

L'ipotesi di un viaggio del Greco a Parma venne formulata per la prima volta negli studi "moderni" da Mayer nel 1911<sup>1</sup>. "Durante il suo viaggio da Venezia a Roma" – secondo lo studioso – "il Greco dovette fermarsi probabilmente anche a Parma, perché l'influenza del Correggio, soprattutto della sua 'Notte', si riscontra ancora per molto tempo nelle sue opere, specialmente nelle Adorazioni dei pastori"<sup>2</sup>. Inoltre, la componente parmigianinesca, ossia le proporzioni allungate delle figure, secondo Mayer "fu dal Greco esagerata coscientemente"<sup>3</sup>.

Un tassello importante per sostanziare la tappa parmense di Domínikos fu la comparsa nel 1930 sul mercato antiquario di una copia considerata autografa della *Notte* di Correggio di proprietà del conte Alessandro Contini Bonacossi<sup>4</sup>, il più rinomato mercante di quadri dell'epoca. Negli anni della riscoperta dell'opera del maestro cretese, grazie anche al sodalizio con Roberto Longhi, Contini Bonacossi formò la più importante collezione di quadri spagnoli antichi in Italia, tanto da legare il suo nome "a svariati movimenti di opere attribuite a El Greco in questo periodo"<sup>5</sup>. La copia della *Notte* venne presentata alla mostra "Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi", alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Curatori del catalogo furono lo stesso Longhi e August L. Mayer, considerato all'epoca il massimo esperto del pittore cretese. La scheda del dipinto, non firmata, ma senza dubbio di Longhi, recitava: "Probabilmente eseguita a Parma (o più esattamente a Reggio, dove l'originale si trovava allora, nella cappella Pratoneri in San Prospero), circa il 1570. Molto importante per chiarire quale importanza rivestì per il Greco l'arte del Correggio. Non si dimentichi di notare la trasformazione personale sia nella testa della Vergine, più ascetica, che negli scorci degli angeli volanti, più incomprensibili che nel Correggio; ed anche la diversione cromatica in quello strido di granata nel lembo della veste della Vergine: acuto come una nota di clarino. Si tratta dunque di una copia 'creativa', produttiva: della quale infatti l'artista si valse più tardi in più di un dipinto dell'epoca toledana" (figg. 1-2)<sup>6</sup>.

Il dipinto venne trafugato dai nazisti nel 1944<sup>7</sup>. Negli stessi anni Mayer ripubblicava la copia della *Notte* in un articolo su "Pantheon"<sup>8</sup>, mentre Waterhouse faceva il punto sulle tappe del soggiorno italiano in un contributo per l'epoca innovativo dal titolo *El Greco's Italian Period*. Dopo il supposto soggiorno di Domínikos presso Tiziano e il periodo farnesiano a Roma, circoscritto tra il 1570 e il 1572, Waterhouse ipotizzava un viaggio a Parma al seguito del cardinale Alessandro Farnese, sostenendo la necessità della seconda tappa veneziana per comprendere le prime opere realizzate dall'artista in Spagna<sup>9</sup>. Nuovi riscontri sul soggiorno del Greco a Palazzo Farnese a Roma vennero portati dalla Du Gué Trapier nel 1958<sup>10</sup>, in un contributo importante per lo studio del periodo italiano del maestro. Discutendo l'ipotesi di un ritorno a Venezia prima della partenza per la Spagna nel 1576, la studiosa prevedeva anche



