



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Nota introduttiva

This is a pre print version of the following article:

Original

Nota introduttiva / FADDA, Elisabetta. - STAMPA. - (2019), pp. 9-9.

Availability:

This version is available at: 11381/2861082 since: 2020-05-12T13:14:13Z

Publisher:

Società storica Viadanese

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Girolamo Mazzola Bedoli
«eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»

Atti della Giornata internazionale di studi
(Viadana, 6 maggio 2017)



a cura di
Elisabetta Fadda e Giorgio Milanesi

Università degli Studi di Parma - Dipartimento di Discipline
Umanistiche Sociali e delle Imprese Culturali - DUSIC

SOCIETÀ STORICA VIADANESE

piazza Giacomo Matteotti, 5 - Casella postale n. 39
46019 Viadana (MN) - tel. 333 5768590
www.societastoricaviadanese.it
e-mail: storicaviadana@alice.it
pec: info@pec.societastoricaviadanese.it

Girolamo Mazzola Bedoli
«eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»,
Atti della Giornata internazionale di studi (Viadana, 6 maggio 2017)

a cura di Elisabetta Fadda e Giorgio Milanese

QUADERNI DELLA SOCIETÀ STORICA VIADANESE 13

ISSN 2035-6935 - ISBN 978-88-943570-3-5

supplemento a
«Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po.
Bollettino della Società Storica Viadanese», a. XIV, 2019

STAMPA

Fotolito Viadanese “Nuova Stampa”
di Porzani G. & Barigazzi R. s.n.c. - Viadana (MN)

Un numero € 25,00 estero € 40,00

Girolamo Mazzola Bedoli
«eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»

Atti della Giornata internazionale di studi
(Viadana, 6 maggio 2017)

a cura di

Elisabetta Fadda e Giorgio Milanese

Quaderni della Società Storica Viadanese 13

Viadana 2019

SOMMARIO

Presentazione	7
Nota introduttiva	9
Elisabetta Fadda <i>Girolamo Mazzola Bedoli (1508? - 1569): «eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo»</i>	11
Cristiana Garofalo <i>Intorno alla riscoperta di Girolamo Bedoli e a un disegno parmigianinesco della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena</i> .	43
David Ekserdjian <i>Vent'anni dopo: postille alla monografia di Mario Di Giampaolo (1997)</i>	53
Andrea Muzzi <i>La Pala della Immacolata Concezione di Girolamo Mazzola Bedoli e il Parmigianino</i>	63
Alessandra Talignani <i>Bedoli e la scultura, Bedoli e gli scultori</i>	71
Sefy Hendler <i>Modelli di Girolamo Bedoli in Inghilterra per Elisabetta I</i>	99
Giorgio Milanesi <i>Girolamo Mazzola Bedoli: «nemo propheta acceptus est in patria sua»</i>	109
Illustrazioni	116

GIROLAMO MAZZOLA BEDOLI (1508? - 1569):
 «ECCELLENTE PITTORE, E CORTESE E GENTILE OLTRE MODO»

Vasari e la forma della Maniera: «virtù di Ieronimo, il quale non ha punto degenerato dal suo parente Francesco»

Nel 1568 Vasari dedica a Girolamo Mazzola Bedoli ben due biografie, o meglio, una biografia divisa in due parti: una in coda alla *Vita del Parmigianino* e l'altra all'interno della *Vita di Benvenuto Garofalo, Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi*. In entrambi i testi¹ l'elenco di opere attribuite al viadanese è lunghissimo e le lodi nei suoi confronti non mancano, con la precisazione della data dell'incontro tra i due, avvenuto a Parma nel 1566. Tra le opere menzionate manca solo la pala voluta da Giberto Sanvitale per la sua cappella in San Francesco al Prato, periziata dopo la morte del Bedoli nel 1571², tanto che è plausibile ritenere che l'elenco fornito da Bedoli stesso a Vasari nel 1566 fosse dettagliatissimo, non decurtato in sede editoriale. Gli studi recenti affermano infatti che sebbene l'aretino Vasari sia autore delle due diverse edizioni delle *Vite*, la Torrentiniana del 1550 e la Giuntina del 1568, di fatto - soprattutto la seconda - fu secondo un filone di studi, scritta in ampia misura da altri. Le incongruenze stilistiche e lessicali che sembravano frutto del lavoro editoriale del volume - affidate come noto a Paolo Giovio e Vincenzo Borghini - sarebbero infatti l'esito della presenza di più autori, tanto che si è parlato a tal proposito di «autore multiplo»³. Il volume della Giuntina fu iniziato a stampare prima del rientro di Vasari a Firenze nel maggio 1566 e lo si deduce proprio dalla biografia congiunta di Garofalo e Girolamo da Carpi che

¹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll., Firenze, S.P.E.S., 1966-1987, IV (1966), pp. 531-547; 545-547; V (1967), pp. 422-423.

² E. FADDA, *Fra bolognesi e fiamminghi: Gerolamo Bedoli nella Parma di Ottavio Farnese, «Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po. Bollettino della Società Storica Viadanese»*, X, 2015 pp. 41-62.

³ Sulla questione dell'*authorship* delle *Vite*: C. HOPE, *Can we trust Vasari?*, «The New York Review of Books», XLII, 1995, 15, pp. 10-13; ID., *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L'autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2005, pp. 59-66; ID., *Vasari's Vite as a collaborative Project*, in *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, ed. by David J. Cast, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 11-21; M. RUFFINI, *Art Without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York, Fordham University Press, 2011; ID., *Vasari e la scrittura delle Vite*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di C. Barbato, A. Masi, Roma, Aracne, 2014, pp. 63-70; vedi anche *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, Marsilio 2013; A. NOVA, *Vasari versus Vasari. La duplice attualità delle Vite*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, 1, pp. 55-71.

comprendendo informazioni su artisti già biografati nei primi due volumi, può giustificarsi nel fatto che le specifiche biografie fossero già state stampate⁴. Nella maggior parte delle *Vite* del 1568, è stato inoltre notato che Vasari usa quasi sempre la terza persona, ma parlando invece del Bedoli e ricordando quanto da lui affrescato nella chiesa della Steccata a Parma scrive:

Ieronimo Mazzoli, cugino di Francesco [...] seguitando l'opera nella [...] chiesa della Madonna stata lasciata dal suo parente imperfetta, dipinse [...] la Natività di Gesù Cristo; la quale non essendo ancora stata scoperta, ha mostrata a noi questo anno 1566 con molto nostro piacere, essendo per opera a fresco bellissima veramente⁵.

L'affresco che Vasari vide in Steccata (fig. 1) era stato commissionato al Bedoli dai fabbricieri Girolamo Tagliaferri e Sebastiano Tardeleri, fin dal 16 marzo 1553 e nonostante nel contratto fossero richieste le figure della Madonna, del Bambino e di San Giuseppe, quest'ultimo non è presente nell'affresco eseguito e si notano piuttosto dei giovani con le palme nel secondo piano e, accanto alla Madonna, una vecchia nutrice. Il soggetto del dipinto è la *Natività*, ma secondo i Vangeli Apocrifi, raccogliendo allusioni a fatti avvenuti di domenica, (poiché: «di domenica nacque il Salvatore e di domenica i figli di Gerusalemme uscirono con palme incontro a lui»)⁶. L'affresco fu visto da vicino dal Vasari nel 1566 perché ancora non ne erano stati tolti i ponteggi. Il 6 giugno 1565, l'auditore criminale di Parma, Bernardino Alberghetti aveva infatti espresso una sentenza a favore del Bedoli contro il massaro della Steccata, Bartolomeo Cantelli, che si era rifiutato di riconoscergli un pagamento di 50 scudi. Ci sfuggono altri dettagli, ma il Bedoli per tale motivo non faceva togliere i ponteggi davanti all'affresco e questi saranno smontati solo quando vengono pagati i 50 scudi di residuo il 30 gennaio 1568⁷.

⁴ M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2005, pp. 54-62; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari, luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016, in part. pp. 52-59.

⁵ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...cit.*, V, pp. 422-423. Sull'edizione delle *Vite* del 1568 vedi naturalmente P. BAROCCHI *Studi Vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 157-170.

⁶ Vedi «Dormizione della Santa Madre di Dio XXVII», in *I Vangeli Apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, Einaudi, 1990, p. 459. La vecchia levatrice è ugualmente un personaggio dei Vangeli Apocrifi, che lodò la nascita del Signore assieme ai pastori («Vangelo dell'infanzia Arabo-Siriaco», IV, in *ivi*, p. 116); cfr. anche E. FADDA, *Arte e alchimia negli ultimi anni del Parmigianino*, in *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, actes du Colloque International (Paris, Université Paris I Sorbonne, Centre d'Histoire de l'Art de la Renaissance, Institut d'Art et d'Archéologie, 20-22 giugno 2002), éd. par. P. Morel, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2006, pp. 295-324: 319, nota 58.

⁷ Vedi L. TESTI, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Firenze, Battistelli, 1922, pp. 161-162 e note.

La biografia artistica vasariana del Bedoli è un vero e proprio *curriculum vitae* che solo l'artista stesso poteva aver dettato a Vasari, perché dell'aretino, Bedoli fu uno degli informatori. Tra le opere non comprese nella biografia che Vasari pubblica, oltre alla *Pietà* perduta commissionata a Girolamo Mazzola da Gilberto Sanvitale⁸, manca nell'elenco anche la *Visitazione* rintracciata nel 1998⁹ nella sagrestia della parrocchiale di Mancasale a Reggio Emilia (fig. 2), proveniente dalla chiesa reggiana di Santa Maria della Visitazione, che costituisce proprio un palese omaggio da parte di Girolamo a quanto dipinto a sua volta dall'aretino. Il quadro del Bedoli è infatti quasi una risposta alla tavola raffigurante *Cristo in casa di Marta*, (Bologna, Pinacoteca Nazionale, fig. 3) realizzata da Vasari durante il suo soggiorno bolognese del 1539-1540, nell'ambito dei lavori per i padri olivetani di San Michele in Bosco. L'espansione degli elementi architettonici e la gamma cromatica del dipinto, hanno fatto collocare la *Visitazione* (fig. 2) tra le opere estreme del catalogo del pittore con una esecuzione databile tra il primo gennaio e l'11 novembre 1567, quando Bedoli ricevette i pagamenti per i lavori di architettura svolti nel duomo di Parma. Nel 1564 infatti, Alessandro Sforza Santafiora, celebrando il suo ingresso nella diocesi parmense, aveva fatto intendere che avrebbe riformato l'assetto interno della cattedrale, e nell'estate del 1566 i lavori di ristrutturazione erano stati iniziati e poi conclusi entro il 1568. Girolamo Mazzola Bedoli intervenne sull'altare maggiore, sul coro, sui parapetti, la porta principale e sul sistema di scale di accesso al coro e alla cripta e sull'abside¹⁰.

Nell'ottobre del 1541, Vasari si rimise in viaggio per Venezia e fece una ulteriore tappa a Parma per scoprire il Correggio, andando poi a Vicenza a casa di Valerio Belli, che possedeva *l'Autoritratto allo specchio* del Parmigianino¹¹. I soggiorni emiliani di Giorgio Vasari favorirono soprattutto il confronto con quest'ultimo artista, del quale poteva vedere nella città felsinea i dipinti che non conosceva e di cui andava acquisendo alcuni disegni e un dipinto di una Madonna incompiuta, ora alla Courtauld Institute Gallery¹². A proposito di quest'ultimo quadro, nelle sue *Ricordanze* Vasari infatti annota:

⁸ E. FADDA, *Tra Bolognesi e fiamminghi...cit.*, pp. 42-43.

⁹ A. MAZZA, «Visitazione», in *Disegni di Girolamo Bedoli 1500/1569*, catalogo della mostra (Viadana, Museo Civico 'A. Parazzi', 20 settembre - 30 ottobre 1998), a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 1998, pp. 87-88.

¹⁰ I documenti sono conservati nell'archivio del Capitolo della Cattedrale di Parma e nell'Archivio della Fabbriceria. Sull'argomento vedi F. TONELLI, *Architettura e spazio liturgico nella cattedrale di Parma da Benedetto Antelami alla fine del Medioevo*, in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della cattedrale*, catalogo della mostra (Parma, Voltoni del Guazzatoio, Palazzo della Pilotta, 7 ottobre 2006-14 gennaio 2007), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006, pp. 52-70: 67, nota 2.

¹¹ Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 286.

¹² London, Courtauld Galleries, inv. 336.

a di 20 di maggio 1540 spesi per lui a Bologna in un quadro di mano di Francesco Mazzola parmigiano scudi quindici il qual quadro mandai incassato e bene aconcio per mano di Stefano Veltroni ci[o]è scudi 15¹³.

Segno di questo confronto con l'opera di Francesco Mazzola anche un disegno di Vasari conservato al Louvre (fig. 4) che Catherine Goguel¹⁴ ha riconosciuto come sua copia dal pittore parmense di un disegno (ugualmente al Louvre), inciso anche dal conte de Caylus¹⁵.

Tra la prima e seconda edizione delle Vite, Vasari modificherà il valore dato a Francesco Mazzola nel Proemio alla 'Terza Età' e Correggio verrà superato da Francesco Mazzola e seguaci. Vasari espungerà infatti dalla seconda edizione del suo libro la frase che diceva che Parmigianino fu «creato» del Correggio correggendosi con la frase: «Francesco Mazzola Parmigiano il quale in molte parti di grazia e ornamenti e di bella maniera, lo avanzò»¹⁶.

In questa prosa sintetica affiora la posizione critica del Vasari e del suo tempo, quella che Castiglione descrive come l'età più colta e che privilegiando la grazia e l'eleganza della *Bella Maniera*¹⁷, che a «regola» e «misura» aggiunse una «licenza», fa di Parmigianino un modello per gli artisti ancora viventi. Prima di tutto questo, Parmigianino dovette però essere davvero un «creato» del Correggio, così come dimostrano nello stile anche i disegni commentati da Cristiana Garofalo in questo volume, che assieme a una *Decorazione a candelabra con una figura femminile e due putti alati*, comparso sul mercato newyorkese¹⁸ (fig. 5) costituiscono traccia tangibile di quanto aveva progettato Francesco Mazzola per la volta della cappella settentrionale del transetto nord del duomo di Parma.

Il 21 novembre 1522¹⁹ i fabbricieri della cattedrale avevano stilato

¹³ *Il Libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Arezzo, [Tipografia Zelli], 1929; on-line: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ricordanze.pdf; ultima cons. 5 maggio 2013.

¹⁴ Louvre, Département des arts graphiques inv. 6599, cfr: C. MOMBEIG GOGUEL *Vasari's attitude toward collecting*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, catalogo della mostra (Yale University Art Gallery, 14 aprile-15 maggio 1994), ed. by M.W. Gathan, P. Jaks, New Haven e London, Cambridge University Press, 1994, pp. 111-136: 117-119; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari, luoghi e tempi delle Vite...cit.*, p. 43.

¹⁵ Comte de Caylus (Anne-Claude-Philippe de Tubières), *Cabinet du Roi*, n. 120, ca. 1730.

¹⁶ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...cit.*, IV, pp.10-11; vedi M. SPAGNOLO, *Città di "eccellenti artefici e begl'ingegni": pittori del Cinquecento a Parma fra letteratura e geografia artistica*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo - 26 giugno 2016), a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2016, pp. 61-71.

¹⁷ A. PINELLI, *La 'Bella Maniera'. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, (Piccola Biblioteca Einaudi, 590), Torino, Einaudi, 1993.

¹⁸ E. FADDA per *Pandora Old Master Art Gallery*, 6 marzo, 2014.

¹⁹ Cfr. EAD., *Michelangelo Anselmi*, Torino, Allemandi, 2004, pp. 61-64.

un contratto con lui e con tutti gli artisti presenti allora a Parma per rinnovarne le pitture: oltre a Parmigianino, ad Alessandro Araldi, Giorgio Gandini del Grano, anche Francesco Maria Rondani, e Michelangelo Anselmi. Da questa commissione collettiva Girolamo Bedoli sembra escluso, ma il motivo dovette essere innanzitutto anagrafico. Se la sua data di nascita presunta andasse pertanto, posticipata di diversi anni, Girolamo Mazzola andrebbe considerato di una generazione successiva rispetto agli altri artisti della cosiddetta Scuola di Parma²⁰, e quindi proprio un contemporaneo del Vasari (1511-1574).

I committenti del Correggio

Il 5 aprile 1538, è Girolamo Bedoli in persona, garante suo suocero Ilario Mazzola, a ricevere l'incarico di decorare la volta del coro della cattedrale di Parma lasciata incompiuta nel 1534 dal Correggio e poi nel 1538, da Giorgio Gandini del Grano.

Nel 1538 al pittore viadanesese viene chiesto infatti di raffigurare «un Cristo in maestà in acto de iudicare con li angeli al preposto, davanti al quale siano la gloriosa Vergine Maria, Santo Iohanni Baptista, Sancto Petro et Sancto Paulo»²¹ e le «teste dei corpi santi» così come effettivamente eseguirà, ma a partire dal 1544.

Nel 1538 fu Bedoli il candidato prescelto per questa commissione e non Parmigianino, che ancora era vivo e residente a Parma, forse perché quest'ultimo aveva l'obbligo di non sospendere quanto stava dipingendo. Il 20 marzo 1536 il Podestà di Parma, dietro richiesta di Girolamo Piazza, procuratore della confraternita della Steccata, aveva infatti ingiunto a Francesco Mazzola di non trascurare più il lavoro in quella chiesa, per il quale aveva ricevuto un compenso di 225 scudi d'oro, e di continuare a dipingere fino alla conclusione del lavoro. Il Podestà aveva inviato perfino un messo a casa del Cavalier Francesco Baiardi e dell'architetto Damiano Pieti, fideiussori di Francesco Mazzola, affinché verificasse personalmente che Parmigianino tenesse fede ai patti prestabiliti.

²⁰ EAD., *Con Parmigianino a Viadana: Gerolamo Bedoli (1508? - 1569) nella bottega dei Mazzola*, «Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po. Bollettino della Società Storica Viadanesa», V, 2010, pp. 11-34. Non può essere accolta invece la proposta che aveva avanzato Elio Monducci (accolta da D. EKSERDJIAN, *Girolamo Mazzola Bedoli*, in *Basilica cattedrale di Parma. Novecento anni di arte, storia e fede*, a cura di M. Pellegrini, 3 voll., Parma, Step editrice, 2005, II, p. 95), il quale sulla scorta di una cartella di documenti dal 1564 al 1578 relativi a pagamenti di quegli anni in cui compare il nome del Bedoli, aveva pensato che il pittore fosse ancora vivo nel 1578. È noto invece che la data di morte di Bedoli è sempre stata indicata nei mesi tra il 1569 e il 1570 perché, Orazio Sammachini, chiamato coi collaboratori del Bedoli a periziare la *Pietà* dipinta per Giberto Sanvitale, il giorno 8 ottobre 1571 dichiara espressamente che: «Magistro Gerolamo Mazzoli Parmigiano [...] hora è morto». Vedi A. R. MILSTEIN, *The paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, New York e Londra, Garland Publishing, 1978, p. 412.

²¹ *Ivi*, p. 170.

Nel 1538 i committenti degli affreschi in duomo erano, a ben vedere, gli stessi che aveva avuto Correggio e che senza soluzione di continuità diventano anche i committenti di Parmigianino e poi di Girolamo Bedoli. Parliamo dei membri della famiglia Dalla Rosa, assieme a loro zio Bartolomeo Prati²², al cui arbitrio Girolamo Mazzola avrebbe dovuto sottoporsi nel 1538, proprio nel rimettere mano ai lavori del Correggio in duomo, in particolar modo alle dorature.

Il testo del contratto, in una forma quasi dialettale, riporta:

Item sia tenuto esso maestro Ieronimo riponere in la Capella quel oro gli è già posto per quondam Antonio da Corezo cum li stagnoli. In questo modo: cioè levato via prima tutto quel oro li era già su li stagnoli eccetto quel è sotto li tri archi, e in loco del primo era su li stagnoli, riponere tutto quello sarà necessario a mordente grasso, dando li signori fabricanti l'oro e facendo lo fare li ponti necessari. Et queste cose per quel pretio et mercede sarà indicato per il Reverendo Messer Ioanni Francesco da la Rosa e magnifico messer Bartolomeo del Prato e secondo del loro arbitrio²³.

Per Bartolomeo Prati, morto il 30 agosto 1542, Bedoli dipinge uno dei suoi capolavori (fig. 69) che Cristoforo Farasio ricorda esplicitamente nell'orazione funebre che recitò durante il funerale Prati²⁴, e la complessa simbologia del dipinto (che attirò anche Edgar Wind)²⁵ allude infatti tutta alla morte e al congedo: i libri chiusi, i guanti, la clessidra esaurita.

Alla morte di Bartolomeo Prati, cui seguirà quella di Scipione della Rosa, suo cognato, nel 1548²⁶, Girolamo Bedoli cambia i propri interlocutori e dovrà sottoporsi al giudizio di Gerolamo Tagliaferri, Marco Marcello Lalatta e Sebastiano Tardeleri «e non da altra persona»²⁷.

Gli esordi del Bedoli lo vedono al lavoro in San Francesco al Prato²⁸ a eseguire la pala d'altare della cappella della Concezione, analizzata in questa sede da Andrea Muzzi, commissione che vede coinvolti accanto

²² Sulle diverse commissioni Prati vedi anche E. FADDA, *Come in un rebus. Correggio e la Camera di San Paolo*, Firenze, Leo Olschki, 2018.

