</sup> Messer Damiano è Damiano Pieti (1495-*post* 1545), poco più che oscuro architetto e ingegnere parmense, che il 15 marzo del 1538 (neanche tre mesi dopo aver ricevuto i due scudi d'oro da Parmigianino) avrebbe completato il primo volgarizzamento, illustrato, del *De re aedificatoria* di Alberti. <sup>37</sup> Fu stretto amico di Francesco almeno dal 1535: <sup>38</sup> anno in cui concorse a garantire per lui nei delicati negoziati per la riformulazione del contratto di decorazione del catino absidale, del sottarco, dei cornicioni e delle fasce interne all'arco della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma.

Quello per la Steccata fu un progetto ambiziosissimo, cui Francesco si dedicò, ossessivamente, per quasi dieci anni, fino all'autunno del 1539: quando fu estromesso dal cantiere e dovette riparare a Casalmaggiore, di là dal Po, per sfuggire alla giustizia di Parma e alle querele di inadempienza sollevate dai fabbricieri della Steccata. <sup>39</sup> Aveva promesso la realizzazione degli affreschi, una prima volta, il 10 maggio 1531, con l'unico documento autografo che sia rimasto negli archivi, e non nelle collezioni dei suoi disegni [Doc. 3]. <sup>40</sup>

<sup>35</sup> Ivi, vol. I, p. 469, nr. 737, vol. II, p. 569, nr. 737 *verso* (datato «um 1531-1533/34»).

<sup>36</sup> Ivi., vol. I, p. 485, nr. 836, vol. II, p. 617, nr. 836 (solo *recto*).

<sup>37</sup> Il manoscritto, mai andato a stampa, è conservato a Reggio Emilia, Biblioteca «Antonio Panizzi», Mss. vari, G 3, per cui si veda (con la trascrizione integrale) TIZIANA CERONE, *La prima traduzione del «De re aedificatoria» di Leon Battista Alberti nel manoscritto di Damiano Pieti, 1538*, tesi di laurea, relatore Gabriele Morolli, 3 voll., Università degli Studi di Firenze, 1989-1990; e LUCIANO PATETTA, *Disegni per il De re aedificatoria di Leon Battista Alberti*, Milano, Unicopli, 2004, pp. 8-27.

<sup>38</sup> E compare menzionato negli accordi del 23 dicembre 1534 tra Parmigianino e Elena Baiardi per la dipintura della *Madonna dal collo lungo* da porre nella cappella Baiardi di Santa Maria dei Servi, a Parma, come architetto incaricato della riorganizzazione degli spazi per accogliervi la pala, che fosse adeguatamente illuminata. Su questo e sul rapporto tra Parmigianino e Damiano Pieti si veda MARY VACCARO, *Parmigianino, Damiano Pieti and the beauty of architecture in the 'Madonna of the long neck'*, in «The Burlington Magazine», CLXVI, 1458, settembre 2024, pp. 932-937.

<sup>39</sup> Per i documenti relativi alla vicenda, si veda *Parmigianino: i documenti*, cit., pp. 224-228. Sulla Steccata e sugli affreschi di Parmigianino, si vedano almeno BRUNO ADORNI, *Santa Maria della Steccata a Parma*, Parma, Artegrafica Silva, 1982 (nuova ed. Milano, Skira, 2008), e MARY VACCARO, *Resplendent vessels: Parmigianino at work in the Steccata*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di Francis Ames-Lewis e Mary Rogers, Farnham-Burlington (VT), Ashgate, 1998, pp. 134-146.

<sup>40</sup> Il manoscritto (una singola carta scritta solo al *recto*) è conservato a Parma, Archivio di Stato, Notai di Parma, Benedetto Del Bono, f. 928, rogito del 10 maggio 1531, allegato. Il documento è trascritto anche, con leggere differenze, in *Parmigianino: i documenti*, cit., p. 224. Ne è conservata copia notarile in Parma, Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Storia dell'Ordine Costantiniano (Pittura e architettura della Chiesa Magistrale della Steccata), vol. IV, doc. A.