1.  
Antonio Allegri,  
detto il Correggio  
*La Notte*, 1522  
Olio su tavola, 256,5 × 188 cm  
Dresda, Gemäldegalerie

2.  
Domínikos Theotokópoulos,  
detto El Greco  
*La Notte* (copia da Correggio)  
Fotografia pubblicata  
in *Gli antichi pittori spagnoli  
della collezione Contini  
Bonacossi*, Roma 1939,  
p. 35, tav. XXVI  
(ubicazione sconosciuta)

una sosta del pittore in Emilia, perché alcune suggestioni “in El Greco’s first works of Toledo suggest that he knew Parma, as well as the art of Correggio and Parmigianino”<sup>11</sup>. Nel 1962 vedeva la luce la monografia sul Greco di Wethey, opera importante ma assai criticata: lo studioso fu il primo a ipotizzare una serie di tappe compiute dal pittore nel viaggio da Venezia a Roma. Nel “camino hacia la Ciudad Eterna”<sup>12</sup> l’artista avrebbe sicuramente compiuto soste a Mantova, Ferrara, Bologna e quindi Parma, perché “las composiciones de El Greco demuestran sin lugar a dudas que permaneció algún tiempo a Parma para estudiar las obras maestras de Correggio”<sup>13</sup>.

Alla luce della successiva scoperta delle postille del Greco alle *Vite* di Vasari<sup>14</sup>, il “romanzo” del viaggio da Venezia a Roma alla ricerca dei “miti” del passato, sanzionato da Longhi nella recensione a Wethey del 1963 come un’“orgia di antistoricismo assoluto”<sup>15</sup>, divenne invece di straordinaria attualità negli studi. La scoperta da parte di Xavier de Salas della copia dell’edizione giuntina delle *Vite* con le annotazioni del Greco attestava infatti, al di là di ogni ragionevole dubbio, la visione diretta di alcune opere di Correggio e Parmigianino presenti al tempo a Parma e in Emilia. Contemporaneamente, il ritrovamento da parte di Fernando Marías e Agustin Bustamante del *Vitruvio* di Barbaro<sup>16</sup> del 1556 con le fittissime annotazioni di Domínikos apriva la strada alla conoscenza delle idee artistiche del pittore e confermava la sua profonda devozione a Correggio e alla teoria della “grazia”. È da queste nuove e più solide basi che s’imposta la storiografia successiva. Puppi<sup>17</sup>, sostenitore del “duplice

soggiorno veneziano del Greco”, ha ipotizzato un lungo e tortuoso viaggio di ritorno dell’artista da Roma a Venezia<sup>18</sup>, con una “non svagata” sosta a Parma<sup>19</sup>. Quel “ritornare sul Correggio”, sottolinea Puppi, “la ‘grazia’ delle cui opere lo esalta, e non solo nell’espressione dell’elogio verbale”, ha un ulteriore fondamento nella già citata “spiritata, sconcertante copia” della *Notte* dell’Allegri<sup>20</sup>. Anche Álvarez Lopera ha insistito sul passaggio dell’artista per Parma dove, sulla scorta delle annotazioni a Vasari, “alabó las pinturas de la cupola de la Catedral y se refirió a la *Magdalena de La Virgen con el Niño, San Jerónimo y María Magdalena* de Correggio [...] come ‘la figura única’ en pintura”<sup>21</sup>.

El Greco vide le prime opere di Parmigianino attraverso le incisioni, forse già a Creta<sup>22</sup>. Egli, tuttavia, conobbe e apprezzò compiutamente l’arte del Mazzola a Venezia<sup>23</sup>. Benché sia nota la presenza di dipinti di Parmigianino nella Serenissima e a Verona fin dal Cinquecento, la diffusione della sua maniera in Veneto avvenne soprattutto per via dei disegni e di incisioni originali e di derivazione<sup>24</sup>: a Venezia Parmigianino era un artista su carta. Lo testimoniano esemplarmente le derivazioni da incisioni di Mazzola individuate nel Trittico di Modena, datato tra il 1568 e il 1569 e considerato opera cruciale del periodo veneziano<sup>25</sup>. Insieme a citazioni da stampe di Cort, Fontana, Battista Franco, Schiavone e Marco d’Angeli, Fernando Marías<sup>26</sup> ha individuato nell’opera modenese anche ulteriori prestiti da Parmigianino: l’incisione con l’*Adorazione dei pastori* e un disegno degli Uffizi raffigurante il *Battesimo di Cristo*. È stato d’altronde dimostrato l’utilizzo costante di stampe da parte del Greco in tutta la sua produzione: citazioni, prestiti, idee compositive personalmente reinterpretate in opere originali<sup>27</sup>. Un “mundo de papel” che per il Greco “sirvió de instrumento básico para su transformación artística”<sup>28</sup>. Nelle chiose a Vasari, significativamente, esistono riferimenti alle acqueforti di Parmigianino, “como una *Natividad* e un *Llanto sobre Cristo muerto*, que tambien reciben el elogio, aunque menor que con respecto a sus dibujos, de El Greco: *en esto nunca llegó a tanta gracia, hombre*”<sup>29</sup>.