²³ A. R. MILSTEIN, *The paintings of Girolamo Mazzola Bedoli...cit.*, p. 272.

²⁴ G. PERITI, *Correggio, Prati e l'Ecce Homo: nuovi intrecci intorno a problemi di devozione nella Parma Rinascimentale*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della 'periferia'*, a cura di G. Periti, Azzano San Paolo (BG), Bolis ed., 2005, pp. 181-205.

²⁵ E. WIND, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, p. 248; H. KERN, *Labirinti. Forme e interpretazioni, 5000 anni di presenza di un archetipo*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 269, scheda 337.

²⁶ Scipione della Rosa è definito «quondam» nel documento datato 25 febbraio 1549 con cui gli eredi di Scipione della Rosa consegnano il denaro per il pagamento a Bedoli degli affreschi della Cappella di San Giuseppe in Steccata.

²⁷ Nel contratto del 1546 per l'affresco in Steccata trascritto in A. R. MILSTEIN, *The paintings of Girolamo Mazzola Bedoli...cit.*, p. 287.

²⁸ Su questo vedi i paragrafi successivi.

a lui in contemporanea Michelangelo Anselmi e Francesco Maria Rondani, incaricati degli affreschi della cappella tra il 7 aprile 1532 e il 17 marzo 1534²⁹. Sul retro del disegno a Windsor Castle raffigurante *Sant'Anselmo appare all'abate Elsino* (Royal Library n. 0601) - studio preparatorio di Michelangelo Anselmi per uno dei pennacchi dell'Oratorio della Concezione a Parma, usato come *point-de-départ* da Arthur Popham³⁰ per ricostruire il catalogo grafico del pittore - si leggono le indicazioni ricevute circa l'iconografia degli affreschi, tratti dai sermoni di sant'Anselmo³¹.

Sempre in San Francesco al Prato, Girolamo Mazzola aveva però eseguito un altro quadro per la famiglia Bergonzi, che a ben vedere, è il primo³² in assoluto a essere documentato del suo catalogo: la *Madonna col Bambino, san Giovannino e i santi Francesco e Sebastiano* ora a Dresda (fig. 6). Il dipinto viene messo in relazione con due tele cucite tra loro conservate a Castle Howard³³ (fig. 29), in cui compaiono quattro ritratti e gli stemmi Bergonzi, opera dal supporto diverso rispetto alla tavola a Dresda, diversamente datata e di dimensioni notevolmente maggiori rispetto a quest'ultima e che nei documenti di cui parleremo tra poco, non si nomina affatto.

Le cappelle nelle chiese di Parma di patronato Bergonzi erano in verità tantissime³⁴, compresa quella di Ottaviano Bergonzi, tra i membri più assidui della confraternita della Concezione, parente in quanto Bergonzi, anche di Giovanna da Piacenza, già badessa di San Paolo e di Scipione Della Rosa e di Bartolomeo Prati³⁵.

Dei Bergonzi e di Girolamo Mazzola Bedoli si parla ancora in due lunghi documenti inediti, compilati a breve distanza il 3 gennaio e il 28 febbraio 1660, relativi a una istanza sollevata in San Francesco al Prato proprio sulla proprietà e committenza Bergonzi del quadro (fig. 6), che viene descritto da solo, e con un'ancona con dipinta l'arma di famiglia³⁶. Nel 1660 la cappella Bergonzi risultava infatti essere stata ampliata e rinnovata e i padri di San Francesco al Prato, su richiesta di

²⁹ E. FADDA, *Rondani Francesco Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 2017, LXXXVIII; on-line: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-rondani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-rondani_(Dizionario-Biografico)/), ultima cons. 5 maggio 2019.

³⁰ A. E. POPHAM, *I disegni di Michelangelo Anselmi*, «Parma per l'Arte», III, 1953, pp. 11-17.

³¹ E. FADDA, *Michelangelo Anselmi...cit.*, pp. 73-80.

³² Ha trovato il documento di commissione dell'opera datato agosto 1530 G. CIRILLO, *Girolamo Bedoli per i Bergonzi e altre congiunture del catalogo*, «Parma per l'arte», XI, 2005, pp. 7-50: 17-19.

³³ Vedi D. EKSERDJIAN, *Scheda n. 98. Quattro membri della Famiglia Bergonzi*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento...cit.*, pp. 231-232.

³⁴ Cfr. J. B. CASTELLI, *Visitatio civitatis Parmae 1578-79*, 2 voll., Parma, Step, 2000, *ad indicem*.

³⁵ E. FADDA, *Come in un rebus, Correggio e la Camera di San Paolo...cit.*, p. 76.

³⁶ Parma, Archivio vescovile, *Quadro della destinazione dei diversi oggetti di marmo, ed organi esistenti precedentemente nelle chiese di soppressi ordini regolari alle parrocchie 1811*; Parma, AdS, Conventi e confraternite XLI, *S. Francesco del Prato di Parma*, Minori Conventuali.

Pietro Farnese, ultimo figlio di Odoardo e Margherita de' Medici, avevano rimosso dalla cappella dedicata a Sant'Antonio da Padova il quadro del Bedoli ora a Dresda «per ragione che il Ser.mo Principe Pietro Farnese si servì della medesima cappella per porvi il quadro di S. Antonio da Padova». Anche un secolo dopo la sua morte, la considerazione di Girolamo Bedoli a Parma restava altissima e i suoi quadri - il dipinto di cui stiamo parlando (fig. 6) o le ante d'organo di San Giovanni Evangelista (figg. 15-16) di cui diremo, o la *Madonna col Bambino san Giovanni Battista e san Cristoforo*³⁷ (fig. 45, esposta al Mu.Vi. di Viadana) - divennero oggetto delle mire collezionistiche da parte dei Farnese.

Nel 1660, la marchesa Giulia Bergonzi Lampugnani, vedova di Orazio, «essendo venuta a questionari», visto che il quadro non serviva più ed era stato spostato, senza ancona, in sagrestia, chiedeva che i Padri glielo restituissero, perché di sua proprietà, così come dimostrato dalla visita del vescovo Carlo Nembrini (1611-1674) tra il 1552 e il 1554³⁸. Nel documento segue la descrizione, la perizia dell'opera e la deposizione dei testimoni, che riconoscono nelle «armi» dell'ancona («tre mezze lune di colore rosso con una sbarra di colore simile in campo di colore d'oro») quella dei Bergonzi. I padri conventuali di San Francesco sostenevano al contrario che la marchesa non potesse vantare più alcun diritto sul quadro e sulla cappella perché il marchese Lampugnani, suo marito, non aveva contribuito ai lavori di ristrutturazione di cui la visita del vescovo aveva indicato la necessità. I documenti ricordano che vennero pertanto convocati dei «Pittori pratici della città» che sotto giuramento, concordarono nell'attribuire l'opera a Girolamo Mazzola. Per dimostrare inoltre che Girolamo aveva lavorato intorno al 1545, e ai suoi tempi era molto stimato, il notaio fa esplicito riferimento ad alcuni punti del rogito del 22 ottobre 1546³⁹ del notaio Giuseppe Ambanelli, quello con cui il Bedoli si era impegnato coi fabbricieri della Steccata di Parma a dipingere l'abside nord della loro chiesa, nella cappella detta allora di san Giuseppe: atto redatto in casa di Scipione della Rosa, che in San Francesco a ben vedere, fu sepolto.

³⁷ M. DI GIAMPAOLO, *Una "Madonna col Bambino e Santi" per il Museo Civico di Viadana*, in *Parmigianino e la Scuola di Parma*, atti del convegno (Casalmaggiore e Viadana, 5 aprile 2003), Viadana, Rotary Club Casalmaggiore-Viadana-Sabbioneta, 2004, pp. 45-46; D. GASPAROTTO, *Francesco Farnese collezionista e la dispersione dei dipinti già nella chiesa di San Pietro Apostolo a Parma*, «Aurea Parma», LXXXVI, 2002, 1, pp. 15-36.

³⁸ Nelle carte superstiti della visita del vescovo Nembrini si ricorda l'Oratorio della Concezione, ma non è descritta una visita al resto della chiesa. Vedi *Parma attraverso le visite pastorali di Pompeo Cornazzani 1618-34 e di Carlo Nembrini 1652-54*, a cura di E. Dall'Olio, Parma, Step, 2009.

³⁹ Vedi *Disegni di Girolamo Bedoli*, saggio di A. E. Popham, Schede critiche e bibliografia di M. Di Giampaolo, catalogo della mostra fotografica (Viadana, Museo Civico 'A. Parazzi', 1971), Viadana, Arti Grafiche Castello, 1971, p. 55, n. 44; L. TESTI, *Santa Maria della Steccata in Parma...cit.*, p. 158 e doc. XXXI, p. 288.

Padre Zappata, tra le lapidi che ancora si trovavano a suo tempo in San Francesco del Prato, leggeva anche la seguente iscrizione: *SCIPIONI ROSAE MONTINO \ A FRANCISCO FRANCORUM REGE \ EQUITI CREATO; ISABELLE CERATE EIUS CONIUGI; \ NEC NON \ EORUM FILIIS ET NURIBUS; \ BARTHOLOMEO EQUITI \ AC | LAURENTIUS; ALOISE RUBEE ET CASSANDRA BAJARDO.*

Appartenente a una famiglia che «risplende di molta nobiltà e che tra le altre antiche e nobili della città di Parma viene connumerata»⁴⁰, Scipione della Rosa, nominato cavaliere da Francesco I Valois nel 1515, fu il primo nel 1545 a prestare giuramento a Pierluigi Farnese e suo figlio Bartolomeo verrà invece nominato cavaliere da Ottavio nel 1584. Ad apporre la lapide di Scipione della Rosa in San Francesco al Prato era stata la sua seconda moglie, Isabella Cerati, coi figli e le nuore: Bartolomeo era sposato con Luigia Rossi e Lorenzo con Cassandra Baiardi⁴¹.

La prima moglie di Scipione era stata in verità un'altra, ugualmente Bergonzi da parte di madre: Cagnina (Caterina) da Piacenza, che Scipione aveva sposato nel 1498 e che era la sorella della badessa del monastero di San Paolo a Parma ai tempi del Correggio.

La strana decorazione con un volto con una mezza luna sulle sovrapporte delle tele di Castle Howard in cui vengono identificati i ritratti della famiglia Bergonzi in preghiera (fig. 29), trovano riscontro nelle chiavi di volta della Camera di San Paolo, ma innanzitutto nella raffigurazione della dea Diana sul camino di quella Camera.

Non si può escludere che le tele ora a Castle Howard avessero in origine una funzione analoga alle cosiddette ante d'organo del Correggio a Capodimonte⁴² e che dovessero evocare le fattezze dei committenti Bergonzi - Da Piacenza appese in una delle cappelle di famiglia, una anche nella chiesa di Sant'Antonio Abate. Era qui la cappella che Ottaviano Bergonzi aveva comprato l'11 ottobre 1514 dal milanese Filippo Arcimboldi «colla facoltà di distruggere le armi Arcimboldi ivi esistenti per sostituirvi quelle dei Bergonzi»⁴³; in questa cappella Ottaviano, su volontà di sua moglie Briseide Colla, custodiva la *Madonna di San*

⁴⁰ R. PICO, *Catalogo ovvero matricola de' dottori dell'una e l'altra legge del collegio di Parma*, Parma, 1642, p. 67; vedi anche Parma, Archivio di Stato, Comune, Raccolte gentilizie (Dalla Rosa), b. 4327.

⁴¹ Vedi R. SABBADINI, *La grazia e l'onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 274-279.

⁴² Le tele sono a Capodimonte e giunsero a Napoli con la collezione Farnese. Sulla originaria provenienza delle due tele le congetture sono tante (F. BOLOGNA, *Ritrovamento di due tele del Correggio*, «Paragone», 91, 1957, pp. 9-25; P. L. LEONE DE CASTRIS, *ad voces*, in *Museo Nazionale di Capodimonte. La collezione Farnese, la scuola emiliana; i dipinti i disegni*, Napoli, Napoli Electa, 1994, pp. 150-151; dovevano far parte dell'apparato liturgico-decorativo di una cappella gentilizia come i *Principi oranti* del Bedoli.

⁴³ La trascrizione integrale è in D. EKSERDJIAN, *Correggio*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1997, Appendice II, pp. 297-298; vedi anche E. FADDA, *Come in un rebus, Correggio e la Camera di San Paolo...cit.*

Girolamo del Correggio. In Sant'Antonio Abate vi era anche una cappella acquistata da Cesare da Piacenza, fratello della badessa Giovanna, che nel 1564, Cristoforo della Torre⁴⁴ riferiva senza sbagliare: «Ad illos della Rosa».

A confermare un rapporto tra i Mazzola e la famiglia dei da Piacenza ci sarebbe anche un altro indizio. Agli Uffizi, è catalogato attualmente come *Ritratto virile* (fig. 27) un dipinto del Parmigianino ritenuto anche un suo autoritratto. Di questo quadro esiste nella collezione Prati giunta al museo di Parma nel 1851, una copia, sul retro della quale Martini⁴⁵, annotava: «essere il presente un ritratto di Cesare da Piacenza», fratello della più nota Giovanna, committente parmense del Correggio⁴⁶.

Che Martini avesse ragione lo può dire solo il confronto con un accertato *Ritratto di Cesare da Piacenza* (fig. 26), identificato da Enrico Scarabelli Zunti e Giancarla Periti⁴⁷ e attribuito nel catalogo del museo a Girolamo Mazzola Bedoli. Considerato da Enrico Scarabelli Zunti opera di Alessandro Araldi, l'autore sembrerebbe lo stesso di un altro ritratto, ora a Dresda, intitolato tradizionalmente il *Medico del Correggio*⁴⁸, che comunque escluderei possa essere Araldi o Girolamo Bedoli. Ciò che si vuole evidenziare è che il *Ritratto virile* degli Uffizi dipinto dal Parmigianino ritrae Cesare da Piacenza (fig. 27), fratello della Badessa di San Paolo.

I da Piacenza, i della Rosa, i Prati e i Bergonzi divenuti committenti di Girolamo Mazzola Bedoli, indicano implicitamente che divenne lui, il cugino acquisito di Francesco Mazzola, il nuovo artista di punta a Parma, ormai città farnesiana.

L'eredità del Parmigianino

Gli studi hanno aggiunto negli anni nuove attribuzioni al catalogo grafico e pittorico di Girolamo Mazzola⁴⁹ sottraendoli spesso da quello di suo cugino Francesco, e in due casi l'attribuzione di un quadro del Bedoli è stata restituita al Parmigianino, e in un caso, subito smentita.

⁴⁴ C. DALLA TORRE, *Descriptio omnium civitatis et diocesis parmensis ecclesiarum, monasteriorum et Beneficiorum in eis fundatorum*, in A SCHIAVI, *La diocesi di Parma*, 2 voll., Parma, Tip. Fresching, 1940, I, p. 153.

⁴⁵ Uffizi. inv. 1623.

⁴⁶ P. MARTINI, *La pubblica Pinacoteca di Parma*, Parma, s. e., 1872 citato in *Galleria Nazionale di Parma, catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Franco Maria Ricci, 1998.

⁴⁷ E. SCARABELLI ZUNTI, *Chiese di Parma, San Paolo*, Polo Museale della Pilotta, ms.103; E. SCARABELLI ZUNTI, *Blasonario parmense*, Parma, Polo Museale della Pilotta, ms. 162, vol. I, f. 153; Ha identificato l'effigiato in Cesare da Piacenza G. PERITI, *Enigmatic Beauty. Correggio's Camera di San Paolo*, in *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, a cura di G. Periti, Aldershot, Ashgate, 2004, 153-176: 174.

⁴⁸ Vedi E. MONDUCCI, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2004, pp. 76-78.

⁴⁹ Vedi *infra*, il saggio di David Ekserdjian.

Alludiamo alla bellissima *Madonna di San Bruno*⁵⁰ dell'Alte Pinakothek di Monaco, opera di Girolamo Bedoli, traccia ulteriore della sua attività per i monaci certosini, per i quali a Parma, aveva dipinto nel 1547 anche la pala d'altare della chiesa della Certosa, raffigurante *l'Adorazione dei Magi*⁵¹, quasi un omaggio agli angeli nella *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino. Da tempo in effetti, è stato accertato che Girolamo Bedoli utilizzasse (a volte anche in maniera letterale) le idee di Francesco Mazzola, anche quelle tramandateci solo attraverso i suoi disegni⁵².

Se Girolamo Bedoli sa imitare Parmigianino e Vasari per questo nel 1568 lo elogia, lo stile del Parmigianino diventa il travestimento per tutte le committenze parmensi di Ottavio Farnese nel sesto decennio del Cinquecento⁵³, stile formalmente diverso, da quello delle commissioni farnesiane coeve, ma romane. Negli anni in cui a Parma vengono raffigurati ad affresco nel Palazzo del Giardino i poemi di Ariosto e Boiardo, lo stile derivato da Francesco Mazzola è funzionale a illustrare anche quelle fiabe sensuali in cui (così è scritto nel Palazzo Ducale di Parma): «*trahetas quemque voluptas*» («ognuno è guidato dal proprio piacere»). Tanto che possiamo dire che «il gusto satiresco promosso nel primo Cinquecento non si dissolveva affatto col vento della Controriforma [...]. Lo dimostrava già, su un piano concreto, il Palazzo del Giardino presso Parma»⁵⁴.

Aveva inviato un poema cavalleresco a Ottavio Farnese da Venezia anche lo scultore-poeta Danese Cattaneo, il 26 ottobre 1562, assieme a una lettera in cui scriveva:

havendo hora dato in pubblico parte d'un mio poema, lo mando all'Ecc.
V [...] e se ella mi farà gratia di legger i miei versi, [...], vi troverà anco

⁵⁰ *Parmigianino, Die Madonna in der Alten Pinakothek*, catalogo della mostra (München, Alte Pinakothek, 22 November 2007-22 Februar 2008), hrsg. R. Baumstark, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007. L'attribuzione è stata smentita con ottimi argomenti da F. TONELLI, *La "Madonna col s. Bruno di Monaco" per la Certosa di Parma e il tema del portale ionico in Girolamo Bedoli*, «Parma per l'arte», n. s., XV, 2008 (2)/2009 (1-2), pp. 67-78.

⁵¹ ID., *L'Adorazione dei Magi per la Certosa di Parma e l'architettura di Giulio Romano nell'opera di Girolamo Bedoli*, «Parma per l'Arte», n. s., XV, 2008 (2)/2009 (1-2), pp. 46-66.

⁵² Cfr. D. EKSERDJIAN, *Sui disegni di Parmigianino e i dipinti del Bedoli: una questione di influssi*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2002, pp. 237-246.

⁵³ A. COLIVA, *La committenza farnesiana a Roma e nel Lazio*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostre (Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo-21 maggio 1995; München, Haus des Kunst München, 1 giugno-27 agosto 1995; Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 30 settembre-17 dicembre 1995), a cura di L. Fornari Schianchi, N. Spinosa, Milano, Electa, 1995, pp. 80-91; vedi anche D. DE GRAZIA, *Lo stile farnesiano. Affreschi nei ducati di Parma e Piacenza* in *ivi*, pp. 92-101.

⁵⁴ F. FINOTTI, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Leo Olschki, 2004, p. 345.

descritto il fuoco d'amore et il furor di Marte.

I versi in questione erano quelli de *l'Amor di Marfisa*, paladina di Carlo Magno, innamorata di Guidon Selvaggio, liberata alla fine del poema dalla schiavitù amorosa, per intervento divino⁵⁵.

Nel Palazzo del Giardino di Parma gli affreschi della Sala del Bacio e della Sala di Armida, tratti dai poemi del Boiardo e dell'Ariosto, illustrano a loro volta episodi cavallereschi in cui al «furor di Marte» si alterna il «fuoco d'amore» (fig. 7).

Primo pittore stipendiato da Ottavio Farnese, il bolognese (o romagnolo, come dice Vasari) Girolamo Mirola, risiedeva a Parma almeno dal 21 novembre 1556⁵⁶, quando in una lettera scritta al Duca Ottavio, lo chiama padrone e si firma suo servitore. Precedentemente, Mirola era a Bologna, dove aveva affrescato in Santa Maria Maggiore, in Santa Maria del Tempio e aveva anche dipinto la volta della cappella Gozzadini nella chiesa dei Servi, assieme a «Pelegrino Bolognese», cioè Pellegrino Tibaldi⁵⁷. Per tutti gli anni Sessanta Mirola fu responsabile delle decorazioni pittoriche del Palazzo Ducale di Parma⁵⁸, così come si ricava dai documenti di pagamento, che hanno regolarità mensile, per nove anni consecutivi. Risulta si sia assentato per due mesi tra aprile e maggio 1563 per lavorare a Roma. Vasari stesso ci informa di Mirola nel 1566 scrivendo:

In Parma è oggi appresso al signor Duca Ottavio Farnese, un pittore detto Miruolo, credo di nazione romagnuolo, il quale oltre ad alcun'opere fatte in Roma, ha dipinto a fresco molte storie in un palazzetto che ha fatto fare il signor Duca nel castello di Parma, dove sono alcune fontane, state condotte da Giovanni Boscoli da Moltepulciano; il quale, avendo molti anni lavorato di stucchi appresso al Vasari nel palazzo del detto signor duca Cosimo di Fiorenza, si è finalmente condotto à servizi del detto signor Duca di Parma con buona provvisione⁵⁹.