Tra i moltissimi fogli relativi all'impresa della Steccata, uno, splendido, conservato alla Galleria Estense di Modena, datato alla seconda fase dei lavori, tra 1535/1536 e 1538, accosta agli studi progettuali nuove iscrizioni.<sup>41</sup> Al *recto*, scritta in un corsivo sottilissimo, tra gli abbozzi per le decorazioni vegetali dei lacunari, sta l'annotazione «querza lauro palma / rose». Al *verso*, accompagnano bozzetti per teste di grifoni e le cosiddette *Vergini savie* e *Vergini folli* altre due iscrizioni, l'una in testa alla carta, l'altra verso il margine sinistro, decurtata dalla rifilatura (si noti, sull'orlo del foglio, la terminazione dell'ascendente di una *l*, Fig. 8):

Nova belezza inabito Gentile  
volsel mio core alamorosa schiera

[la] gola lsono ε liotij

L'annotazione al *recto* nomina specie botaniche effettivamente tradotte in pittura nell'affresco del sottarco;<sup>42</sup> la fonte petrarchesca della prima iscrizione al *verso* è stata riconosciuta<sup>43</sup> nell'incipit della ballata estravagante 8: «Nova bellezza in habito gentile / volse il mio core a l'amorosa schiera».<sup>44</sup> La seconda iscrizione sul *verso*, invece, è sempre rimasta oscura. Anche questa è tolta da Petrarca: dal primo verso del sonetto 7 del *Canzoniere*, *La gola e 'l somno et l'otiose piume*: e ha tutta l'aria di essere stata appuntata a memoria. Come alla ricerca di un conforto e di uno sprone che potessero venire dalla poesia, quando il lavoro alla Steccata aveva cominciato già a inabissarsi molestamente nell'impossibilità a concludere e nel fallimento: «Pochi compagni avrai per l'altra via: / tanto ti prego più, gentile spirto, / non lassar la magnanima tua impresa». Così l'ultima terzina del sonetto.

E così, e su una simile nota di non rassegnata speranza, dettava Parmigianino dal suo rifugio in Casalmaggiore la sola lettera che ci sia giunta a sua firma (ma non di suo pugno), il 4 aprile 1540, raccontando della lite con la «compagnia» della Steccata, e insieme dell'attesa, ancor viva, di completare l'impresa: «m'è parso co(n) più bel modo levarme dale sue forze e no(n) p(er)ò dal'opra, la quala potrò far(e) così fenire essendo in Casalmagior(e) como la faceva in Parma» [Doc. 4].<sup>45</sup> La lettera era indirizzata a Giulio Romano (1499-1546), con cui gli ufficiali della Steccata avevano sottoscritto un nuovo contratto di realizzazione dei cartoni per gli affreschi nell'abside. Giulio, sagace, protestò

<sup>41</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 482, nr. 818, vol. II, pp. 604-605, nr. 818 *recto-verso*. Si veda anche la scheda relativa in *Disegni della Galleria Estense di Modena*, a cura di Jadranka Bentini, Modena, Panini, 1989, pp. 74-77.

<sup>42</sup> È stato notato che sono simboli mariani (VACCARO, *Resplendent vessels*, cit., p. 141, nota 26); e sono anche generosamente disseminati, e talvolta tra loro giustapposti, nel *Canzoniere* di Petrarca (cfr., a titolo d'esempio, *Rvf* 230 12; *Rvf* 335 49-50; *Rvf* 363 4).

<sup>43</sup> VACCARO, *Resplendent vessels*, cit., p. 138 (che però interpreta «ala morosa» invece che «a l'amorosa»).

<sup>44</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 682. A quest'altezza, la ballata era già stata stampata a più riprese, nelle sillogi delle estravaganti petrarchesche (Soncino, 1503; Stagnino, 1513; Giunti, 1522). Si notino, nella scrizione di Parmigianino, le frequenti concrezioni degli articoli (più raramente delle preposizioni), secondo un uso scrittoria assunto col passaggio alla grafia cancelleresca.

<sup>45</sup> Parma, Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Storia dell'Ordine Costantiniano (Pittura e architettura della Chiesa Magistrale della Steccata), vol. IV, doc. K. Soltanto la firma è di mano di Parmigianino: «D(e) v(ostra) s(ignor)ia / Franc(esc)o Mausolo» (e non «Massolo [sic]»), come è stato a più riprese sostenuto: basti confrontarla con il disegno GNANN nr. 737 *verso* cit. *supra*, nota 35).

con la Steccata (accludendo alla sua la lettera di Parmigianino), minacciò di rescindere il contratto; inviò poi un modello per la decorazione del catino; e si fece da parte: per l'ulteriore, noiosissima tappa dell'intrapresa si sarebbe imbarcato un altro amico di Francesco, Michelangelo Anselmi (1491/1492-1554/1556).<sup>46</sup> Ma, come si dice, questa è un'altra storia: Parmigianino era ormai morto, il 24 agosto 1540.