Nel contesto veneto, per di più, Parmigianino divenne “un fenomeno collezionistico a sé stante”<sup>30</sup> per la grafica, come dimostrano in modo eclatante i documentati acquisti di fogli da parte di Alessandro Vittoria<sup>31</sup>. Lo scultore trentino fu “un collezionista d’arte accanito”<sup>32</sup> e con ogni probabilità il Greco vide la sua raccolta, che era esposta in uno studiolo. Spiccava il famoso *Autoritratto allo specchio* di Parmigianino, ma vanto e cuore della collezione erano soprattutto i disegni del maestro di Parma. Nel 1559 Vittoria aveva acquistato un “libreto dissegnato di man dil Parmigiano”<sup>33</sup> dall’acquafortista vicentino Battista Pittoni. Vent’anni più tardi, nel 1581, lo scultore registrò di avere comprato “tantj disegni dil Parmigiano e dj altri valentomini”<sup>34</sup> dal pittore greco Michael Damaskinós per la consistente somma di trenta ducati. Damaskinós<sup>35</sup> fu una delle figure più significative tra i compatrioti del Greco attivi a Venezia in quegli anni: è documentato in laguna tra 1568 e 1569 e tra 1574 e 1583, quando fece ritorno al paese d’origine, l’isola di Creta. È assai probabile che il Greco a Venezia fosse entrato in contatto con il pittore conterraneo e parimenti appassionato di grafica parmigianesca.

Se il riscontro con le incisioni risulta come visto talvolta palmare, è oggi più complesso individuare i modelli costituiti dai disegni di Parmigianino. Nelle postille al commento di Vitruvio di Barbaro, in aperta polemica col primato michelangiolesco sostenuto da Vasari, il Greco pose altri cinque artisti sullo stesso livello del Buonarroti: Raffaello, Tiziano, Tintoretto, Correggio e “Francisco Parmigiano, que parece que naciera sólo para mostrar, con sus esquizos o rasguños, lo que se llama esbeltez y gracia de las figuras”<sup>36</sup>. In questo passo Domínikos sembra

porsi sulla stessa linea di alcuni teorici del Cinquecento come Ludovico Dolce o Baldassarre Castiglione (il cui *Cortigiano* il Greco doveva conoscere, benché non fosse presente nella sua biblioteca). Se la categoria della “facilità” o “sveltezza” per Dolce era “il principale argomento della eccellenza di qualunque arte e la più difficile a conseguire, et è arte a nascondere l’arte”, Castiglione raccomandava di “usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconde l’arte e dimostri ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi”. Questa facilità nella rappresentazione delle cose difficili o invisibili genera la “grazia” elogiata dal Greco<sup>37</sup>. Diversamente da Vasari, inoltre, Theotokópoulos associa al problema delle “difficoltà dell’arte” i concetti di luce e colore<sup>38</sup>: “l’imitazione dei colori è quanto io tengo per maggior difficoltà, giacché consiste nell’ingannare i sapienti facendo passare le cose apparenti per naturali.”<sup>39</sup> Affrontando i problemi connessi ai riflessi, il pittore cretese giunse a considerazioni vicine al pensiero di Lomazzo, grande ammiratore di Correggio, che considerava tra i più importanti pittori del tempo e il “principale” proprio nell’uso della luce. Una copia del *Trattato dell’arte della pittura* dell’artista milanese, non a caso, figura tra i volumi della biblioteca del Greco<sup>40</sup>. Quando Domínikos si trovò sotto la cupola di Correggio nel duomo di Parma, sintesi di luce e colore in movimento, esclamò: “Tengase por cierto que por aquel tiempo que esta [cupola] se yzo se debe mas que a todos, porque nongun en aquel tiempo mostro tanta ferocia son a (quela) pega de Antigo come se be las mas cosas de Rafael de Urbino”<sup>41</sup>. Gli affreschi della tribuna, poi, valevano polemicamente per il Greco più “que todas las pinturas de Fiorenza”<sup>42</sup>.