La somiglianza fra Mirola e Parmigianino era evidenziata da Carlo Cesare Malvasia che scriveva:

⁵⁵ La lettera è stata resa nota e commentata da A. TALIGNANI, *Giovanni Battista Barbieri (1521-1596). Monumento funerario di Guido da Correggio (1568-1570)*, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di B. Adorni, Milano, Skira, 2008, pp. 287-292: 290. Vedi *infra* la stessa studiosa.

⁵⁶ D. DE GRAZIA, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa, 1991, pp. 157-158.

⁵⁷ P. LAMO, *Graticola di Bologna*, a cura di D. Pigozzi, Bologna, Clueb, 1996, p. 57.

⁵⁸ Mirola dirige un'equipe di pittori formata dai garzoni Bianchi e Fantuzzi e i fiamminghi Cornelis Lottes e Zanino Fiamingo: vedi R. VENTURELLI, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570). Programmazione artistica e identità culturale*, Roma, Bulzoni, 1999, in particolare p. 135).

⁵⁹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...cit.*, VI, p. 152.

Vedansi le opere di Andrea Schiavone, Mirola, Mastelletta et altri che si son voluti imparmisaninare, et [...] per volere acquistare la grazia [...] Parmigianino loro maestro [...] era [...] solo intento, [...]al fare delle Ninfe⁶⁰.

Seguendo dunque queste indicazioni e i disegni sui quali è la sua firma o indicato il suo nome⁶¹, sarebbe allora logico identificare in Gerolamo Mirola un autore che dipinga forme simili al Parmigianino e che ne imiti lo stile. A riprodurne lo stile sono anche gli affreschi che raffigurano il regno subacqueo della Naiadi sulle pareti della *Stanza del bacio* del Palazzo del Giardino di Parma (fig. 7), quelli della Sala comunemente nota come Sala di Alcina, altri affreschi strappati da quello stesso palazzo⁶² così come il fregio coi *Giochi di Putti* nella prima

⁶⁰ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, Tipografia Guidi All' Ancora, 1841, 2 voll., II, p. 166.

⁶¹ Vedi il foglio a Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 1613/ 1875 in cui è scritto «Miruolo».

⁶² Abbiamo già accennato (E. FADDA, *Natura Picta: il giardino entra nelle sale*, in *Il Giardino Ducale di Parma, Da delizia ducale a patrimonio collettivo di arte e natura*, a cura di C. Mambriani, Reggio Emilia, Diabasis, 2006, pp. 225-239) al lungo dibattito che ha riferito l'esecuzione degli affreschi di queste due sale nel Palazzo del Giardino (e di una terza frammentaria detta *Sala di Perseo*, nota da decenni, ma 'riscoperta' di recente) alternativamente a Mirola o al parmigiano Jacopo Zanguidi detto Bertoja. L'attribuzione a Bertoja, non è tradizionale, ma risale ad A. OTTAVIANO QUINTAVALLE, *Revisione al Bertoja*, «Proporzioni», III, 1950, pp. 172-177: lo studioso, sapendo che gli affreschi staccati dal Palazzo del Giardino raffiguranti *Il Giudizio di Paride*, *Un nudo femminile*, *Il ratto di Elena*, *Venere e Amore*, e *Marte e Venere davanti alla fucina di Vulcano* (olio su intonaco trasferito su tela, inv. 893-899) erano giunti alla Galleria Nazionale di Parma dall'Accademia di Belle Arti con l'attribuzione a Bertoja, notando l'assoluta omogeneità di stile con gli affreschi del Giardino riferì a Bertoja la paternità di tutto l'insieme. Giovanni Copertini scrive a questo proposito che gli affreschi erano emersi sotto le tappezzerie delle stanze del palazzo «semidistrutto per un bombardamento e rovinato all'interno per rapina bellica e post-bellica» e preferiva attribuire gli affreschi (a parte alcuni dettagli del basamento ritenuti del Bertoja) a un maestro che pensa possa essere Mirola e che intanto battezza come «Maestro della danza dei baci» (G. COPERTINI, *Importanti affreschi del misterioso maestro della stanza della danza dei baci*) tornano alla luce nel Palazzo del Giardino ducale, «Parma per l'Arte», I, 1951, 3, p. 147. I lacerti di affresco staccati in verità vengono attribuiti a Bertoja sulla base di quanto scrisse Angelo Maria Edoari da Erba (A. M. EDOARI DA ERBA, *Compendio copiosissimo dell'origine, antichità successi e nobiltà della città di Parma*, (1573) Parma, Biblioteca Palatina, Ms Par. 922, c. 238): quest'ultimo infatti, che nel suo scritto menziona solo gli artisti parmigiani (basti pensare che non nomina mai il Correggio a Parma) non ricorda per questo il nome del bolognese Mirola e menziona invece Bertoja tra gli autori delle decorazioni interne al Palazzo del Giardino, dove sicuramente, doveva aver lavorato. (Su questo si leggano le parole di I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, Carmignani, 1794, p. 78, nota 1). Col tempo, visto anche lo stile diversissimo delle opere certe di Bertoja - gli affreschi romani al Gonfalone o la giovanile *Madonna della Misericordia* al museo di Parma (inv. 1109) eseguita da Bertoja appena ventenne nel 1564 - il ruolo svolto dallo Zanguidi è stato via via riordinato a partire dagli studi di V. ROMANI in *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1 settembre - 15 novembre 1985), a cura di J. Bentini, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp.

stanza del secondo appartamento del castello di Bardi. Anche questi ultimi possono essere riferiti a Gerolamo Mirola; Gerolamo Baroni infatti, cui gli affreschi del castello sono stati attribuiti e su cui sono state fatte diverse ricerche, infatti non è mai esistito⁶³. Il nome di Girolamo Baroni fu erroneamente letto nel 1908 in un documento del 1560⁶⁴ relativo all'esecuzione di un ciclo d'affreschi in Santa Maria di Campagna a Piacenza. Il documento oggi è perduto, ma dalla sua trascrizione, in cui si legge di un «mastro hieronimo de li baron bologneso pictor di Sua Eccellenza», è evidente che il pittore di cui si parla era sempre Mirola.

A ribadire che nella Parma farnesiana fosse presente una precisa indicazione di forme e di gusto, è anche una lettera recentemente pubblicata, datata 3 febbraio 1575, inviata da Francesco Paciotto a Ottavio Farnese, in cui, in seguito alla morte di Girolamo Mirola nel 1570, viene raccomandato come suo sostituto, su indicazione di Guglielmo della Porta⁶⁵, il «maestro Giulio scultore», cioè il piacentino Giulio Mazzoni. Nella lettera, scrive Paciotto: «Di vista non lo conosco, ma me lo dipingono un altro Mirola però più finito⁶⁶ di lui nel viver cotidiano»⁶⁷.

42-45; poi di B. MEJER E D. DE GRAZIA, (*Mirola and Bertoja in the Palazzo del Giardino*, «The Art Bulletin», 69, 1987, pp. 395-406 e infine da Venturelli che ha ulteriormente chiarito la vicenda, in *La corte farnesiana di Parma (1560-1570)...cit.*, in particolare alle pp. 123 e sgg. Duole constatare che a rimescolare il catalogo dei due artisti farnesiani, la loro cronologia e quella del contesto in cui operarono è il catalogo recente: *La Maniera emiliana. Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Labirinto della Masone, 6 aprile - 28 luglio 2019), a cura di M. C. Chiusa, Milano, Franco Maria Ricci, 2019.

⁶³ F. TONELLI, *La Committenza di Agostino Landi nel Castello di Bardi 1534-1555*, «Art on line», 10 settembre 2018, nota 27, in <https://www.aboutartonline.com/i-landi-di-bardi-arte-politica-societa-e-mecenatismo-nel-fiorire-del-rinascimento-padano-nuovi-studi/>.

⁶⁴ A. CORNA, *Storia e arte in Santa Maria di Campagna (Piacenza)*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908, pp. 131-134.

⁶⁵ Il 10 giugno 1563 il Mazzoni venne pagato per una stima, fatta con Daniele da Volterra e Guglielmo Della Porta: T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1984, p. 188.

⁶⁶ Si vuole alludere con queste parole al fatto che Mazzoni avesse un carattere migliore di quello del Mirola. Sono diversi infatti gli episodi che attestano il suo carattere difficile: ad esempio quando nell'aprile 1563 a Parma viene ingaggiato un pittore modenese e Mirola si offende al punto di trasferirsi a Roma. Il pittore modenese, Giovanni Battista Ingoni, a Parma documentato per i due mesi in cui Mirola fu assente, era stato al servizio dei Farnese anche a Perugia, dove giunse proprio su raccomandazione di Jacopo Vignola: G. SAPORI, *Artisti e committenti sul Lago Trasimeno*, «Paragone», 33, 1982, pp. 27-61; ID., *Perugia 1565-1575, Girolamo Danti*, «Bollettino d'arte», 66, 1981, 11, pp. 1-12.

⁶⁷ G. BERTINI, *Giulio Mazzoni (1519-1590) in una lettera di Francesco Paciotto a Ottavio Farnese*, «Bollettino Storico Piacentino», CVIII, luglio-dicembre 2013, 2, pp. 241-247: 244; vedi anche dello stesso autore *Nuovi documenti su Girolamo Mirola, Jacopo Bertoja, il Palazzo del Giardino, e il Palazzetto di Eucherio Sanvitale in Affreschi nascosti a Parma. Bertoja e Mirola al palazzo del Giardino*, atti del Convegno Internazionale (Parma, Palazzo del Governatore, 23 maggio 2013), a cura di M. C. Chiusa, Parma, Step, 2018, pp. 143-151.

Il significato di questa missiva, ben più rilevante di quanto finora espresso, ci porta all'autore di una «vera e propria Fontainebleau in formato ridotto del manierismo italiano»⁶⁸, il Palazzo Spada Capodiferro, la cui galleria, a imitazione di quella di Francesco I, era gradita al cardinale Capodiferro, grazie ai suoi molteplici soggiorni in Francia. Di Giulio Mazzoni, autore di quella decorazione in cui alle pitture si alternano stucchi giganteschi, si è cercato di individuare la mano anche nei cantieri romani di Daniele da Volterra, quale quello della Sala Regia, dove fu presente tra gli altri, Pellegrino Tibaldi⁶⁹. La compresenza di elementi romani ed emiliani nel suo stile ha portato in passato a confonderlo proprio con Girolamo Mirola e nel consigliarne l'ingaggio a Paciotto e al duca, Guglielmo della Porta doveva essere consapevole della loro somiglianza. Mirola tra l'altro, aveva lavorato anche a Roma per gli Sforza di Santaflora e questi stessi committenti dovettero farlo lavorare anche a Parma nel loro palazzo o nel castello di Torrechiara.

Se identifichiamo con Mirola l'artista che imita, ingigantendo, il Parmigianino, così come gli ultimi decenni degli studi sembravano aver affermato, possiamo attribuirgli anche un ritratto di Francesco Torelli⁷⁰ (fig. 10) comparso sul mercato antiquario e ottimisticamente attribuito al Parmigianino (e ai suoi zii Michele e Pierilario Mazzola) così come una grande pala d'altare (fig. 8) con la *Madonna col Bambino i Santi Rocco, Sebastiano e un Santo vescovo*, ora a Vienna, che Venturi⁷¹ pen-

⁶⁸ F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza, 2001, p. 51. Sulla ricezione dello stile di Fontainebleau in Palazzo Spada - Capodiferro vedi G. SAPORI, *Ingaggi eccentrici per palazzi e antiche abbazie*, in *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560 - 1600*, Milano, Electa, 2007, pp. 83 e sgg.

⁶⁹ *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003 - 12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze, Mandragora, 2003, pp. 35-37.

⁷⁰ Ringrazio Alberto Crispo per l'immagine che mi ha fornito. Sul dipinto vedi A. CRISPO, *Francesco Torelli, la bottega dei Mazzola e un'ipotesi per una prima prova del Parmigianino*, «Parma per l'arte», XXI, 2015, pp. 11-30. L'attribuzione a Parmigianino giovane proposta in questo saggio non è condivisibile per le forme del ritratto, che se del Parmigianino risentono, partono da quello dei suoi dipinti bolognesi. Il quadro è a nostro avviso analogo a un dipinto conservato a Venezia alla pinacoteca del Seminario, già riferito a Mirola da Marzia Faietti, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), a cura di M. Faietti, Milano, Electa, 2002, p. 253. È inoltre documentato che Gerolamo Mirola ha lavorato per Adriano Torelli nel castello di Montechiarugolo, nel febbraio-marzo 1563 dove si parla di una stanza 'del Mirola' (R. CATTANI, S. COLLA, *Il castello di Montechiarugolo, fortissima e insospugnabile fabbrica*, Parma, Mup, 2006, p. 41); non escluderei che il quadro sia tra i ritratti sequestrati ai Torelli e a Cosimo Masi nel 1612 di cui hanno scritto A. BARILLI, *Il 'Perduto' ritrovato (due ritratti del conte Pomponio Torelli)*, «Archivio storico per le province parmensi», VIII, 1908, pp. 1-14 e G. BERTINI, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parma, tipografia la Nazionale, 1977.

⁷¹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1926, IX/2, p. 633.

sava di Francesco Mazzola, ma che dal suo catalogo è stato escluso a partire da Sydney Joseph Freedberg⁷². Le tipologie dei volti, le carni bianchissime, la versione quasi purista dello stile di Parmigianino di quest'ultimo dipinto, è quello proprio anche degli affreschi della *Sala del Bacio* a Parma (fig. 7). La presenza del santo vescovo (Petronio?) accanto a san Sebastiano, richiama inoltre un disegno ugualmente attribuito e poi espunto dal catalogo del Parmigianino (fig. 9) che non è però possibile mettere in relazione con nessuna sua opera. Pur accettandone il riferimento a Francesco Mazzola, Dominique Cordellier⁷³ scriveva che «A discolpa degli studiosi che hanno scartato il nome del Parmigianino, è necessario [...] ammettere che è difficile riconoscere la sua mano in questo foglio di dimensioni insolite [...] e [...] in cattivo stato». A ostacolare il riferimento al maestro parmense del disegno, è la mano deforme e liquida del santo vescovo in primo piano: mano gigantesca, che è la cifra stilistica propria di Gerolamo Miola, (e che nel quadro di Vienna, san Rocco tiene appoggiata alla sua coscia ferita, fig. 8).

Bedoli e gli scultori

Gli studi di Alessandra Talignani si concentrano da tempo sugli scultori che collaborarono ai progetti di Girolamo Bedoli: il reggiano Prospero Spani detto Clemente e Giovan Battista Barbieri. Da una lettera scritta da Gabriele Bombasi a Giorgio Vasari il 31 dicembre 1572, ricaviamo la natura del rapporto che Bedoli ebbe con Prospero Clemente, apparentemente meno assiduo di quello che lo legò al Barbieri.

L'accento biografico che Vasari dedica a Prospero Clemente fu letto dall'interessato solo nel 1572 e non dovette soddisfarlo, visto che affida a Gabriele Bombasi il compito di ringraziare l'aretino, ma anche quello «di dire di più». Il testo che Vasari dedica a Clemente è infatti brevissimo e si limita a riportare «è stato ed è valentuomo nel suo esercizio» menzionando due sole tra le sue opere, innanzitutto quella su disegno del Bedoli: «in Parma [...] la sepoltura del beato Bernardo degl'Uberti che fu finita l'anno 1548, molto lodata»⁷⁴ (fig. 71).

Le informazioni fornite a Vasari sul Clemente derivavano evidentemente da Girolamo Mazzola Bedoli che, a giudizio del Clemente, aveva omesso davvero troppe cose dal suo profilo e per questo affida il suo pensiero alla penna del Bombasi, che a Vasari riferisce:

Ieri [...] messer Prospero Clementi [...] mi mostrò il libro delle Vite scritto

⁷² S. J. FREEDBERG, *Parmigianino, his Works in Painting* (1950), Westport, Greenwood Press, 1971, p. 225.

⁷³ D. CORDELLIER, *Francesco Mazzola detto il Parmigianino. Apparizione a San Gimignano (o San Petronio)*, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto...cit.*, p. 204.

⁷⁴ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...cit.*, V, p. 421.

da Vostra Signoria, che dui di innanzi gli era pervenuto alle mani. E perché si doleva assai di essere indisposto lo pregai lasciare a me questa cura [...]. Per soddisfare poi a me stesso sono sforzato a dirle di più, che se egli ha molto obbligo a Vostra Signoria, ella, per quanto pare a me, ne ha da avere molto meno a chi l'ha informata di lui e delle opere sue».[...] costui gli ha data notizia della sepoltura del santo o beato Bernardo da Parma, che fu la prima opera che facesse mai, e non gli ha fatto motto di tante e tante altre statue ed opere eccellenti fatte da lui⁷⁵.

Sulle altre opere del reggiano Clemente, Bombasi era ben informato: il 2 novembre 1568, a Reggio Emilia, Clemente aveva realizzato le statue di «Principi, in forma di cavalieri armati» proprio per la rappresentazione dell'*Alidoro*, tragedia con Bradamante e Melissa composta da Gabriele Bombasi⁷⁶ stesso. Letterato al servizio di Ottavio Farnese, Bombasi aveva voluto tra il pubblico in prima fila alla sua rappresentazione proprio il duca Ottavio, che agli stessi personaggi cavallereschi aveva dedicato in contemporanea gli affreschi del suo Palazzo del Giardino di Parma.

Una più stretta collaborazione col Bedoli sembra averla avuta invece Giambattista Barbieri, erede⁷⁷ del Parmigianino, che lavorerà per Ottavio Farnese e che a Venezia si può considerare uno degli informatori di Ludovico Dolce.

Nel testamento del 21 agosto 1540⁷⁸, tre giorni prima della sua mor-

⁷⁵ Vedi A. BACCHI, *Prospero Clemente, uno scultore Manierista nella Reggio del '500*, Milano, Motta, 2001, p. 99.

⁷⁶ Sull'*Alidoro* A. CADOPPI, *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531-1602). Una vita fra l'Ariosto, il Correggio, i Farnese, i Carracci*, Reggio Emilia, Deputazione di Storia patria per le antiche provincie modenesi, 2010; vedi anche M. FRATARCANGELI, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, in «Paragone», 15-16, 1997, pp. 112-130. Alessandra Talignani ricorda in questo volume il casino di Bombasi sistemato con «pitture e marmi».

⁷⁷ Vedi E. FADDA, *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto*, in *Parmigianino e la pratica dell'alchimia*, catalogo della mostra (Casalmaggiore, Centro Culturale Santa Chiara, 9 febbraio - 15 maggio 2003), a cura di F. Del Torre Scheuch, E. Fadda, S. Ferino Pagden, M. Gabriele, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003, pp. 39-49.

⁷⁸ Il testamento del Parmigianino redatto a Casalmaggiore dal notaio Pietro Montano fu pubblicato per la prima volta dal Pezzana (*Storia della città di Parma*, 5 voll., Parma, Ducale, 1837-1859, IV, appendice 5). Ne fu fatta una copia da Enrico Mortara che fu copiata dal Copertini (*Il Parmigianino*, Parma, Fresching, 1932, p. 194, n. 36), e che si trova a Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Casapini II, 5. Il documento originale fu evidentemente spedito al Pezzana dal Mortara e si trova a sua volta alla Biblioteca Palatina, schedato come ms. par. n. 1672. Il testamento è stato esposto a Parma: cfr. G. M. DE RUBEIS, *Scheda 2.1.4. Estratto originale e legalizzato del testamento di Francesco Mazzola soprannominato il Parmigianino fatto a' 21 Agosto 1540 in Casalmaggiore e rogato dal notajo Guglielmo Temacoldi che il compendiò di proprio pugno nel foglio qui alligato e seguito da copia di mano del sottoscritto A. Pezzana*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 8 febbraio - 15 maggio 2003 e Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 giugno - 14 settembre 2003), a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003, p. 172. Vedi E. FADDA, *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto...cit.*, pp. 39-49.

te, Francesco Mazzola, malato, aveva nominato suoi eredi Giuseppe Zanguidi, Giovan Francesco Strabuchi e Giovanni Battista Barbieri, definiti «*ipsius testatoris servitores*»⁷⁹. Giovanni Battista Barbieri⁸⁰ è appunto lo scultore, autore, tra l'altro, della statua di *Sant'Agapito* (fig. 11) nella cripta del duomo di Parma. Nel 2003⁸¹, a proposito dei progetti in scultura di due monumenti funebri attribuiti con riserva a Parmigianino, mi ero chiesta se questi disegni, uno al Louvre e uno a New York (fig. 82) non potessero invece essere della sua mano. Lo stile dei due fogli infatti, non è quello di Parmigianino, del quale non si ha notizia, tra l'altro, di progetti di scultura.

Conosciamo il ritratto di Giambattista Barbieri?