\* \* \*

Mi pare da immaginare che la fuga verso Casalmaggiore sia stata precipitosa. Stupirà allora che nel viaggio Parmigianino abbia portato con sé un libro. Un manuale di calligrafia: l'*Operina* di Ludovico degli Arrighi Vicentino, stampata a Roma nel 1522.<sup>47</sup> Era stato inciso su legno da Girolamo da Carpi, con cui Parmigianino aveva collaborato durante i suoi anni romani, tanto tempo prima.<sup>48</sup> Lo stesso libro su cui Parmigianino aveva studiato, modellato e affinato la propria grafia cancelleresca.<sup>49</sup> Nei mesi di Casalmaggiore, quando ancora sognava la Steccata, Parmigianino lavorò all'estenuata pala con la *Madonna col Bambino, Santo Stefano, San Giovanni Battista e un donatore* (la cosiddetta *Pala di Casalmaggiore* di Dresda) per la locale chiesa di Santo Stefano. Sul verso di un piccolo disegno preparatorio, conservato nella Biblioteca Nacional de España di Madrid, aveva appuntato:

<sup>46</sup> Per i rapporti di Giulio Romano, Parmigianino, Michelangelo Anselmi con la Steccata, si veda almeno MADALENA SPAGNOLO, *L'abside della discordia. Parmigianino, Giulio Romano e Anselmi alla Steccata*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2-3, 2023, pp. 203-233; per i documenti relativi a Giulio Romano, si veda in particolare *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, 2 voll., a cura di Daniela Ferrari, introduzione di Amedeo Belluzzi, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992, vol. II, pp. 831, 833-839, 842-847, 923-925, 976-978, 987, 999-1000, 1002-1003.

<sup>47</sup> *La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellarescha*, Roma, per invenzione di Ludovico Vicentino, 1522. Su Ludovico Vicentino, la cui calligrafia «rivela una dipendenza cogente dal celeberrimo Petrarca aldino del 1501» – così DANILO ROMEI, *Ludovico degli Arrighi tipografo dello «Stile clementino» (1524-1527)*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*. Atti del Simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manzianna, Vecchiarelli, 2008, p. 131-148: 133 – si veda CLAUDIA CATALANO, *Ludovico degli Arrighi calligrafo, autore e editore*, tesi di dottorato, XXX ciclo, relatore Paul Gabriele Weston, Università di Roma «La Sapienza», 2018. Sull'*Operina*, si veda la riedizione in facsimile in FRANCESCO TORNIELLO - LUDOVICO DEGLI ARRIGHI, *Trattati di scrittura. Opera del modo de fare le littere maiuscole antique (Milano 1517)* [a cura di Antonio Ciaralli e Paolo Procaccioli]. *La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha (Roma 1522)* [a cura di Claudia Catalano, Martina Pazzi e Danilo Romei], Roma, Salerno Editrice, 2019.

<sup>48</sup> Almeno attorno al 1525 (EKSERDJIAN, *Parmigianino*, cit., pp. 8, 26 e 219, e TAKAHATAKE, *Ugo da Carpi's Diogenes*, cit.): proprio quando uscì, sempre a Roma, la prima ristampa dell'*Operina*. Nel 1535, Ugo da Carpi incise le xilografie per un altro volume calligrafico: *Thesaurus de scrittori. Opera artificiosa laquale con grandissima arte, si per pratica come per geometria insegna a scrivere diverse sorte littere...*, [Roma], Antonio Blado, 1535; un'edizione in facsimile è UGO DA CARPI, *Thesaurus de Scrittori*, a cura di Esther Potter, London, Nattali & Maurice, 1968.

<sup>49</sup> L'ipotesi era già stata avanzata da DAVID EKSERDJIAN, *The Handwriting of Artists and the Dating of Their Drawings: The Case of Parmigianino*, conferenza pubblica al Metropolitan Museum of Art di New York (online all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=0JqaWA\\_DciQ&t=50s](https://www.youtube.com/watch?v=0JqaWA_DciQ&t=50s)) in occasione della mostra *An Italian Journey* cit., 21 maggio 2010, e ID., *Parmigianino's Handwritings*, intervento alla tavola rotonda online *Parmigianino Round Table*, a cura di Ketty Gottardo e Guido Rebecchini (online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=zhABgQXIdfU>, min. 2:45-35:30), in occasione della mostra *The Art of Experiment: Parmigianino at The Courtauld* (The Courtauld Gallery, The Gilbert and Ildiko Butler Drawings Gallery, 5 marzo - 5 giugno 2022), 15 marzo 2022.