Anche la critica nei confronti della pittura manierista e soprattutto del *Giudizio* michelangiolesco univa il Greco al veneziano Dolce, pure egli ammiratore di Correggio e Parmigianino *in folio*, “tanto leggiadro e accurato nel disegnare, che ogni suo disegno lasciato in carta mette stupor ne gli occhi di chi lo mira”<sup>43</sup>. Nelle postille a Vasari il Greco ritorna così sull’importanza del disegno con un’“imprevedibile stroncatura”<sup>44</sup> di un dipinto di Parmigianino, e riferendosi al *Cupido che tende l’arco* – opera, tra l’altro, che poteva aver visto solo a Parma<sup>45</sup> – pittura lodata da Vasari come invenzione ingegnosa e graziosa, Domínikos annota: “y desgraciada mejor diría”<sup>46</sup>. Analogamente, il passo elogiativo vasariano sulla *Madonna dal collo lungo*, all’epoca nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Parma, è contrappuntato dal Greco con uno sprezzante “loada será por los que no saben”<sup>47</sup>. Quando Vasari continua notando la grazia singolare data da Parmigianino alle sue pitture, Domenico aggiunge una chiosa alternativa e rivelatrice, preferendo piuttosto attribuirle “ay disegni”<sup>48</sup>. E quando lo scrittore aretino lamenta, in chiusura della vita di Mazzola, ciò che lo avrebbe portato a raggiungere la perfezione, il Greco scrive: “Antonio da Correggio les ha superado a todos en lo que es gracia en general y en quello sus dibujos.”<sup>49</sup> In questo caso la concezione del Greco consuona con quella di Federico Zuccari, che incluse tra i pittori *gratiosi* “Francesco Parmegiano, leggiadro e graziosissimo nel disegnare in spetie particolare”, ma che in pittura risultava “nel colorito affettato e duro”, mentre Correggio era al contrario in grado di mostrarsi “nel colorire e nella espressione degli affetti, con gratia singolare”<sup>50</sup>. La caratura teorica del pensiero del Greco e di Federico Zuccari, del resto, trova un concreto quanto finora mai abbastanza sottolineato riscontro: se Parmigianino poteva (e anzi doveva) essere ammirato soprattutto “in carta”, la grafica di riproduzione dell’opera di Correggio fu molto tardiva<sup>51</sup>. Erano rare, come noto, le incisioni dalle celebri opere dell’Allegri stampate entro il 1600, perché la conoscenza della sua pittura era considerata esperienza fondamentale quanto necessariamente diretta e non mediata.

3. Girolamo Francesco Maria Mazzola, detto il Parmigianino *Studio per la Pentecoste* (recto) Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca, 167 × 116 mm Napoli, Museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 1024 (proveniente dalla collezione Farnese)

4. Domínikos Theotokópoulos, detto El Greco *Pentecoste*, 1605-1610 Olio su tela, 275 × 127 cm Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-828



La grafica parmigianinesca e la consuetudine con l’ambiente emiliano possono essere considerati *trait d’union* anche con il contesto romano e farnesiano: il miniaturista croato Giulio Clovio<sup>52</sup>, figura cruciale del periodo italiano di Domínikos, possedeva non a caso una serie di disegni di “Luce Cambiasii et Parmesanini”, come si evince dal suo testamento del 1578<sup>53</sup>, e conosceva bene la strada che porta da Roma a Parma, Piacenza e Correggio (figg. 3-4).