Alessandra Talignani ha proposto un confronto tra due volti che compaiono in altri due disegni del Parmigianino, uno acquistato dal Getty Museum raffigurante un *Ritratto di giovane* (fig. 13) l'altro a Londra (British Museum, inv. 1895-9-15-753) in cui sono descritti tre personaggi in viaggio su una barca (fig. 12). L'angolazione e il punto di vista di sbieco mi avevano suggerito, a suo tempo, che quest'ultimo disegno immortalasse i tre giovanissimi eredi del Parmigianino, in fuga con lui attraverso il Po, verso Casalmaggiore⁸³, e considerando valida questa ipotesi, nel disegno ora al Getty si è voluto identificare il volto ritratto di Giambattista Barbieri. Se tutto ciò è corretto⁸⁴, un ritratto vero e proprio di Giambattista Barbieri però esiste ed è a olio su tavola: si tratta del *Ritratto di Giovane* del Parmigianino (fig. 14) ora a Hampton Court, nelle collezioni reali inglesi: il volto di questo ragazzo (e il suo abbigliamento) è infatti sempre quello dei due disegni indicati, così come riprodotto anche nelle sembianze del *Sant'Agapito* nel duomo di

⁷⁹ Un disegno del Parmigianino al British Museum di Londra (inv. 1895-9-15-753) raffigurante alcune persone su una barca, simile a quelle che fino a qualche anno fa traghettavano le persone sul Po, fiume che segna il confine fra il territorio di Parma e la Lombardia, sembra suggerire il ricordo di una scena vissuta: l'angolazione e il punto di vista di sbieco suggeriscono l'impressione che l'autore del disegno fosse a bordo della stessa imbarcazione, sulla quale paiono immortalati i tre compagni del Parmigianino, in fuga con lui attraverso il Po verso Casalmaggiore. Cfr. E. FADDA, *Scheda 2.3.120. Tre personaggi a bordo di una barca, in Parmigianino e il manierismo europeo...cit.* (catalogo), pp. 325-326.

⁸⁰ Nel testamento si legge: «Io Franc.m de barberijs, f. quondam Peregrini». Ma il nome Giovan Francesco viene corretto in Giovanni Battista in un documento successivo del 19 settembre 1544 (Parma, AdS, Benedetto del Bono, filza 928. Sul Barbieri cfr. S. ZAMBONI, *Barbieri Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1964, VI, p. 221. A. TALIGNANI, *Dalla cerchia di Parmigianino alla corte di Ottavio Farnese: esordi e affermazione di Giambattista Barbieri scultore*, in *Affreschi nascosti a Parma: Bertoja e Mirola al palazzo del Giardino...cit.*, pp. 61-114: 102-105; della stessa autrice vedi il saggio *infra*.

⁸¹ E. FADDA, *Tomba di giovane*, in *Parmigianino e la pratica dell'Alchimia...cit.*, p. 117.

⁸² Cfr. EAD., *Scheda 2.3.120. Tre personaggi a bordo di una barca...cit.*

⁸³ A. TALIGNANI, *Dalla cerchia di Parmigianino alla corte di Ottavio...cit.*, pp. 61-114, fig. 10.

⁸⁴ «*Portrait of a Young Nobleman*», in J. SHEARMAN, *The Early Italian Picture in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press 1983, n. 185, pp. 182-183.

Parma⁸⁵ (fig. 11).

Lo stile di Giovan Battista Barbieri è quello aggraziato del Sansovino, col quale è stato anche confuso, ma la sua opera era apprezzata soprattutto per saper imitare alla lettera il Parmigianino, da cui aveva ereditato i disegni portandoli poi a Venezia nell'entourage di Alessandro Vittoria, «Padrone» della corporazione veneziana degli scultori dal 25 luglio 1557⁸⁶. Il 12 febbraio 1559, Vittoria aveva infatti comprato da Giambattista Pittoni un taccuino⁸⁷ di disegni del Parmigianino e il 14 gennaio 1561⁸⁸ aveva acquistato anche il celeberrimo *Autoritratto allo specchio* convesso per tramite di Andrea Palladio, architetto⁸⁹. Andrà approfondito questo ruolo del Barbieri analogo a quella dello Schiavone, «tra la figura dell'intermediario e quella del mercante, sia se si tratta di vendere la propria raccolta o parte di essa sia opere di colleghi»⁹⁰. La ricezione del Parmigianino a Venezia è stata infatti indagata solo attraverso Andrea Schiavone, i cui disegni si pensava fossero poi passati ad Alessandro Vittoria; ma alla luce degli studi della Talignani, questo ruolo si deve attribuire soprattutto a Giambattista Barbieri.

Di Giambattista Barbieri, Da Erba ricordava che: «non solamente fu erede de' disegni, e discepolo di Francesco de' Mazzoli pittore, ma è talmente de' suoi disegni nella creta, e nella pittura diligentissimo imitatore, che tanto vale, quanto più imita il suo maestro»⁹¹. Barbieri fu a lungo al servizio di Ottavio Farnese, ma lavorò a Venezia, dove il Da Erba ricorda che eseguì «alla porta della Ceccha di marmo certi

⁸⁵ A. TALIGNANI, *Dalla cerchia di Parmigianino alla corte di Ottavio Farnese...cit.*, vede la stessa fisionomia anche nel Santo Stefano della Pala del Parmigianino un tempo a Casalmaggiore e ora a Dresda (Gemaldegalerie, inv.160). La stessa fisionomia sembra avere anche la figura di un Giovane uomo in piedi del museo di Princeton, ricordato anche da G. CIRILLO, *Saggio di dipinti inediti del Cinquecento parmense, prima parte* «Parma per l'arte», n. s., XXII, 2016, pp. 69-178: 139 e fig. 42.

⁸⁶ V. J. AVERY, *Documenti sulla vita e sulle opere di Alessandro Vittoria (1525-1608)*, «Studi trentini di scienze storiche», LXXVIII, 1999, 1 (supplemento), doc. n. 31, p. 104.

⁸⁷ *Ivi*, doc. n. 38, p. 208

⁸⁸ *Ivi*, doc. n. 44, p. 219.

⁸⁹ Donato a Papa Clemente VII, il dipinto fu regalato a Pietro Aretino, nella cui casa lo vide da bambino anche il Vasari. Successivamente ne divennero proprietari il vicentino Valerio Belli e, nel 1546, alla sua morte, suo figlio Elio. Attraverso Andrea Palladio, nel 1561 l'autoritratto passò nelle mani di Alessandro Vittoria, che lo lasciò in eredità all'imperatore Rodolfo II. Giunto a Praga nel 1608, il dipinto fu trasportato in seguito a Vienna dove è esposto. Vedi *ad hoc* M. DI GIAMPAOLO, E. FADDA, *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*, Sant'Arcangelo di Romagna, Idea Libri, 2003, p. 44. Dal 1777 l'*Autoritratto* si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

⁹⁰ La citazione è tratta da S. MASON, *Ritratti, perizie, acquisti e vendite: l'artista nel collezionismo e nel mercato del Cinquecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 107-120: 115.

⁹¹ A. M. EDOARI DA ERBA, *Compendio copiosissimo dell'origine, antichità successi e nobiltà della città di Parma...cit.*, c. 238.

bellissimi termini», alludendo ai telamoni a fianco dell'ingresso della Biblioteca Marciana a Venezia, ed era stato proprio lui che nel 1562 si era visto affidare da Danese Cattaneo il manoscritto dell'*Amor di Marfisa*, per farne omaggio al Duca Ottavio, facendo da tramite anche con quella corrispondenza, tra Venezia e Parma.

La consonanza tra lo stile di Francesco Mazzola e quello del Sansovino e della sua scuola, e i legami fra Parma e Venezia avevano radici anche più antiche. La *Bella Maniera*, l'arte internazionale, colta, aristocratica, che aggiungendo grazia a Raffaello e Michelangelo, aveva allungato le proporzioni vitruviane, e che nella Parma di Parmigianino si praticava, aveva avuto origine tra il 1524 e il 1527 grazie agli scambi e alla compresenza a Roma proprio di Parmigianino, Rosso Fiorentino e Jacopo Sansovino. Questa compagnia di artisti - che a detta di Benvenuto Cellini⁹² si incontravano a cena due volte alla settimana per scambiarsi le idee in fatto d'arte - si era trovata insieme anche durante i giorni funesti del Sacco di Roma, che della *Bella Maniera*, fu prima causa di diffusione. Un documento⁹³ straordinario li ricorda infatti tra le persone rifugiate a Roma nel Palazzo del Cardinal della Valle, per il cui riscatto complessivo vennero pagati oltre 55507 ducati d'oro, raccolti in bacili, tazze, boccali e saliere. Tra i nomi dei rilasciati si trovano uno dopo l'altro, quello di «*Rossus de Rossis pictor*», di «*Jacobus de S. Savinus*», di «*Franciscus Maria parmensis*» e anche quello di «*Thomas de Cavaleriis*».

Tutte queste informazioni dovevano essere assai note a Venezia, dato che uno degli informatori/scrittori delle *Vite* del Vasari è stato dimostrato fosse anche Danese Cattaneo⁹⁴, che a sua volta fu sequestrato durante il Sacco di Roma.

⁹²B. CELLINI, *La Vita*, a cura di G. Davico Bonino, con una cronologia delle opere a cura di E. Camesasca, Torino, Einaudi, 1982, cap. XXX pp. 61-62.

⁹³Vaticano, Archivio segreto, *Archivio della Valle-del Bufalo* 65, fasc.1, ff. 1-12, 8 maggio-4 giugno 1527, notai Giovanni Nicia e Sante Floridi; documento trascritto in Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. miscellaneo G. Capponi 127, I, n. 1369 nel catalogo di Carlo Milanese, *Instrumentum rogatum Romae tempore direptionis Urbis 1527, per acta Niciae, nunc Sabatucii, Notarii*. Codice CXXVII (I) car. 7-14; anche in J. BONAPARTE, *Sac de Rome écrit en 1527*, Florence, Imprimerie Granducale, 1830, p. 83. Vedi anche *Scorribande, Lanzichenecchi e soldati ai tempi del Sacco di Roma. Papato e Colonna in un inedito epistolario dell'Archivio Della Valle-Del Bufalo (1526-27)*, a cura di P. P. Piergentili, G. Venditti, Roma Gangemi editore, 2009, p. 49; E. FADDA, *Parmigianino, 'mio amicissimo', a Roma*, in *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento...cit.*, pp. 49-59: 54.

⁹⁴Cfr M. MOLTENI, 'Per sito, costumi e altre parti' molto simile a Firenze: Verona e Vasari, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni, P. Artoni, Treviso, Zel edizioni 2013, pp. 11-28: 21-25; A. ZAMPERINI, *Vasari e i committenti veronesi: il lungo periodo di un'élite*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica...cit.*, pp. 29-42: 31.

Sul soggetto delle ante d'organo di San Giovanni Evangelista a Parma: Tubalcain e Jubal e due monocromi da ritrovare

Nella Pinacoteca di Palazzo Farnese a Piacenza si conservano due monumentali tele (cm 365 x 217) opera di Girolamo Mazzola Bedoli, il cui soggetto è stato finora indicato erroneamente come *Pitagora e Euclide* (figg. 15-16). I dipinti furono visti ancora *in situ* nella crociera della cappella di San Benedetto da Giorgio Vasari, erano stati commissionati al Bedoli nel 1545 e pagati al pittore nel dicembre dell'anno successivo. Spostati dalla loro primitiva collocazione alle porte laterali del santuario nel 1650, furono acquistati dal duca Ranuccio Farnese e compaiono negli inventari del Palazzo del Giardino di Parma del 1680 e del 1708⁹⁵.

Il 12 febbraio 1674⁹⁶ le due opere in San Giovanni evangelista vennero vendute, ma un inedito documento datato 14 Marzo 1674⁹⁷ ci informa che a questa data le tele erano ancora in San Giovanni e che i

⁹⁵ G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1870, pp. 243-244; G. BERTINI, *La quadreria del duca di Parma*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1987, pp. 253 e 312. I due dipinti passarono poi a Napoli nel 1734 per tornare a Parma nel 1928. Dal 1947 sono al Museo Civico di Piacenza.

⁹⁶ Parma, ASPr., Notaio Giacomo de Mirra 12 febbraio 1674 sulla vendita.

⁹⁷ Parma, ASPr., *San Giovanni Evangelista*, cartella 192, Spese fatte per li due organi della chiesa del monistero, 1651 Fasc. 64 «1674 die 14 martii [...] Io ho inteso benissimo quanto si combina nella scrittura scrittami da V.S., e rispondo e dico sapere et essere informato imminente da padri di San Giovanni Evangelista della presente città di Parma in ragione di quattro quadri dipinti nella loro chiesa due de' quali sono grandi, e due sono piccoli e tutti con le cornici, che sono sopra la porta della medesima loro chiesa e sopra uno di detti quadri vi è dipinta l'effigie di Tubal Caino che siede et tiene appresso di se un'incudine con un martello in mano che pare voglia percuotere la pinta incudine e dall'altra parte c'è una bilancia ch'è appoggiata ad piedestallo e vi è di sotto una tenaglia, nell'altra grande vi è dipinta l'effigie di Jubal che tiene in mano un compasso, col quale misura di musica ne le parti d'una colonna sopra la base della quale sta in atto di salire vi è anche un'altra colonna nel sotto, et detti quadri hanno belle cornici moderne, e sono arabescate con fiorami di oro. I due quadri piccoli sono anche essi dipinti à chiaro e scuro, et vi sono dipinti due angioli che abbracciano un'aquila con alcuni libri aperti; nell'altro quadro piccolo vi è dipinto un angelo che abbraccia un'aquila e da una parte vi è un calice, da cui escono fuori due serpenti, et hanno ambedue cornici ordinarie arabescate d'oro zecchino, quali quadri io dico ho anche visitato et anche considerato et possono valere à mio giudizio lire settemila cinquecento imperiali, prezzo giusto et anche più costosi quale io dico sapere et essere vero questa qualità essendo io pittore e anche li medesimi quadri sono opera di Girolamo Mazzola pittore celebre e molto stimato et dico che quando i quadri venderanno li medesimi quadri per prezzo delle suddette settemilacinquecento lire, ciò ridonderà in nobiltà di detti Padri et suo monastero le ragioni da me poste e come sue ne sarà anche informato il Rev. Sig. Mauro Oddi pittore et altri della mia professione [...]». Parma, Archivio vescovile, cassetta Parma, Archivio vescovile, cassetta *Quadro della destinazione dei diversi oggetti di marmo, ed organi esistenti precedentemente nelle chiese di soppressi ordini regolari alle parrocchie 1811*; vedi anche Parma, Ads, *Conventi e confraternite*, XIII, S. Giovanni Evangelista di Parma, Benedettini.

padri benedettini avevano nominato il pittore bresciano Francesco Monti affinché ne stimasse il valore. Il documento è di straordinario interesse non solo perché costituisce un ulteriore tassello alla ricostruzione della vicenda dei due capolavori, ma anche perché ci illumina finalmente sui soggetti raffigurati, indicati come *Jubal* e *Tubalcain* specificando che facevano parte dell'organo della chiesa anche due tavole a monocromo raffiguranti dei *Putti coi simboli di san Giovanni Evangelista*. L'esistenza di due monocromi facenti parte della decorazione dell'organo è evocata, in effetti, dai mascheroni al centro dei festoni di verzura che sovrastano le due figure, reso a *grisaille* in finto marmo, senza l'uso naturalistico del colore. I due monocromi dovevano rimanere nella parte interna delle ante dell'organo (non diversamente dagli sportelli d'organo del duomo)⁹⁸ e non dovevano essere troppo dissimili dai putti che abbracciano l'aquila di san Giovanni eseguiti da Correggio ad affresco nella stessa chiesa.

Il Bedoli ricevette per quest'opera 174 lire in acconto nel 1545 e altre 270 lire a saldo il 24 dicembre 1546⁹⁹. Il soggetto delle due ante è particolarmente colto e congruente in un monastero benedettino come quello di San Giovanni Evangelista a Parma. Le note musicali erano state infatti derivate dal monaco benedettino Guido d'Arezzo, da un inno in onore del Battista ('UT', 'RE', 'MI', 'FA', 'SOL', 'LA', sono le sillabe dei versi iniziali, mentre la nota 'SI' deriva da *Sancte Iohannes*)¹⁰⁰. Il soggetto delle due ante d'organo raffigura coloro che nel medioevo erano considerati gli inventori della musica, Jubal, (uno dei quattro figli di Lamech

⁹⁸ A. R. MILSTEIN, *The paintings of Girolamo Mazzola Bedoli...cit.*, p. 307.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 181-182.

¹⁰⁰ Il Battista è anche riconosciuto come patrono dei cantanti e musicisti: L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1958, III, p. 431. Su Jubal e Tubalcain vedi: G. CILIBERTI, *Produzione, consumo, e diffusione della musica in Italia nel tardo medioevo*, Perugia, Centro Studi Musicali in Umbria, 1989 (pubblicato anche in «Studia Musicologica Accademia Hungaricae», XXXII, fasc. 1/4, 1990, pp. 23-39), p. 8; *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, III, 16, 1: «*Moyses dicit repertorem musicae fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium*» (cfr. anche H. HUESCHEN, *Der Einfluss Isidor von Sevilla auf die Musickanschauung des Mittelalters in Miscellanea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-1961, I pp. 397-406). La genealogia di Tubalcain è riportata al f. 1r del codice 1013 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia che tramanda trattati musicali di Marchetto da Padova, Johannes Tinctoris e Bonaventura da Brescia (cfr. B. J. BLACKBURN, *A lost guide to Tinctoris's Teachings Recovered*, «Early Music History», I, 1981, pp. 29-116). La figura di Tubalcain è anche nel manoscritto *Banco Rari 229* della Biblioteca Nazionale di Firenze, le cui miniature sono attribuite a Monte di Giovanni (cfr. B. BECHERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, Bärenreiter, 1959, pp. 22-23). Per un panorama iconografico completo cfr. H. MAYER-BROWN, *St. Augustine, Lady Music, ant the Gittern in Fourteenth-Century Italy*, «Musica Disciplina», XXXVIII, 1984, pp. 25-65: 25-26; A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, 3 voll., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974², II, p. 500.

e Ada) considerato il padre di coloro che suonano la cetra o il flauto (*Genesi*, 4, 21); e Tubalcain (*Genesi*, 4, 22) artefice di ogni sorta di strumenti di bronzo e di ferro, maestro nella lavorazione dei metalli». Quelli che sono considerati i disegni preparatori, ma con molte varianti, si trovano uno agli Uffizi¹⁰¹, mentre l'altro, che raffigura Tubalcain, è al museo del Prado di Madrid¹⁰².

In uno dei primi contributi dedicati a Girolamo Bedoli pittore, Marcella Mattioli¹⁰³ pensava che le due tele fossero state dipinte a Parma per il Palazzo del Giardino, ove per tradizione erano collocate quali pannelli ornamentali di una monumentale fontana, così come si registra nell'inventario farnesiano del 1680¹⁰⁴ e proponeva un confronto con una incisione di Giorgio Ghisi (fig. 17) su disegno di Giovan Battista Bertani, con cui Bedoli collaborò nel 1552 a Mantova. Anche i mascheroni a monocromo che sono in mezzo ai festoni nella parte alta delle tele, derivano da una serie nota attraverso le incisioni, ugualmente di invenzione mantovana e giuliesca¹⁰⁵.

Laudadeo Testi, in un manoscritto conservato nell'archivio di San

¹⁰¹ M. VACCARO, *A Newly Identified Drawing by Girolamo Mazzola Bedoli in the Uffizi*, «Master Drawings», 38, 2000, 4, pp. 460-464.

¹⁰² S. L'OCCASO, *Un disegno di Gerolamo Bedoli a Madrid*, «Aurea Parma», 93, 2009, 1, pp. 173-176; M. VACCARO, *New attributions for drawings by Girolamo Mazzola Bedoli for Parma Cathedral*, «Master drawings», LI, 2013, pp. 165-264.

¹⁰³ M. MATTIOLI, *Gerolamo Bedoli*, «Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», II, 1972, pp. 188-230: 216.

¹⁰⁴ G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri...cit.*, p. 243: *Inventario dei quadri esistenti nel Palazzo del Giardino di Parma: Sala dov'è la Fontana*: «Un quadro alto br. 7 largo br. 4. Una gran figura nuda con un poco di panno rosso, a sedere; nella destra un martello sopra l'incudine; alla sinistra le bilanze, e fra le gambe un gran compasso, di Girolamo Mazzola», *ivi*, pp. 243-244: «Un quadro alto br. 7 largo br. 4. Una gran figura di schiena, che con la destra tiene un compasso, misurando la grossezza di una colonna à piedi; un'altra colonna distesa, con panno giallo e verde di Girolamo Mazzola». Nella stessa raccolta, ma nella 'Camera dell'udienza di contro dell'oratorio' (p. 247) viene descritta: «Un quadro alto br. 1 on. 1 e 1/2 largo br. 2 on. 10. Un puttino coricato a terra, quale abbraccia con la sinistra un'aquila, et à piedi un calice dal quale essendo duoi serpi di chiaro e scuro, di Girolamo Mazzola». *Ibid.*, p. 247: «Un quadro alto br. 1 e on. 1 e 1/2 largo br. 2 e on. 10. Un puttino coricato in terra col corpo all'ingiù; tiene la sinistra sopra il dorso di un'aquila, abbracciata da un altro puttino da dietro, di chiaro e scuro in tavola, di Girolamo Mazzola». 1708: *Estratto dell'inventario dei quadri e delle cose d'arte della Galleria del Duca di Parma*, p. 479: «Due quadri senza cornice, alti br. 7, larghi br 4 on. 1 per ciascuno che dimostrano due serraglie d'organo. In una una figura d'uomo grande nudo con barba bianca e drappo rosso a sedere sopra d'un piedistallo, che tiene nella destra un martello, e nella sinistra bilancie. Nell'altra, uomo in piedi con barba bianca e panno verde e rosso cangiante, tiene nella destra un compasso in atto di misurare una colonna; tutti due in una nicchia con ornati di festoni e mascheroni, del Mazzola».