Pregato piu volte, anzi anzi a[...]  
 primo pregato piu volte anzi a

e, a seguire, «z zi zaim», intricati arabeschi, e «be ce de» [Fig. 9].<sup>50</sup> Sebbene, ancora una volta, scorciata in alto e a destra dalla rifilatura, l'iscrizione si rivela l'esatta trascrizione dell'esordio della lettera prefatoria di Ludovico, nell'*Operina*, *Al benigno lettore*: «Pregato più volte, anzi constretto da molti amici» [Fig. 10].<sup>51</sup> riprodotto con cura estrema nella replica di ciascun dettaglio calligrafico; e, parrebbe, ancor più: con l'intendimento di trovare una soluzione più elegante all'innesto dell'ingombrante z caudata nel ritmo grafico di «anzi» (anche tramite un'analisi anagrammatica, se «zaim» vale «zain» con solo un tratto in più), in lievissimi spostamenti tra *n* e *i*, e esperimenti su legature, sovrapposizioni, sfioramenti dei filetti. È uno studio condotto con la stessa attenzione, si vorrebbe dire con lo stesso occhio, che Parmigianino aveva posto, a Parma, sul problema dei raccordi, anche là ritmici e formali, tra le tre *Vergini savie* e le tre *Folli* e tra i legamenti delle loro braccia, nei tanti disegni per il sottarco della Steccata.<sup>52</sup>

Del resto, se la calligrafia di Parmigianino ha meditato tante volte sulla stampa, e per via di poesia, alla Steccata il processo pare, per un momento, invertirsi, attorno a un altro libro: e ritornare, per via di pittura, alla tipografia. Nei fregi all'innesto dell'arco sui pilastri si ammassano nature morte di arredi liturgici e libri rilegati (pressoché invisibili all'osservatore).<sup>53</sup> Nel fregio del lato settentrionale, qualche volume è aperto, illuminato da una lampada ardente: uno mostra capitali rosso minio; un altro, una pagina illustrata [Fig. 11]: vi è impaginato, illusionisticamente, il *Giudizio universale*, l'ultima xilografia della *Piccola passione* di Dürer [Fig. 12].<sup>54</sup> È la pagina di un libro probabilmente mai esistito: se non nella fantasticheria pittorica, e insieme poeticamente tipografica, di Francesco.

<sup>50</sup> GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 511, nr. 995, vol. II, p. 688, nr. 995 (solo *recto*); si veda anche la scheda di ANTONIO GEREMICCA in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus, Roma, De Luca, p. 244-247, nr. 66, fig. 66 (solo *recto*), entrambi con una trascrizione leggermente differente.

<sup>51</sup> *La operina*, cit., c. A2 *recto*.

<sup>52</sup> Per gli studi formali sulle figure, si veda EUGENIO BATTISTI, *Ecce Virgo ecce habet lampades. Il Parmigianino alla Steccata*, in ADORNI, *Santa Maria della Steccata*, cit., pp. 99-136. Per una diversa lettura delle *Vergini*, si veda MARY VACCARO, *Parmigianino's Virgins in Santa Maria della Steccata: Wise or Foolish?*, in «Belle arti. Saggi di storia e di stile», vol. I, 2005, pp. 40-47.

<sup>53</sup> Su cui cfr. ancora VACCARO, *Resplendent vessels*, cit., pp. 139 e 142, nota 35, fig. 11.3.

<sup>54</sup> Pubblicata in volume, in una serie di 36 xilografie più un frontespizio, a Norimberga, nel 1511 (riprodotta attorno al 1515 da Marcantonio Raimondi, cfr. tra gli altri LISA PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-London, Yale University Press, pp. 70-73). Ringrazio David Ekserdjian per il suggerimento düreriano.



Fig. 1. Parmigianino, *Studi di putti*. Penna e inchiostro bruno, 112×66 mm. London, British Museum, inv. nr. 1905,1110.55 © The Trustees of the British Museum.



Fig. 2. Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma, Mazzocchi, 1517, tav. LXXIX © Google Books.