A partire dal 1540, come noto, Clovio ricevette una pensione dal cardinale Alessandro Farnese e un alloggio a palazzo, dove viveva trattato come un familiare svolgendo l’incarico di miniatore e consigliere sia per gli acquisti, sia per gli artisti<sup>54</sup>. Nel 1556 soggiornò a Parma, ospite del duca Ottavio Farnese, fratello del cardinale Alessandro, e ricevette alcune commissioni da parte di Margherita d’Austria, figlia di Filippo II e moglie di Ottavio<sup>55</sup>. Nel 1558, come raccontano con circospezione le sue lettere al cardinale, subì un’operazione all’occhio sinistro<sup>56</sup>. Su invito del signore di Correggio, Girolamo<sup>57</sup>, amico personale del cardinal Farnese, trascorse quindi un periodo di convalescenza, prolungatosi fino al 1560, nella piccola signoria padana, patria dell’Allegri. Clovio risiedette presso un suo “vecchio amico”, il calligrafo Giulio Bernieri<sup>58</sup>, fratello del miniatore Antonio che nella giovinezza era stato uno dei pupilli di Correggio. Antonio Bernieri (1516-1565), amico e sodale di Pietro Aretino, è successivamente attestato dalle fonti a Venezia alla scuola di Tiziano e un documento del primo maggio 1563 lo colloca nello studio del Cadorino per trattare l’acquisto di un quadro per il conte Alfonso Gonzaga di Novellara<sup>59</sup>. Il fratello Giulio, come persona “secretissima”<sup>60</sup>, giunse a Roma portando con sé una lettera del croato per il cardinale. Nell’agosto 1560 anche un ristabilito Clovio lo seguì nella città dei papi, passando per Caprarola. In questi anni ricevette ancora commissioni da parte di Margherita di Parma e dello stesso duca Ottavio: un *fil rouge* già legava, nel periodo che immediatamente precede l’arrivo del Greco, Venezia, le corti emiliane e l’ambiente farnesiano romano.

La carriera del miniatore croato può essere assunta pertanto a primo esemplare delle abitudini degli artisti al servizio dei Farnese, connotate da una grande mobilità tra Piacenza, Parma e l'Emilia, Roma e Caprarola. Tra le figure di artisti considerati “minori”, il caso di Alessandro Cesati, detto il Greco o Grechetto<sup>61</sup>, intagliatore di gemme e coniatore, risulta emblematico e in certo senso precursore. Nato a Cipro intorno al 1500, anch'egli con ogni probabilità giunto a Venezia e quindi patrocinato da Clovio, fu al servizio di Alessandro Farnese che “raccolto in casa, singolarmente lo amò e protesse”<sup>62</sup>, giudicandolo “un giovine molto virtuoso et molto intendente di gioje et di disegno”<sup>63</sup>. Creato dal cardinale mastro delle stampe della zecca di Roma, lavorò anche per Ottavio a Parma, prima di far ritorno sull'isola natale nel 1564. Amico di Annibal Caro, Cesati fu anche lodato da Vasari ed era noto a Theotokópoulos, che se ne occupò nelle sue annotazioni alle *Vite*<sup>64</sup>. Il Greco vide probabilmente le sue famose medaglie e le sue gemme nella collezione del cardinale a Roma o in quella del bibliotecario Fulvio Orsini. Sono molti i nomi di artisti poco noti al servizio dei Farnese che fecero la spola tra Parma e Roma: Andrea Casalino<sup>65</sup>, orefice e zecchiere al servizio di Ottavio Farnese a Parma e Piacenza, documentato a Roma tra 1573 e 1575; lo scultore Giovan Battista Bianchi al servizio del cardinale Alessandro dal 1564 e operativo anche a Tivoli e a Caprarola<sup>66</sup>. Altro caso documentato è quello della famiglia Bonzagni, che ugualmente annoverò orefici e zecchieri, in particolare Gian Giacomo (1507-1565) e Federico (1508-1588), anch'egli incisore presso le zecche di Roma e di Parma<sup>67</sup>. I documenti testimoniano per queste maestranze una notevole frequenza negli spostamenti tra le due città. Se finora si è dunque per lo più cercata un'occasione solenne, come il viaggio di qualche autorità da una capitale all'altra, per sostanziare storicamente lo spostamento del Greco da Roma all'Emilia (o viceversa), le carte e le biografie degli artisti che a vario titolo erano partecipi della corte farnesiana sembrano dimostrare invece una mobilità abituale tale da fornire a più riprese, e con relativa facilità, l'occasione di circolare tra le due città.