¹⁰⁵ Opera di Adamo Scultori (Mantova, ? - Roma, 1587) del 1570 ca., bulino, mm 110/115x88/90. Foglio: mm 170x135 ca. L'invenzione, di anonimo secondo il Le Blanc, è attribuita dal Bartsch a Giulio Romano. Vedi S. MASSARI, *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1993, p. 114 e sgg.

Giovanni Evangelista, descrive che l'organo stava in origine in «*cornu evangelii*» presso la cappella dei santi Mauro e Benedetto, e che nel 1616 «fu trasportato con la cantoria dove si trova ora l'organo moderno, per opera dell'organaro Cristoforo Rangoni». Circa cinquant'anni prima del trasporto, era stato accomodato e migliorato con l'aggiunta di quindici canne dal celebre organaro Benedetto Artignani sotto il governo dell'abate D. Cesario (1576-1580). «Noi dobbiamo rimpiangere la perdita di quello strumento, prezioso musicalmente, decorato da Girolamo Mazzola negli sportelli o Serraglie»¹⁰⁶.

La bellezza delle ante di San Giovanni doveva aver condizionato anche la commissione delle ante d'organo del duomo, per l'esecuzione delle quali Bedoli fu raccomandato dal duca Ottavio in persona. Il 26 ottobre del 1560, i fabbricieri del duomo di Parma scrivevano però ad Alfonso Maurello, proprio per non saper come sostituire il Bedoli, che oberato di impegni, tardava nei lavori:

Li fabbricieri della cattedrale di Parma al Duca Ottavio Farnese. [...] Il sig. Gio. Alfonso Maurello [...] ci fece sapere per ordine che tiene da V. Ecc.za che il parer di quella saria, che le pitture dil Duomo di Parma si dessero a far più presto al Mazzuolo pittore parmigiano, che à forestieri [...]. Noi diciamo a sua eccellenza che l'animo suo è bonissimo [...] ma [...] per havere detto Mazzuolo molt'altre imprese [...] usa molta tardità¹⁰⁷.

Alfonso Maurello, o meglio Gio. Alfonso Maurielli¹⁰⁸, cosentino, maestro da Camera di Ottavio Farnese, riferiva sempre al duca in fatto di artisti¹⁰⁹.

Per i Farnese, Bedoli aveva ritratto il principe Alessandro con la personificazione di Parma in ginocchio accanto a lui «per Madama Margherita» (fig. 20) e anche

in un quadro bellissimo cinque Amori, il primo de' quali dorme e gl'altri lo spogliano, togliendogli chi l'arco, chi le saette et altri la face; il qual quadro ha il signor duca Ottavio, che lo tiene in gran conto¹¹⁰.

Quest'ultimo, identificato col dipinto conservato al Musée Condé di

¹⁰⁶L. TESTI, (1857-1924), *Il tempio di San Giovanni Evangelista in Parma e gli affreschi del Correggio. Nuove ricerche di archivio ed arte*, c. 161, dattiloscritto presso il Monastero di San Giovanni Evangelista a Parma rimasto inedito che doveva essere pubblicato a Milano presso Bestetti e Tuminelli. BRUNO ADORNI (in *L'abbazia benedettina di San Giovanni evangelista a Parma*, Parma/Cinisello Balsamo, Cassa di Risparmio di Parma/Silvana Editoriale, 1978) ha pubblicato (con numerosi tagli) solo la parte II del testo.

¹⁰⁷A. R. MILSTEIN, *The paintings of Girolamo Mazzola Bedoli...cit.*, p. 305.

¹⁰⁸G. FIORE DA CROPANI, *Della Calabria illustrata*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1999-2001 [ristampa], III, p. 104.

¹⁰⁹Il 5 maggio 1565 Maurello riferiva che Mirola era allora a Mantova a disegnare un cocchio: D. DE GRAZIA, *Bertoja, Mirola and the Farnese court...cit.*, p. 301.

¹¹⁰G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...cit.*, V, pp. 422-423.

Chantilly (fig. 19), risulta nel 1612¹¹¹ tra i quadri sequestrati ai Sanvitale nella Rocca di Sala Baganza e di recente è stato nuovamente ipotizzato che potesse essere stato regalato ai Sanvitale da Ottavio Farnese stesso¹¹². Lo stile del dipinto è quello tipico del Bedoli degli anni Cinquanta quando, rispetto alle opere dei decenni precedenti, con le loro forme più dure, scultoree e insistenti, le pennellate assumono dei contorni imprecisi e le superfici risultano più morbide e liquide. Ritroviamo le stesse pennellate nel *Ritratto maschile* della Pinacoteca di Siena (fig. 55) nel ritratto di *Anna Eleonora Sanvitale* (fig. 90) e in un dipinto, in collezione privata, raffigurante *Ercole e due Putti* (fig. 18).

Da questo stile di Girolamo Bedoli sembra prendere avvio la carriera di suo figlio Alessandro Mazzola, nato nel 1533, di cui altri¹¹³ vanno da tempo indagando il catalogo.

Tra i collaboratori del Bedoli, impegnato negli intagli e ad apporre i fogli d'oro sui rosoni di Santa Maria della Steccata figura anche Giuseppe Zanguidi¹¹⁴, un altro tra gli eredi nominati nel testamento da Francesco Mazzola. Il 28 giugno 1549 Giuseppe Zanguidi fu pagato 63 l. imperiali per intero pagamento dei 12 rosoni in noce nella Cappella di San Giuseppe nella chiesa della Steccata la cui abside veniva affrescata dal Bedoli.

Per suo figlio Jacopo, detto Bertoja, Giuseppe Zanguidi nel 1544 sceglie come madrina di battesimo, Elena Tagliaferri, committente del Parmigianino della celeberrima *Madonna dal collo lungo* ora agli Uffizi.

Il ritratto di Bertoja è nel volto della personificazione dell'*Invidia* nella *Calunnia*¹¹⁵ dipinta da Federico Zuccari in una sorta di arazzo, noto in due versioni, una in Palazzo Caetani a Roma (fig. 30). Il soggetto è quello celebre di Luciano di Samòsata, che narra le vicende del pittore Apelle, (ingiustamente accusato da calunniatori presso il re egiziano Tolomeo) e fu incluso da Leon Battista Alberti fra gli esempi di storia adatti alla trasposizione pittorica. Nell'estate del 1569 il cardinale Alessandro Farnese, irritato per le continue assenze di Federico Zuccari da Caprarola, lo aveva licenziato per sostituirlo con il parmense Jacopo Bertoja e Federico Zuccari aveva allora reagito così, dipingendo il ri-

¹¹¹ G. BERTINI, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parma, Tipografia la Nazionale, 1977, p. 56, n. 9. Sul dipinto vedi anche E. FADDA, *Tra Bolognesi e fiamminghi...cit.*

¹¹² G. CIRILLO, *Saggio di dipinti inediti del Cinquecento parmense, seconda parte* «Parma per l'arte», n. s., XXIII, 2017, pp. 21-163: 27.

¹¹³ M. VACCARO, *Drawing in the school of Parma: new attributions for Alessandro Mazzola Bedoli*, «Master drawings», 49, 2011, 1, pp. 17-32.

¹¹⁴ Vedi L. TESTI, *Santa Maria della Steccata...cit.*, p. 159, nota 101.

¹¹⁵ C. ACIDINI, *Una vendetta d'artista*, in *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 6 dicembre 2009 - 28 febbraio 2010), a cura di C. Acidini, E. Capretti, Firenze, Giunti, 2009, pp. 26-45.

tratto di Bertoja sul corpo deforme dell'Invidia.

A Federico Zuccari, i cui legami col Bedoli e Parma sono tracciati da Sefy Hendler in questo volume, Arthur Popham e Mario Di Giampaolo attribuivano anche il disegno del Metropolitan Museum of Art (inv. 06 - 1051 - 15, fig. 51) derivato dal giovanile ritratto del Bedoli in collezione Wollheim (fig. 44), che Federico Zuccari poteva aver visto durante la sua permanenza a Parma nel 1608, documentata dal suo scritto *Pasaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, ma alla luce del disegno commentato da Sefy Hendler, anche prima, nel 1575.

Ritratti e serie illustri: un libro delle facce

L'allegoria di Parma con Alessandro Farnese (fig. 20), il quadro ricordato da Vasari che Girolamo Bedoli dipinge per i duchi, rientra in quella particolare interpretazione della ritrattistica, in cui la persona rappresentata diventa una sorta di stemma o emblema del ritratto, sottomesso al suo significato simbolico e allegorico. Datata al 1555 per l'età del giovane Alessandro, il quadro è così denso di significati «che testimonia come lo stile di ascendenza parmigianinesca, aggiornato sulla lezione della maniera toscana, si sposasse alle esigenze di autocelebrazione della committenza»¹¹⁶. Nell'inventario farnesiano del 1680, è descritto come

duca Alessandro quando era giovine, vestito da Marte. Siede sopra un globo, abbracciato da una femina armata con un toro in capo e sinistra ad uno scudo nel quale n'è l'arma Farnese e di Parma rappresenta la ditta città¹¹⁷.

I significati simbolici del quadro sono notevoli: il toro che decora l'elmo della «femina armata» sarebbe un'allusione al Palazzo del Comune di Parma, detto anche Palazzo del Torello, dal nome di Torello da Strada¹¹⁸. L'armatura e l'elmo ai piedi di Alessandro Farnese sono inoltre documentati: nell'inventario di Margherita d'Austria stilato nel 1586, sono elencati ancora «il ritratto di Parma che abbraccia il Principe Alessandro con sua cornice» assieme a «un'armatura piccola del Serenissimo Signor Principe et suo elmetto» ritenuti quelli raffigurati nel dipinto¹¹⁹. Ad accomunare tanti ritratti coevi risalenti alle committenze ducali

¹¹⁶ M. SPAGNOLO, *Città di "eccellenti artefici e begli'ingegni": pittori del Cinquecento a Parma fra letteratura e geografia artistica...cit.*, p. 64.

¹¹⁷ G. BERTINI, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna, Nuova Alfa, 1987, p. 247.

¹¹⁸ D. EKSERDJIAN, *Scheda 99. Parma che abbraccia Alessandro Farnese*, in *Correggio e Parmigianino...cit.*, p. 232.

¹¹⁹ G. BERTINI, *Inventario dei beni di Margherita d'Austria a Ortona e all'Aquila nel 1586*, in *L'inventario di Margherita d'Austria*, introduzione di S. Mantini, Torino, Allemandi, 2012, pp. 60 e 71.

di quegli anni, è la presenza di riferimenti allegorici espressi attraverso la raffigurazione di statue. Mi chiedo se il disegno dal soggetto profano destinato a una decorazione su muro andato in asta da Sotheby's a Parigi il 22 marzo 2018 con la collezione di Christian e Isabelle Adrien (fig. 52) non sia da mettere in relazione proprio con l'allegoria di Parma che abbraccia Alessandro Farnese. Nel foglio compaiono infatti Minerva, abbigliata e armata come la personificazione della città di Parma, e due figure maschili.

Se la figura legata fosse Prometeo, la ritroveremmo in un dipinto ugualmente eseguito per Margherita d'Austria a Parma ed esattamente alla stessa data. Si tratta del *Ritratto della Duchessa Margherita d'Austria* di Bartolomeo Cancellieri (fig. 21) esposto al complesso museale della Pilotta a Parma, con l'attribuzione errata a Sebastiano del Piombo, eseguito assieme ai ritratti di Ottavio Farnese e del figlio, come ancora attestano i pagamenti del 1555¹²⁰.

Tra i ritratti firmati da Bartolomeo Cancellieri, anche il ritratto raffigurante Jacopo Sadoletto¹²¹ destinato nel 1545 a Paolo Giovio. Umanista, medico, uomo di chiesa e storico, Giovio è considerato l'iniziatore del genere letterario degli 'uomini illustri' e fece della sua casa il celebre Museo gioviano¹²², la villa costruita tra il 1537 e il 1543 a Borgovico per custodire una serie di ritratti di letterati, artisti, sovrani, uomini d'arme e pontefici, il cui assetto espositivo univa a quelle immagini un testo biografico. Da questi testi nacquero gli *Elogia*, che Paolo Giovio dedica proprio a Ottavio Farnese¹²³. Quando nel marzo 1550, a Firenze, Lorenzo Torrentino stampava le *Vite de' più eccellenti pittori et scultori italiani* di Giorgio Vasari, concretizzavainfatti il desiderio di Paolo Giovio di «aggiungere al Museo e al suo libro degli Elogi un trat-

¹²⁰E. SCARABELLI-ZUNTI, *Documenti e Memorie di Belle Arti Parmigiane*, fasc. III (ms., Parma, Galleria Nazionale), f. 41, ASP, Registro entrata e spesa farnesiano, 1553/56, carta 157; E. FADDA, *Ancora su Bartolomeo Cancellieri, pittore itinerante e sul ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino*, «Ricerche di S/confine», IV, 2013, 1, pp. 133-146; on-line: <https://www.ricerchedisconfine.info/IV-1/FADDA.htm> (ultima cons. 9 marzo 2019).

¹²¹*Ivi*. Paolo Giovio ammirava moltissimo il Sadoletto e in particolar modo il suo dialogo *Hortensius* (che Sadoletto ostenta nella mano nel ritratto del Cancellieri). Al momento della pubblicazione degli *Elogia* dei letterati, Giovio non era ancora in possesso di un ritratto del Sadoletto, nonostante ne avesse commissionato uno a Jacopino del Conte, il quale tuttavia lasciò Roma senza averlo eseguito. Vedi: F. Minozio in P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minozio, prefazione di M. Mari, note alle illustrazioni di Luca Bianco, Torino, Einaudi, 2006, p. 398).

¹²²L. S. KLINGER, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Princeton, Princeton University Press, 1991; S. MAFFEI, 'Spiranti fattezze dei volti'. Paolo Giovio e la descrizione degli Uomini Illustri dal Museo agli Elogia, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, (Quaderni del Rinascimento, 1), 2 voll., Roma, Bulzoni, 2004, I, pp. 227-268; B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo Olschki, 2008.

¹²³P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri...cit.*, pp. 5-6.

tato, nel quale si ragionasse degli'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a'tempi nostri»¹²⁴, desiderio espresso in una serata alla corte del Cardinal Farnese, con Giorgio Vasari e «altri molti letterati e galantuomini»¹²⁵. Il legame tra Vasari, Giovio e i Farnese era strettissimo già nel 1543, quando Giovio accompagna il cardinal Alessandro all'incontro tra Paolo III e Carlo V in «quel fetente buso di Bussetto»¹²⁶ e testimoniano il rapporto intercorso tra i tre (si parla perfino di baci sui riccioli della fronte)¹²⁷, anche le lettere autografe del 1543 che si conservano tra l'altro a Parma¹²⁸. Giovio ricorda espressamente di Ottavio il desiderio di emulare la sua serie di ritratti illustri e dimostra di conoscere assai bene la passione del duca per l'epica cavalleresca e il desiderio di possedere: «la storia del signor D'Argenton [...] che [...] Nicola de'Renzi [...] ha appena tradotto dal francese»¹²⁹. Il testo citato, tradotto da Nicolas Raynce, segretario dell'oratore francese a Roma, era la *Historiae di Philippe d'Argenton delle guerre di Ludovico XI, re di Francia, et di Carlo Duca di Borgogna* di Philippe de Commynes, un ennesimo romanzo cavalleresco (dato che spiega l'invio del suo *Amor di Marfisa* da parte di Danese Cattaneo).

L'idea di una grande galleria universale di uomini illustri ebbe una vastissima risonanza e suscitò numerose imitazioni editoriali; mi sono pertanto chiesta se la collezione gioviana non costituisse il modello - o viceversa - di quella farnesiana, che nelle descrizioni che possediamo, elenca nel Palazzo di Parma almeno sette stanze «dei ritratti» e se la miriade di ritratti eseguiti dal Bedoli e dagli artisti al servizio di Ottavio, in quegli stessi anni, non si possa ricondurre a delle serie tematiche ben precise. Il collezionismo privato parmense infatti, è stato sempre

¹²⁴G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*...cit., VI, pp. 389-90.

¹²⁵*Ivi*, p. 389.

¹²⁶*Pauli Iovii Opera*, Lettere, a cura di G. Guido Ferrero, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1956, I, p. 317.

¹²⁷Vedi M. SPAGNOLO, *Giovio's Puns and Vasari's Curly Tuft*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, (Villa I Tatti Series, 29), ed. by M. Israëls, L.A. Waldman, Florence, 2 voll., Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2013, II, pp. 519-524.

¹²⁸Parma, ASPr, Epistolario scelto, Busta 19: *Lettera di Vasari al cardinal Farnese e lettere di Paolo Giovio al card. Farnese da Roma*, 20 gennaio 1543.

¹²⁹Vedi P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano/Napoli, Ricciardi editore, 1976, III, pp. 2089; S. MAFFEL, *Giovio's Dialogo delle Imprese militari e amorose and the Museum*, in *The Italian Emblem. A Collection of Essays*, ed. by D. Mansueto in collaboration with E. L. Calogero, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2007, pp. 33-63. P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*...cit., pp. 5-6. Anche Francesco Doni nel descrivere la villa di Giovio ricorda incise sull'architrave di una porta le parole: «*Museo hoc spatium adiecit Farnesius haeros*» («questo spazio il duca Farnese ha aggiunto al Museo») lo stesso di cui Paolo Giovio, nella sua *Musaei Ioviani descriptio*, rivolgendosi a Ottavio Farnese, dice «non senza ragione per merito vostro *Farnesiam vocamus*». Vedi P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*...cit., III, p. 2089 e sgg.

messo in relazione con quello dei Farnese e le collezioni ducali e la vita della corte si ritiene influenzassero significativamente le scelte artistiche anche dei sudditi¹³⁰. È il caso di Paolo Vitelli, luogotenente di Ottavio Farnese, che aveva voluto una statua di Nettuno da Giambattista Barbieri da inviare a Città di Castello, identica a quella che lo stesso Barbieri aveva fatto per Ottavio¹³¹.

Tra i quadri gioviani risulta un'opera del Parmigianino, il ritratto di *Malatesta Baglioni* conservato a Vienna (fig. 22), così come sembrerebbe confermarlo l'incisione (fig. 23) eseguita da Tobias Stimmer, incaricato di copiare i ritratti di Borgovico per l'edizione a stampa degli *Elogi* del 1575¹³².

Il *Ritratto di Bartolomeo Prati* (fig. 69) dipinto da Girolamo Bedoli, vista la sua professione di giudice e la sua amicizia con un altro giurista celebre, Andrea Alciato, poteva finire a far parte della serie degli illustri giureconsulti, dato alle stampe da Marco Mantova Benavides, col titolo di *Illustrium jureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigem expressae*¹³³. Nella collezione Prati, quella dei discendenti di Bartolomeo, fra i tanti ritratti su carta che galleggiano nell'anonimato, quello di Alciato¹³⁴ è, a ben vedere, proprio il modello dell'incisione (fig. 28) che il parmigiano Andrea Vico fornì al Benavides. Se non bastasse ad avvalorare questo discorso, il solo fatto che Marco Mantova Benavides fosse committente di Prospero Clemente¹³⁵, è comunque documentata l'amicizia intercorsa tra Enea Vico e il conte Giberto Sanvitale¹³⁶, padre di Anna Eleonora (fig. 90) e raffinato collezionista delle opere di Girolamo Mazzola Bedoli.

Nella stessa collezione Prati, altri dipinti dei quali si è persa l'identificazione degli autori, raffigurano i volti di artisti famosi e parmensi: ad

¹³⁰ G. BERTINI, *Il collezionismo d'arte a Parma, dal XVI al XVIII secolo, rassegna di studi preliminari*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI et il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait, Rome, École française de Rome, 2001, pp. 109-128.

¹³¹ Vedi A. TALIGNANI, *Dalla cerchia di Parmigianino alla corte di Ottavio...cit.*, p. 102.

¹³² D. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 154.

¹³³ Vedi T. CASINI, *Ritratti parlanti, collezionismo e biografie illustrate nel secoli XVI e XVII*, Firenze Edifir, 2004, p. 65.