Anche eludendo questa selva di artisti “minori” (non senza evidenziare la costante contiguità con l'ambiente degli artefici del “piccolo” come miniatori, cesellatori, incisori e in particolare zecchieri), gli spostamenti tra Roma e Parma dei più rinomati pittori al servizio dei Farnese tra il 1568 e il 1575 risultano ugualmente esemplari. Federico Zuccari fu a più riprese presente tra Parma e Reggio: quando si recò in Emilia all'inizio del Seicento nel suo diario annotò: “me passai a Reggio [...] e [ho] rivista l'opera del Correggio in San Prospero”, testimoniando una visita, non la prima, alla *Notte*<sup>68</sup>.

Tra i principali protagonisti, Jacopo Zanguidi detto il Bertoja (1544-1574)<sup>69</sup>, parmense di nascita, nonostante sia morto giovanissimo, ha contribuito alla ripresa e all'espansione della cultura ducale, improntata alle opere di Correggio e Parmigianino. A Parma Bertoja succedette al bolognese Girolamo Miola (1530/1535-1570) – artista “residente” e stipendiato, ma anch'egli non del tutto stanziale e documentato a Roma nel 1563<sup>70</sup> – nella decorazione del palazzo del Giardino<sup>71</sup>. Prima della morte del collega le presenze emiliane di Bertoja, tuttavia, furono occasionali e significativamente in un documento del 10 marzo 1568 il pittore venne rimborsato sbrigativamente “per ritornarsene a Roma”<sup>72</sup> e spostarsi dunque sui cantieri di Alessandro Farnese senza attendere particolari occasioni.

A Roma Zanguidi fu invece artista di primo piano. La critica è concorde nell'assegnare al pittore parmense il progetto complessivo e l'esecuzione della prima campata dell'Oratorio del Gonfalone, di cui era protettore il cardinal Farnese, tra la primavera del 1568 e



5.  
Doménikos Theotokópoulos,  
detto El Greco  
*Adorazione dei pastori*,  
1612-1614  
Olio su tela, 320 x 180 cm  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado

il luglio dell'anno successivo<sup>73</sup>. L'Oratorio era punto di arrivo e sintesi unitaria della storia della pittura sacra a Roma dopo il Concilio<sup>74</sup>: è significativo che sulle sue pareti si sia ipotizzato anche un intervento del Greco<sup>75</sup>. Nell'estate del 1569 il cardinale richiese “quel J[acop]o Pittore di Parma” a Caprarola per sostituire Federico Zuccari<sup>76</sup>, che era alla guida di un'équipe di artefici che probabilmente Theotokópoulos vide all'opera, come si evince ancora dalle sue annotazioni a Vasari<sup>77</sup>. Nel novembre 1570 e nel gennaio 1571 Bertoja è nuovamente documentato a Parma, ancora al servizio di Ottavio<sup>78</sup>, mentre nell'estate del 1572 portò a termine il fregio della quarta campata dell'Oratorio del Gonfalone<sup>79</sup>, per ripartire subito dopo alla volta di Caprarola<sup>80</sup>. Anche i pittori di punta, dunque, mostrano che negli anni romani del Greco il *turn over* tra l'Emilia e Roma è caratteristica costante degli artisti e nell'ambiente farnesiano era particolarmente usuale, se non prescritto.