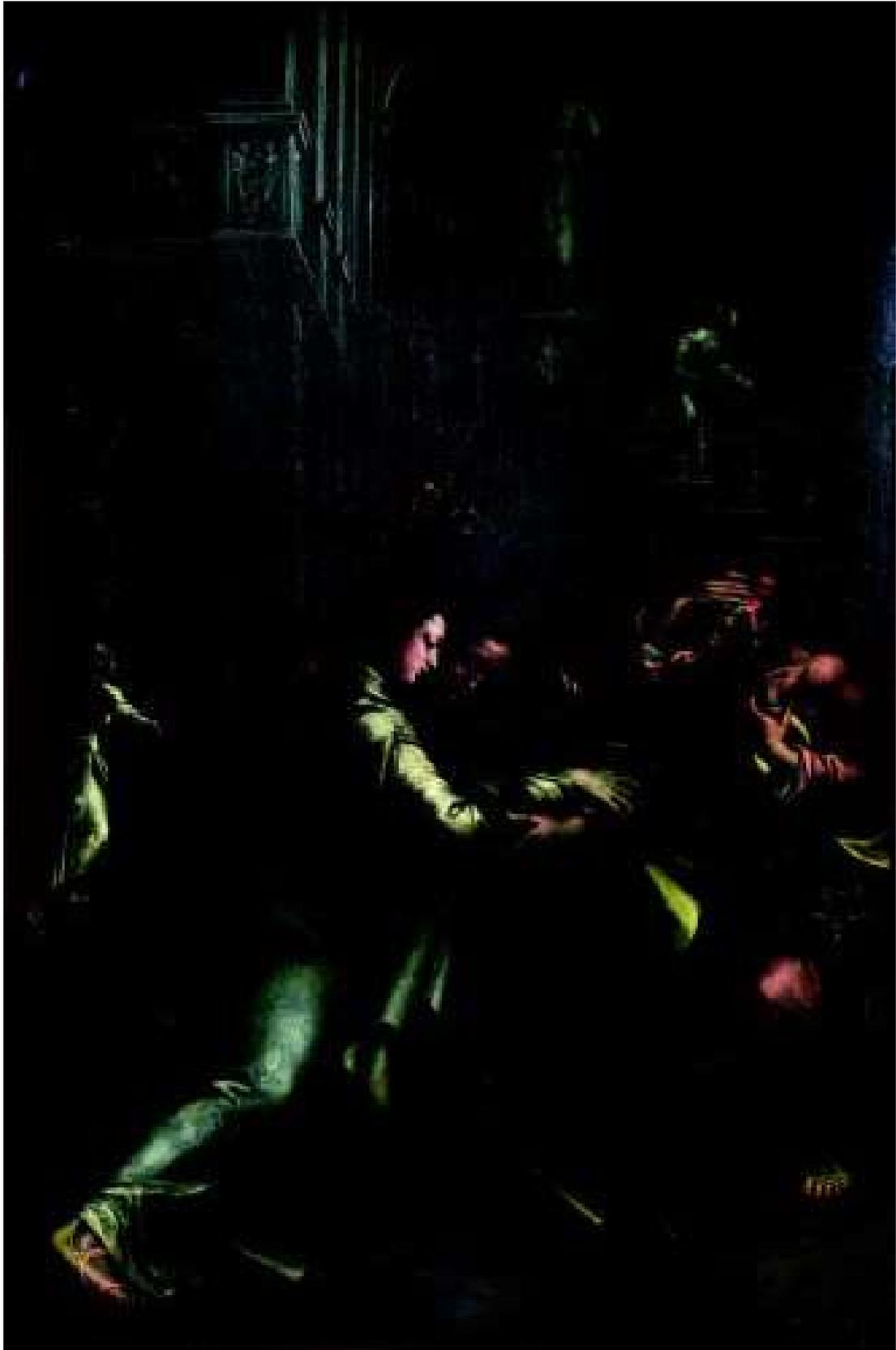
¹³⁴ L'opera (inv. 794) è schedata come *Ritratto di prelato* di autore anonimo da M. GIUSTO, in *Galleria Nazionale di Parma, catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana...cit.*, p. 76. Per l'identificazione in Andrea Alciato vedi E. FADDA, *Come in un rebus...cit.*, fig. 60. Sui rari ritratti di Alciato, A. PATTANARO, 'Inter Erasmus ante Budaeum aeterni nominis viros, medim collocasti'. Nota sul perduto ritratto dossesco di Andrea Alciato per il museo di Paolo Giovio, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo, G. Tommasella, Treviso, Canova, 2013, pp. 335-350.

¹³⁵ A. BACCHI, *Prospero Clemente, uno scultore Manierista nella Reggio del '500...cit.*, pp. 85-90.

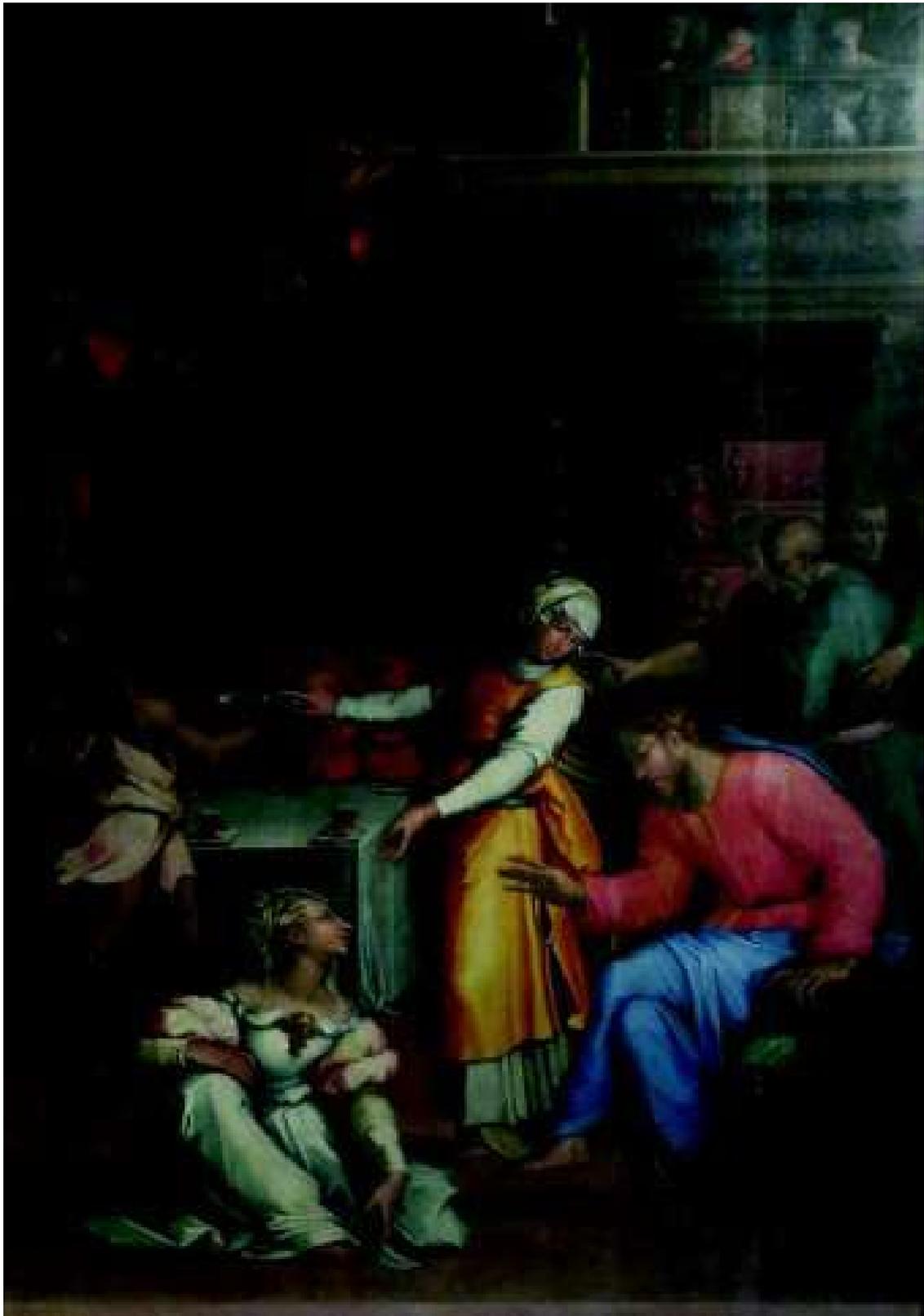
¹³⁶ C. CAVALCA, *Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana: 'Le immagini delle donne Auguste' di Enea Vico*, «Arte Lombarda», N. S., 113/115, 1995, pp. 43-52.



1. Girolamo Mazzola Bedoli, *Natività*, affresco, Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata.



2. Girolamo Mazzola Bedoli, *Visitazione*, olio su tela, Mancasale (Reggio Emilia), chiesa parrocchiale di San Silvestro.



3. Giorgio Vasari, *Cristo in casa di Marta e Maria*, olio su tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



4. Giorgio Vasari, *Sacra famiglia con San Giovannino*, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone, gesso nero; controfondato, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, mm 245 x 317.



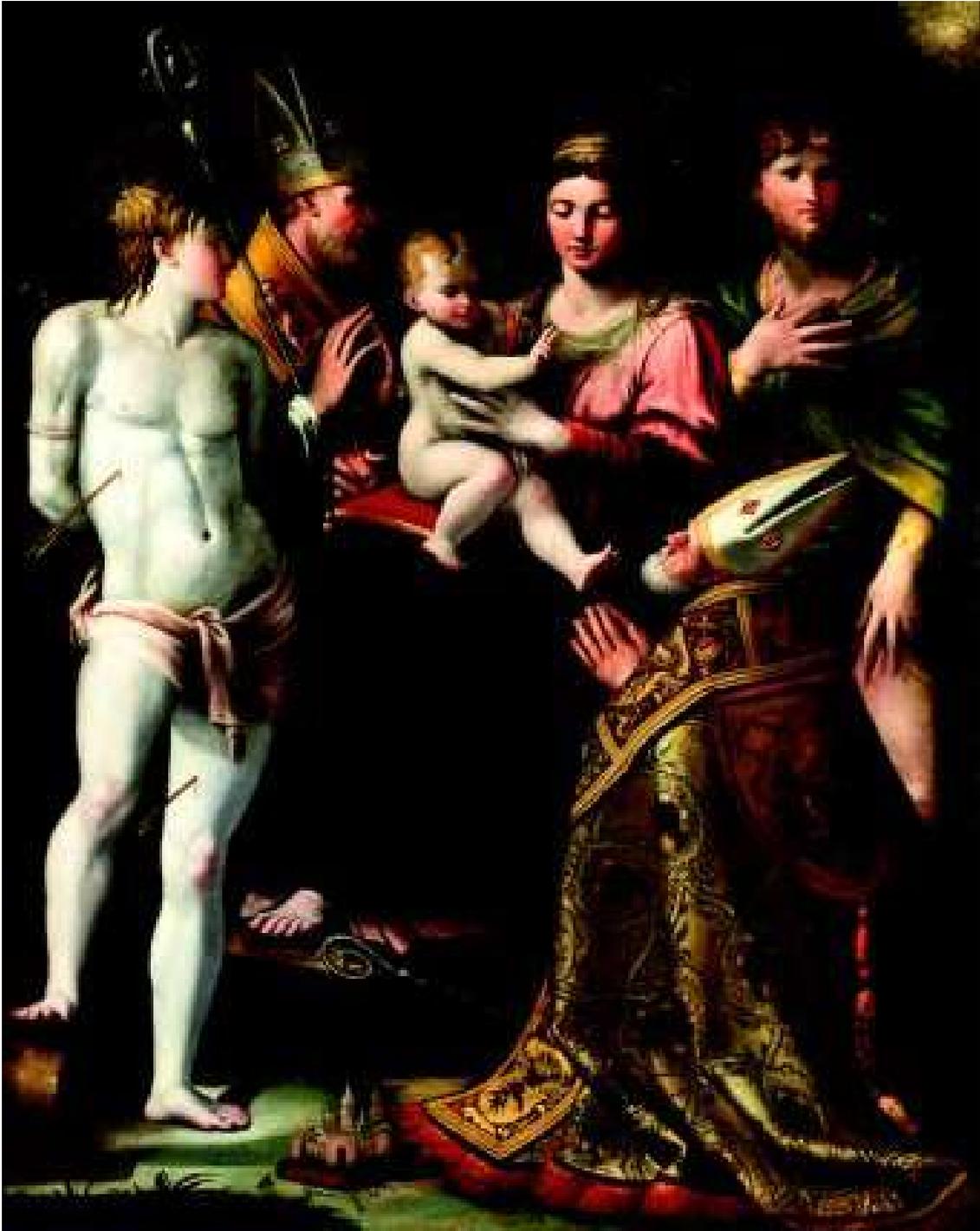
5. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Decorazione a candelabra con una figura femminile e due putti alati*, mercato antiquario.



6. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino e San Giovannino e i Santi Francesco e Sebastiano*, Dresda, Gemäldegalerie.



7. Girolamo Miola, *Sala del Bacio* (part.), Parma, Palazzo del Giardino.



8. Girolamo Mirola, *Madonna col Bambino fra i Santi Rocco, Sebastiano e un Santo vescovo (Petronio?)*, olio su tavola, Vienna, Akademie der Bildenden Künste, cm 222 x 177.



9. Girolamo Mirola, *Madonna col Bambino, San Sebastiano e San Petronio*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, mm 324 x 220.



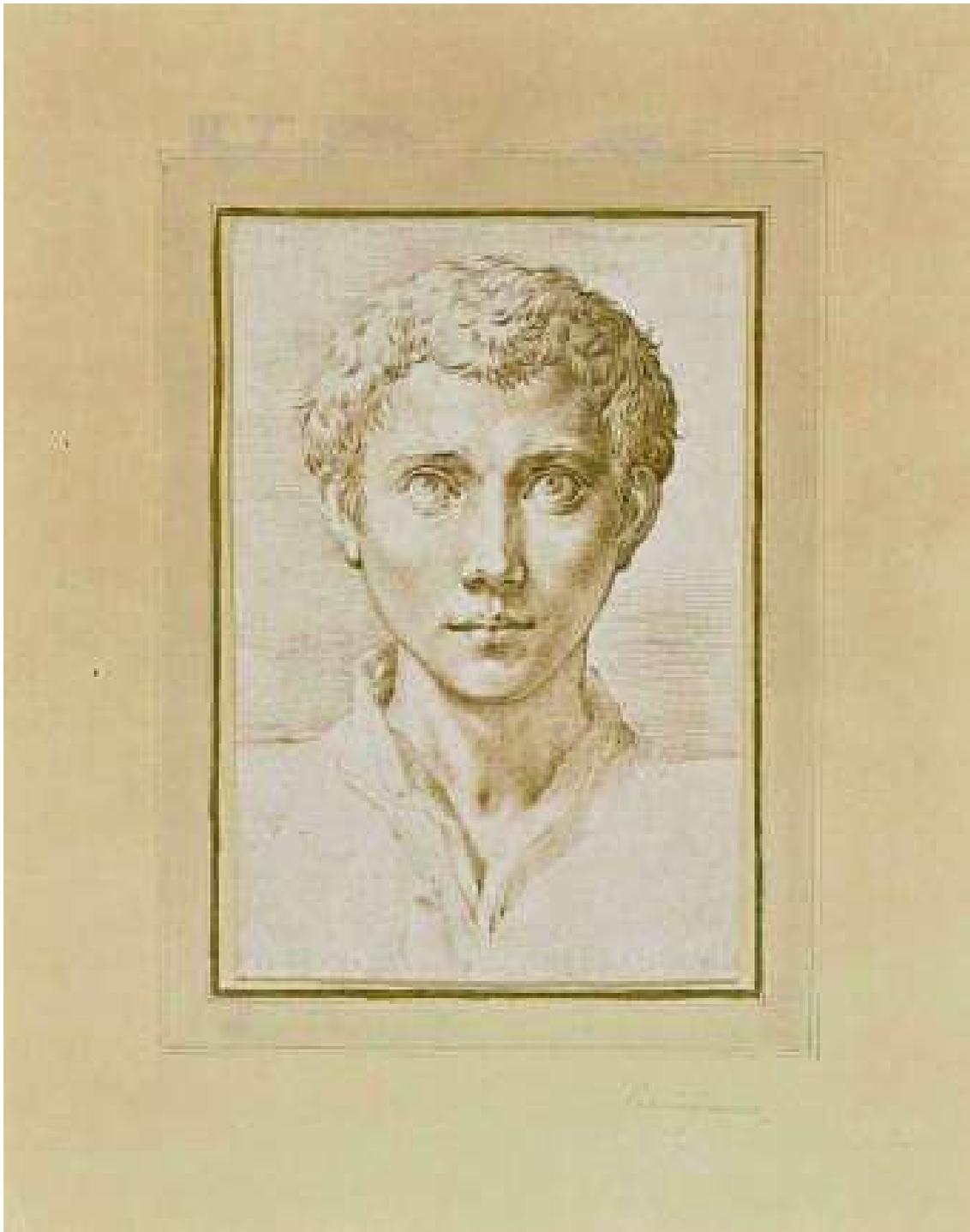
10. Girolamo Mirola, *Ritratto di Francesco Torelli*, olio su tavola, mercato antiquario.



11. Giambattista Barbieri, *Sant'Agapito*, marmo, Parma, cattedrale.



12. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Persone a bordo di una barca*, penna e inchiostro, acquerello marrone su carta bianca, mm 279 x 203, Londra, British Museum.



13. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Ritratto di giovane*, penna e inchiostro marrone, Los Angeles, Jean Paul Getty Museum.



14. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Ritratto di giovane* (Giambattista Barbieri?), olio su tavola, cm 97 x 82, Hampton Court, Royal Collection.



15. Girolamo Mazzola Bedoli, *Yubal*, olio su tela, Piacenza, Museo civico di Palazzo Farnese.



16. Girolamo Mazzola Bedoli, *Tubalcain*, olio su tela, Piacenza, Museo civico di Palazzo Farnese.



17. Giorgio Ghisi, *Ercole e l'Idra*, bulino.



18. Girolamo Mazzola Bedoli (e collaboratore?), *Ercole e due putti*, olio su tela, collezione privata.



19. Girolamo Mazzola Bedoli, *Amore dormiente disarmato*, olio su tela, Chantilly, Musée Condé.



20. Girolamo Mazzola Bedoli, *Parma abbraccia Alessandro Farnese*, olio su tela, Parma, Complesso museale della Pilotta, pinacoteca.



21. Bartolomeo Cancellieri, *Ritratto di Margherita d'Austria*, olio su tela, Parma, Complesso museale della Pilotta, pinacoteca.



22. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Ritratto di Malatesta Baglioni*, olio su tavola, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

MALATESTA BALEONVS.



*Sauitiam Malatesta patria Venetorum, nefandam
Detestans aliud, quàm pater antrat iter,
A Venetis tunc ad celsos euectus honores
Ob meritas laudes militia ipse fuit.
Strenuus hostili incursum patriamq, tuetur,
Eius a dhuc laudes ut studiosa canat.*

V O R A -

23. Tobias Stimmer, *Ritratto di Malatesta Baglioni*, in P. GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel, 1596.



24. Giorgio Valesi, *Ritratto di Girolamo Mazzola*, in I. GRASSI, *Icones celebriorum Parmae*, Parma, 1733.



25. Girolamo Mazzola Bedoli, *Autoritratto*, olio su tela, Parma, Complesso museale della Pilotta, depositi.



26. Anonimo, *Ritratto di Cesare da Piacenza*, Parma, olio su tela, Complesso museale della Pilotta, depositi.



27. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Ritratto di Cesare da Piacenza*, olio su tavola, Firenze, Uffizi.



28. Enea Vico, *Ritratto di Andrea Alciato*, in M. M. BENAVIDES, *Illustrium jureconsultorum imagines*, Roma, 1566.



29. Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratti della famiglia Bergonzi - da Piacenza in preghiera*, olio su tela, Castle Howard, collezione privata.



30. Federico Zuccari, *La Calunnia*, olio su tela, Roma, Palazzo Caetani, Fondazione Camillo Caetani.



31. Girolamo Mazzola Bedoli, *Visione di San Giovanni Evangelista*, matita nera e gessetto bianco su carta cerulea, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 17186 F.



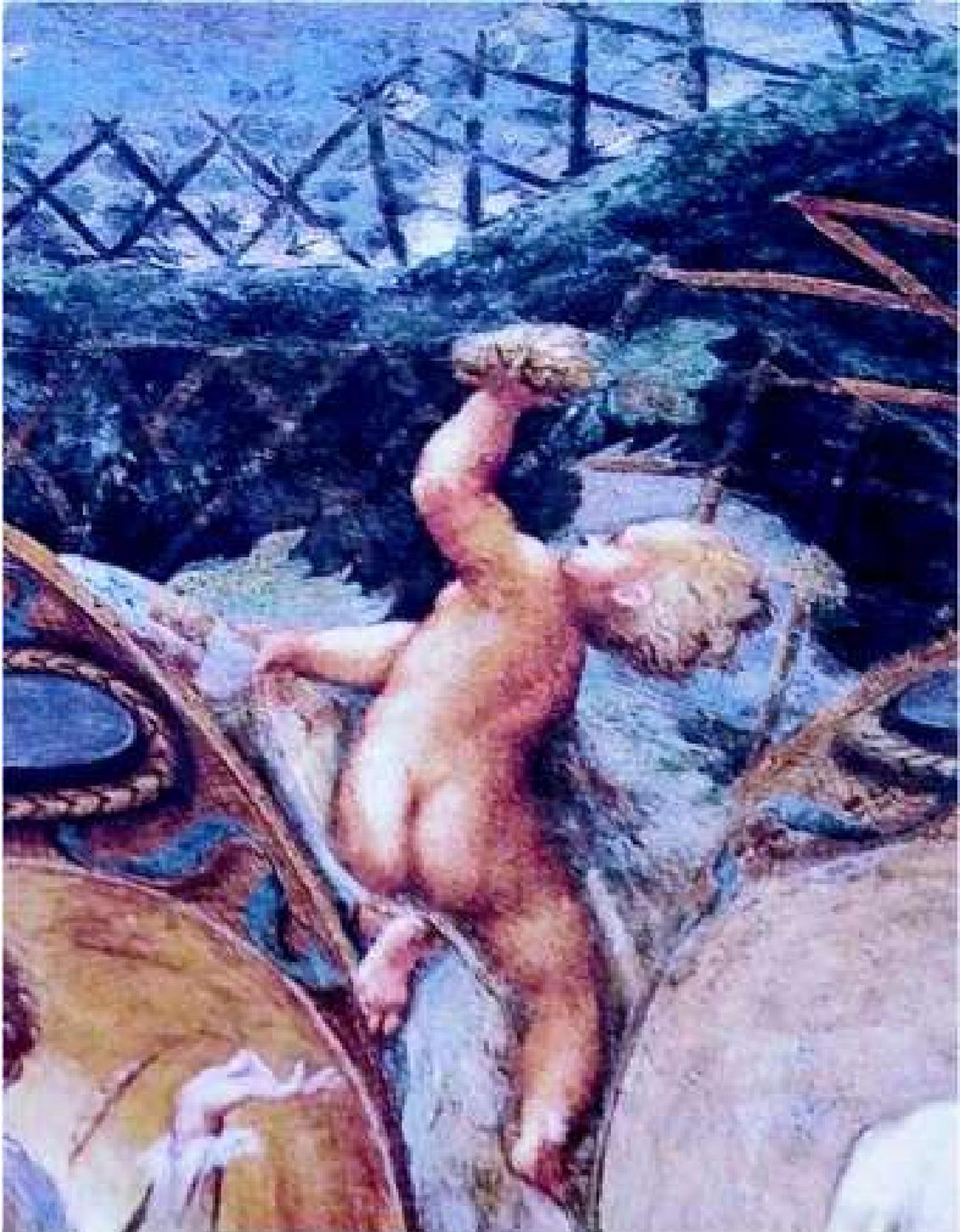
32. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studi di tre mani e di un piede*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, codice S.III.9, c. 88v a I.



33. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studi di avambraccio sinistro e di tre putti*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, codice S.III.9, c. 88v a II.



34. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studio di tre putti*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, codice S.III.9, c. 88v a II (particolare della fig. 33).



35. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Mito di Diana e Atteone* (particolare), affresco, Fontanellato (PR), Rocca Sanvitale.



36. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Mito di Diana e Atteone* (particolare), affresco, Fontanellato (PR), Rocca Sanvitale.



37. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studio di tre putti*, Londra, British Museum, inv. 1905,1110.55 ©Trustees of the British Museum.



38. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studi di putti con fasci di foglie*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 6439.



39. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studio di putto*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13397.



40. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Madonna in trono e santi*, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, su carta beige, controfondato, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 6401.



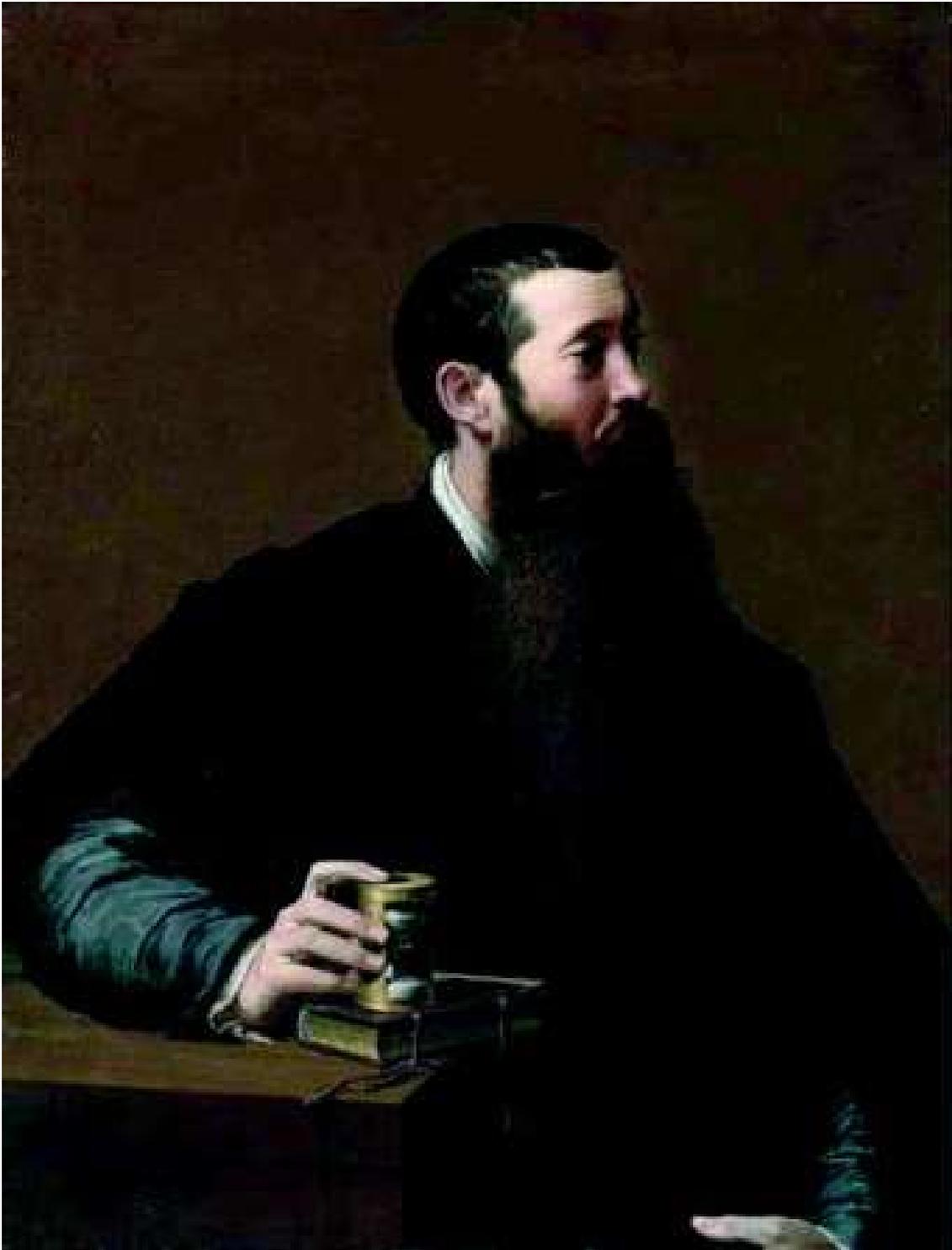
41. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Pastore con pecore*, mm 94 x 109, penna, controfondato, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1187 S.



42. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Profeta con putto alato*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 9236 S.



43. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Profeta o Evangelista barbato con putti*, London, British Museum, inv. 1874,0808.2267 ©Trustees of the British Museum.



44. Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto virile con una clessidra*, olio su tela, collezione privata.



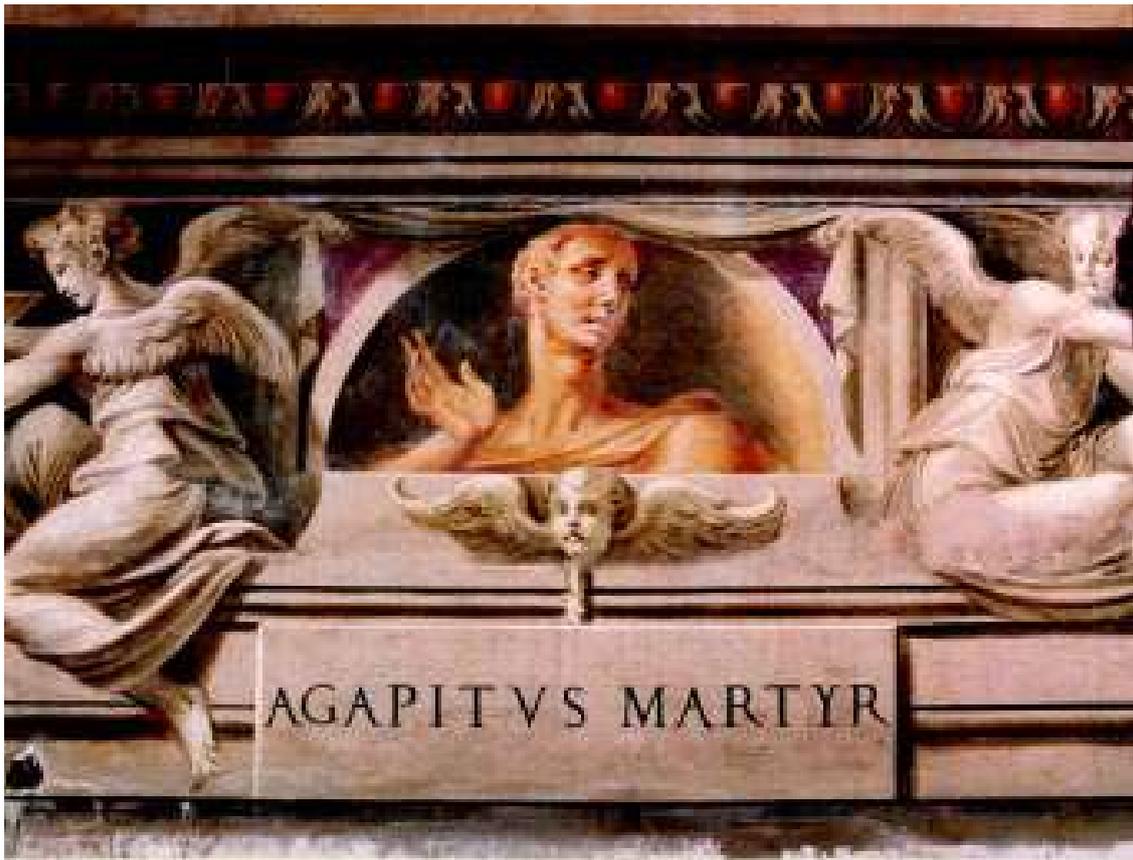
45. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Cristoforo*, Viadana, Museo Civico "Antonio Parazzi".



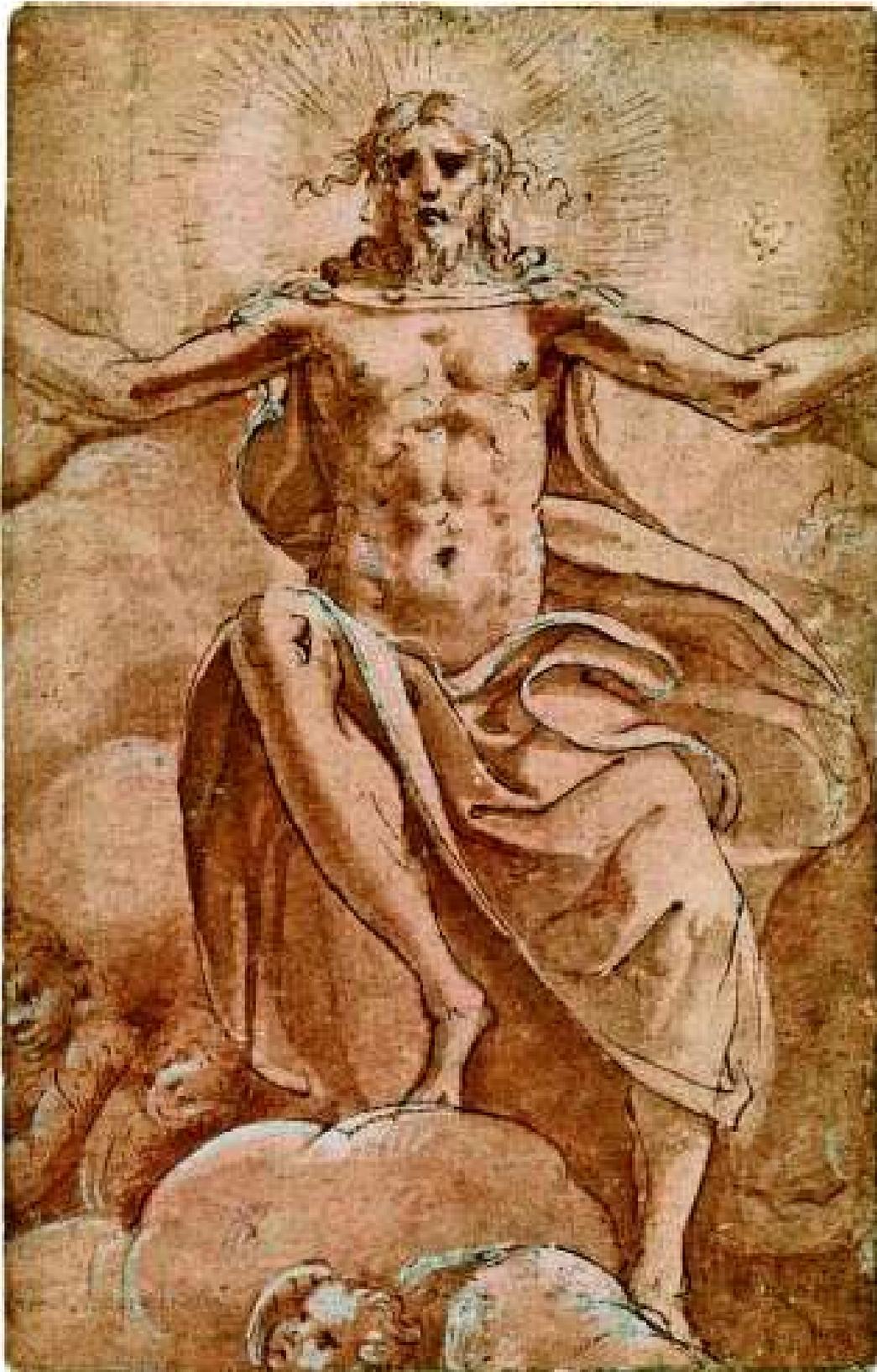
46. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Teste femminili*, sanguigna rialzata di biacca, cm 6.5 x 10.3, mercato antiquario.



47. Girolamo Mazzola Bedoli, *Santo a mezzo busto*, matita nera, penna e inchiostro bruno con acquarello, quadrettatura a matita nera, cm 11.6 x 19, mercato antiquario.



48. Girolamo Mazzola Bedoli, *Sant'Agapito*, affresco, Parma, cattedrale.



49. Girolamo Mazzola Bedoli, *Cristo*, matita nera, penna e inchiostro bruno con acquarello, rialzato a biacca, su carta preparata bruno-arancione, cm 14.7 x 9.4, mercato antiquario.



50. Girolamo Mazzola Bedoli(?), *Figura femminile e due putti*, mercato antiquario.



51. Girolamo Mazzola Bedoli(?), *Ritratto virile*, New York, Metropolitan Museum of Art.



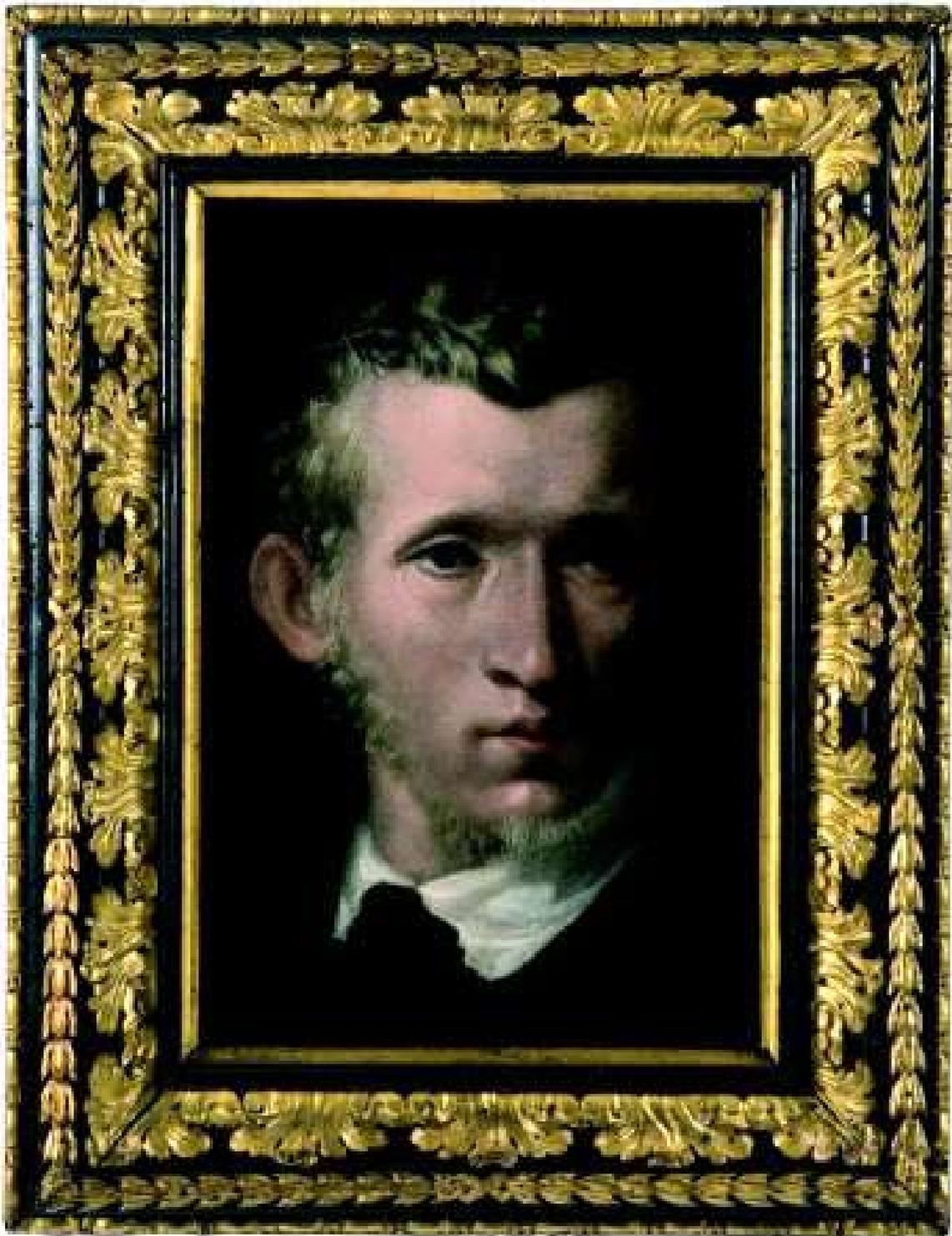
52. Girolamo Mazzola Bedoli, *Minerva e due satiri(?)*, penna e inchiostro bruno con acquarello, rialzato a biacca, su carta preparata bruno-arancione, mercato antiquario.



53. Anonimo, *Ritratto virile* (presunto autoritratto di Girolamo Mazzola Bedoli), Firenze, Uffizi.



54. Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto virile seduto*, olio su tavola, mercato antiquario.



55. Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto virile*, olio su tela, Siena, Pinacoteca Nazionale.



56. Girolamo Mazzola Bedoli, *San Gerolamo*, olio su tavola, mercato antiquario.



57. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino*, olio su tavola, mercato antiquario.



58. Girolamo Mazzola Bedoli, *Pala della Concezione*, olio su tavola, Parma, Complesso museale della Pilotta, pinacoteca.



59. Girolamo Mazzola Bedoli, *Incontro fra Anna e Gioacchino*, penna e inchiostro bruno e acquerello su carta rosata, Chicago, The Art Institute.



60. Girolamo Mazzola Bedoli, *Augusto e la Sibilla*, penna e inchiostro nero e bruno, acquerello, biacca su carta rosata, mm 231 x 238, Oxford, Christ Church.



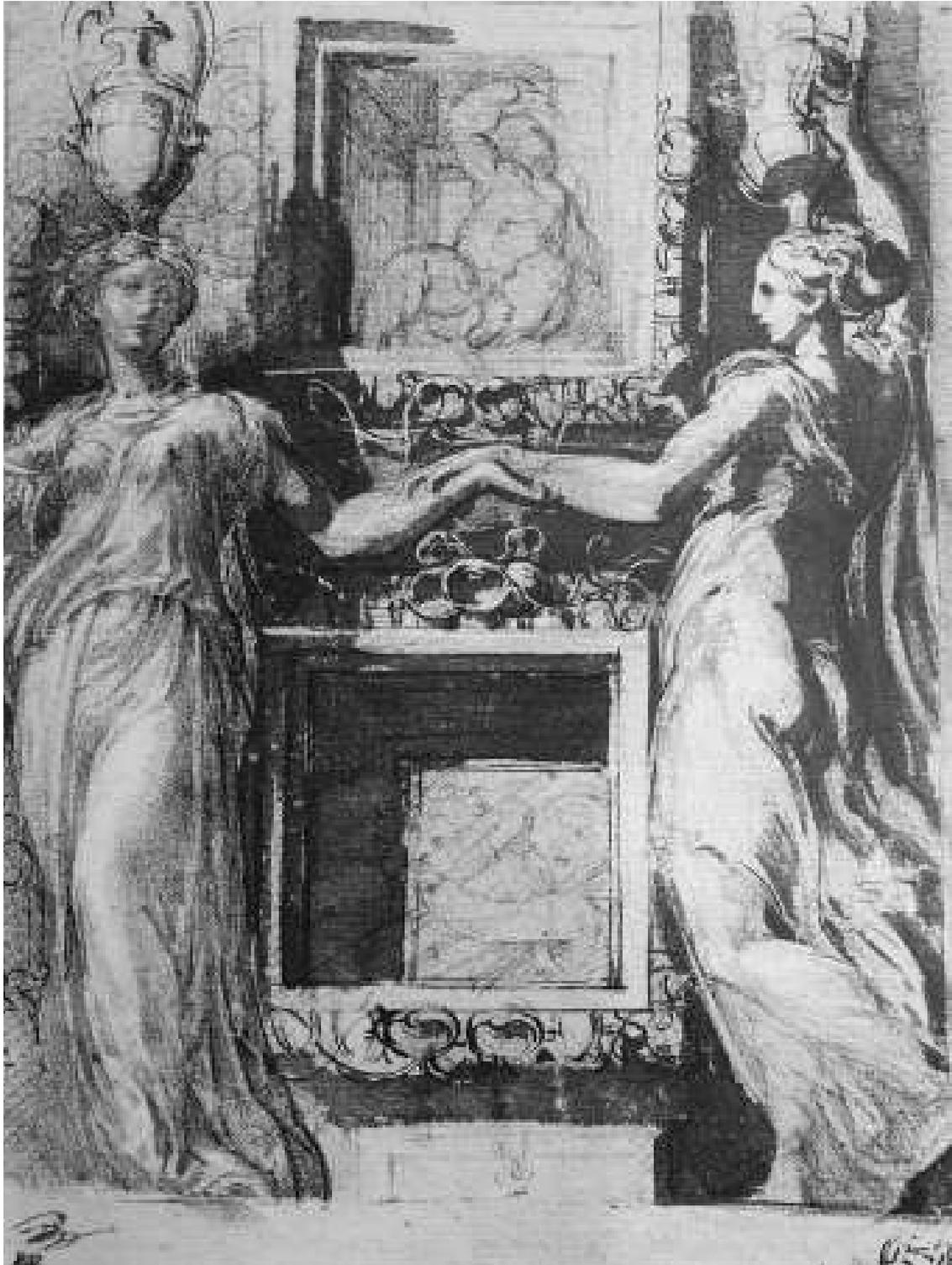
61. Girolamo Mazzola Bedoli, *Augusto e la Sibilla*, penna e inchiostro nero e bruno, acquerello, biacca su carta rosata, mm 231 x 238, Oxford, Christ Church.



62. Girolamo Mazzola Bedoli, *Studio per la Pala della Immacolata Concezione*, matita rossa e gesso bianco, mm 310 x 210, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques.



63. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Augusto e la Sibilla Tiburtina*, Torino, Biblioteca Reale.



64. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Studio per le canefore della Steccata*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques.



65. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Venere*, Vienna, Albertina.



66. Antonio da Trento, *Augusto e la Sibilla*, xilografia a tre legni.



67. Prospero Spani, *Monumento funebre a Bartolomeo Prati*, Parma, cattedrale, cripta.



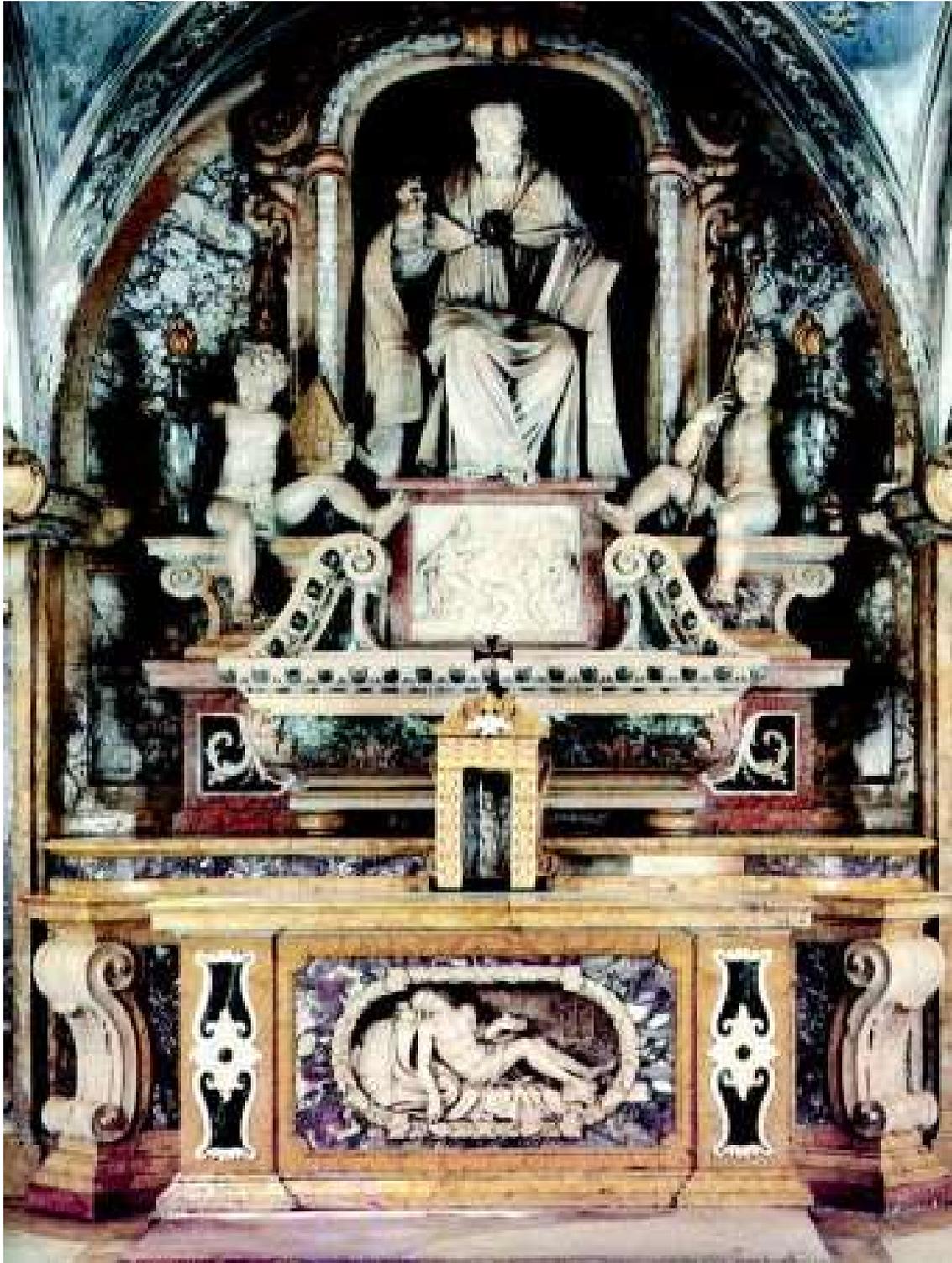
68. Girolamo Mazzola Bedoli, *Progetto per il monumento funebre a Bartolomeo Prati*, penna e inchiostro bruno, Windsor Caste, Royal Collection.



69. Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto di Bartolomeo Prati*, Parma, Complesso museale della Pilotta.



70. Girolamo Mazzola Bedoli, *Studio per Annunciazione*, penna e inchiostro marrone, mm 204 x 339, New York, Morgan Library.



71. Prospero Spani, *Monumento funebre a Bernardo degli Uberti*, Parma, cattedrale, cripta.



72. Girolamo Mazzola Bedoli, *Progetto per monumento funebre*, matita rossa, mm 282 x 171, Chatsworth, Devonshire Collection.



73. Giambattista Barbieri, *Cristo portacroce* (1547-49), Parma, convento dell'Annunziata (dal monumento funebre a Marco Garsi, in origine nella chiesa dei Santi Gervaso e Protaso).



74. Girolamo Mazzola Bedoli, *Cristo Giudice con la Vergine, angeli e santi intercessori*, Parma, cattedrale, catino dell'abside maggiore.



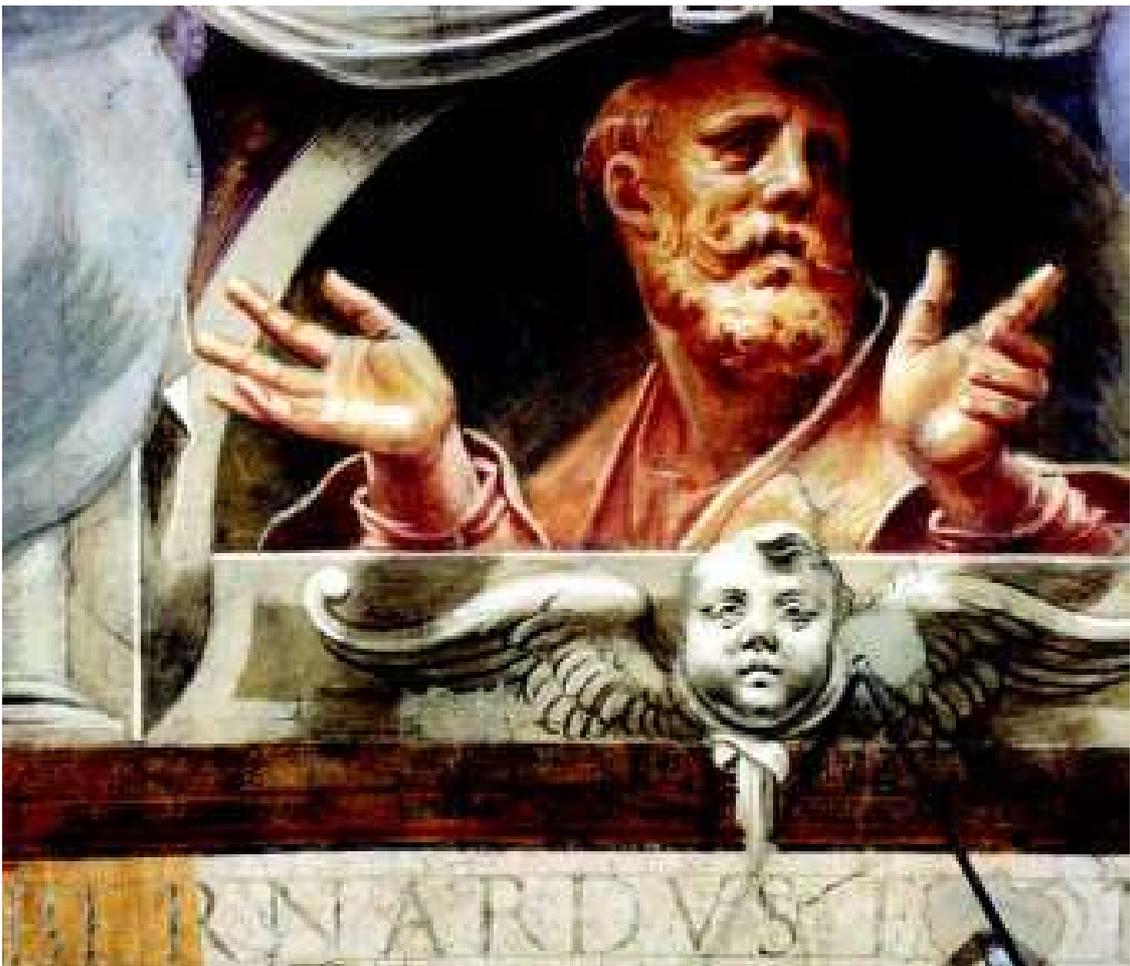
75. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino e San Giacomo*, particolare, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella Baiardi.



76. Giambattista Barbieri, *Cristo portacroce* (1547-49), particolare, Parma, convento dell'Annunziata (dal monumento funebre a Marco Garsi, in origine nella chiesa dei Santi Gervaso e Protaso).



77. Giambattista Barbieri, *Angelo* (1547-49), particolare, Parma, Convento dell'Annunziata (dal monumento funebre a Marco Garsi, in origine nella chiesa dei Santi Gervasio e Protaso).



78. Girolamo Mazzola Bedoli, *Fregio figurato ad affresco con busti di Santi, cherubini, angeli musicisti*, particolare, Parma, cattedrale, catino dell'abside maggiore.



79. Giambattista Barbieri, *Monumento a Francesco Cusani* (1549-51), particolare, Parma, chiesa di San Sepolcro, cappella Cusani.



80. Giambattista Barbieri, *Monumento a Francesco Cusani* (1549-51), particolare, Parma, chiesa di San Sepolcro, cappella Cusani.



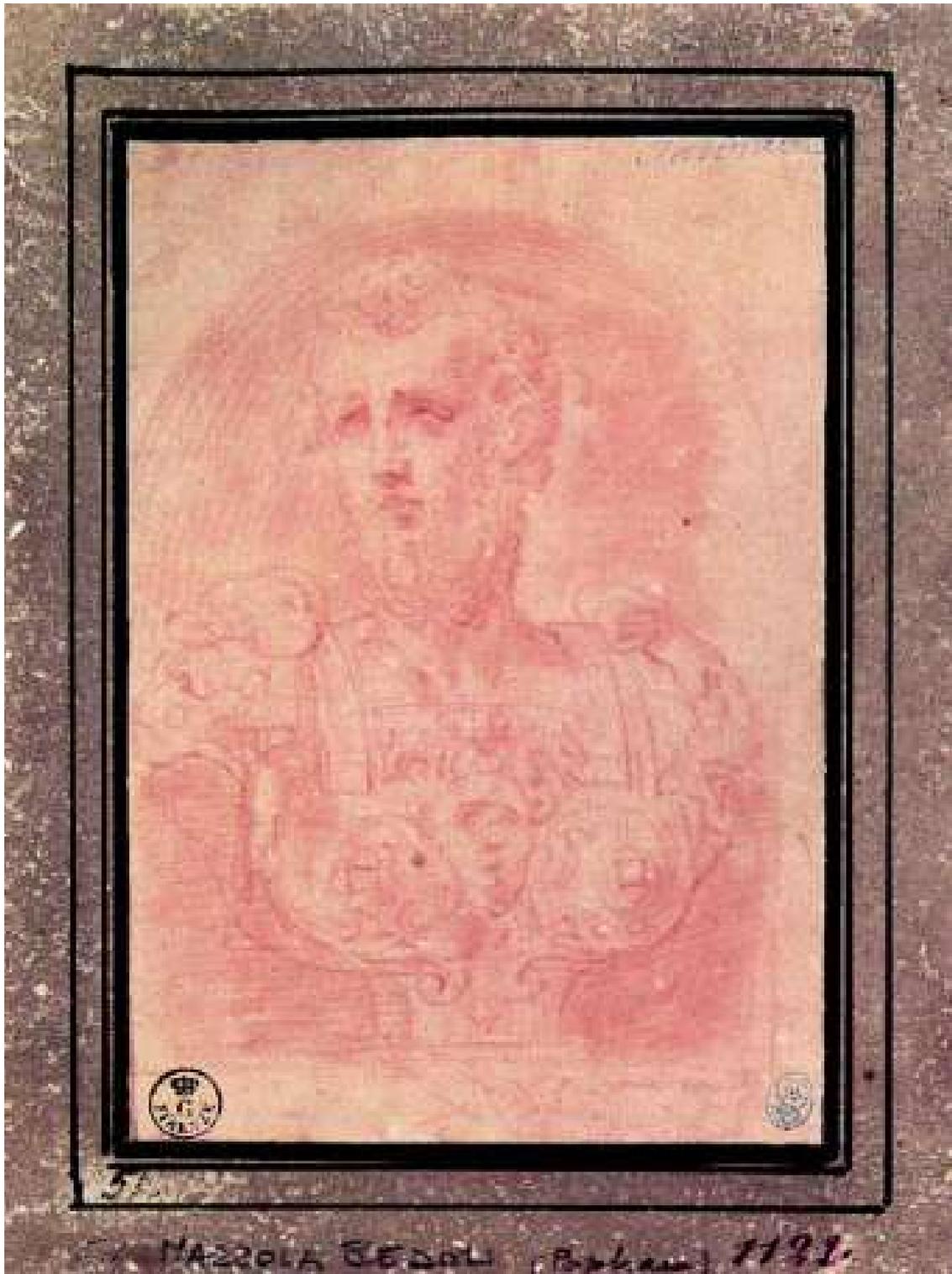
81. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, penna e inchiostro marrone, mm 236 x 183, Truro, Royal Institution of Cornwall.



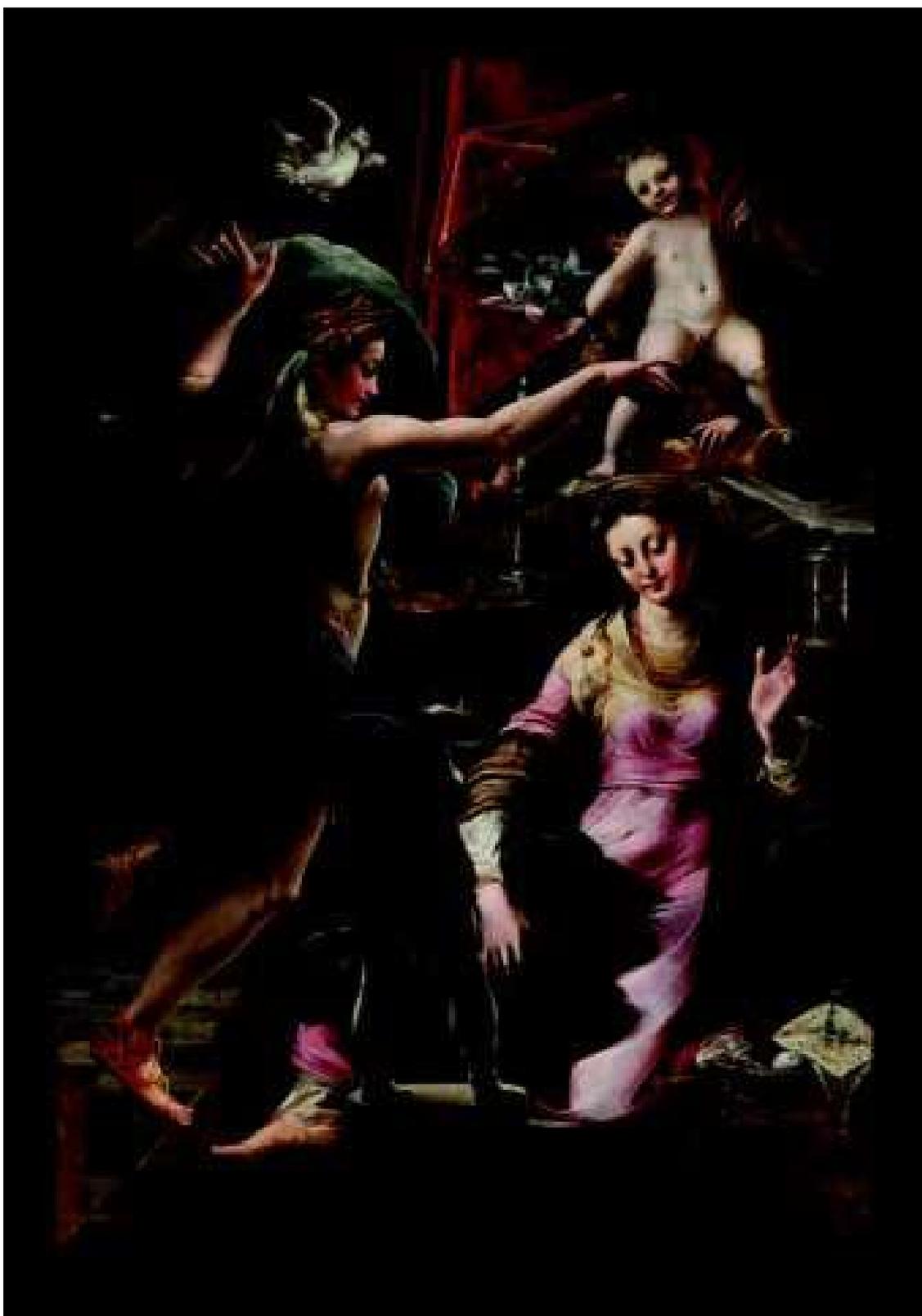
82. Giambattista Barbieri(?), *Disegno per monumento funebre di giovane*, penna e inchiostro marrone, mm 269 x 208, New York, The Metropolitan Museum of Art.



83. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Parma, chiesa di San Sepolcro, sagrestia.



84. Girolamo Mazzola Bedoli, *Busto di imperatore romano*, matita rossa, mm 122 x 83, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



85. Girolamo Mazzola Bedoli, *Annunciazione*, olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte.



86. Girolamo Mazzola Bedoli, *Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e San Nicola di Bari*, olio su tavola, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista, cappella Zangrandi.



87. Antonio Begarelli, *San Giovanni Evangelista*, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista.



88. Gian Francesco Penni(?), *San Matteo che scrive il Vangelo sostenuto da un angelo*, penna e inchiostro bruno con rialzi di biacca, mm 184 x 130, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques.



89. Parmigianino (Francesco Mazzola detto), *Vergine annunciata*, sanguigna e penna, mm 177 x 139, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques.



90. Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto di Anna Eleonora Sanvitale*, olio su tela, cm 121 x 92.2, Parma, Complesso Museale della Pilotta.



91. Giovanni Bellini, *Giovane donna nuda allo specchio*, olio su tavola, cm 62 x 79, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



92. Tiziano Vecellio, *Donna allo specchio*, olio su tela, cm 93 x 86, Parigi, Musée du Louvre.



93. Giovan Gerolamo Savoldo, *Ritratto d'uomo in armatura*, olio su tela, cm 91 x 123, Parigi, Musée du Louvre.



94. Federico Zuccari, *Ritratto della regina Elisabetta I*, matita rossa e pietra nera su carta, cm 30.7 x 22.2, Londra, British Museum.