La raffinata cultura emiliana di Bertoja e Raffaellino da Reggio (1550-1578)<sup>81</sup> – suo coetaneo impegnato al Gonfalone e a Caprarola – lasciarono inoltre il segno su alcuni artisti fiamminghi come Spranger, Speckaert e Soens<sup>82</sup>. Bartholomaeus Spranger (1546-1611) si trasferì da Parma a Roma nel 1566. Attratto dalle sue scene di magia nera, Clovio lo presentò al cardinale Alessandro che lo tenne presso la Cancelleria fino al 1569 e quindi dal 1570 a Caprarola, dove eseguì alcuni paesaggi insieme a Bertoja<sup>83</sup>. Non diversamente, Jan Soens, già a Roma dal 1574, entrò probabilmente in contatto con il prelado tramite Clovio, affascinato da alcuni piccoli dipinti a olio su rame, due dei quali finirono nella sua collezione. Dal 1575 fu al servizio del duca Ottavio a Parma e vi rimase per circa trent'anni, fino alla morte<sup>84</sup>. Alla ristretta cerchia di artisti gravitanti intorno al maestro croato a Roma appartenevano anche il pittore Pablo de Céspedes, definito il “Correggio spagnolo”<sup>85</sup>, e l'incisore fiammingo Cornelis Cort<sup>86</sup>, giunto nella città eterna nel 1566 dopo avere lavorato per Tiziano a Venezia; fu uno dei massimi incisori del tempo e il più importante traduttore delle opere di Clovio. Secondo Van Mander, anche il fiammingo Van Winghe soggiornò a Roma tra il 1568 e il 1574 presso un cardinale, probabilmente Alessandro Farnese, che lo introdusse nell'atelier di Bertoja a Caprarola<sup>87</sup>. Immerso nella cultura emiliana ancora influenzata da Parmigianino, l'artista fiammingo completò il suo viaggio in Italia con una visita a Parma in compagnia dello stesso Zanguidi. Prendendo dunque in considerazione anche i “foresti”, non ci fu artista dell'ambito farnesiano che non approfittò dei frequenti collegamenti tra l'Emilia e Roma per visitare i capolavori di Correggio e Parmigianino. L'*Adorazione dei pastori* di Van Winghe conservata a Greenville<sup>88</sup>, irradiata dalla luce che scaturisce da Gesù Bambino su uno sfondo notturno, richiama infatti ancora una volta la *Notte*, che poté anch'egli vedere a Reggio Emilia, “la quale di continuo vien fatta oggetto di straniere genti che di lontane parti vengono, vedono, e stupiscono”<sup>89</sup>.

Per questo, nel 1604, il pittore Francesco Naselli fu costretto dai monaci di San Prospero a “nascondere” la celebre Natività mentre ne faceva l’ennesima copia e a “fare una serra-glia intorno all’altare et serrare tutta la cappella, con serrature e chiave, affinché non si possa entrare né essi né altri senza la detta chiave”<sup>90</sup>. Mentre a Reggio Emilia si disciplinava l’accesso alla *Notte*, nelle “lontane parti” di Toledo il Greco, nella sua cappella personale, rendeva ulteriore omaggio al capolavoro di Correggio ammirato nei suoi anni italiani dipingendo la sua estrema e più sentita *Adorazione dei pastori* (fig. 5).

<sup>1</sup> A.L. Mayer, *El Greco: eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotokopuli genannt El Greco*, München 1911; ed. cons. Id., *El Greco*, Biblioteca d’Arte illustrata, Roma 1921, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Ivi, p. 10.

<sup>4</sup> Su Contini Bonacossi si veda M. Salmi, *La donazione Contini Bonacossi*, in “Bollettino d’Arte”, V, 1967, pp. 222-232; *Contini Bonacossi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28, Roma 1983, pp. 523-526; E.M. Dal Pozzolo, *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*, Verona 2015, pp. 52-56.

<sup>5</sup> E.M. Dal Pozzolo, *La giovinezza perduta...*, cit., p. 52.

<sup>6</sup> *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, catalogo della mostra, a cura di R. Longhi e A.L. Mayer (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Valle Giulia, maggio-luglio 1939), pp. 21, 35, tav. XXVI; si veda anche M. Legendre, A. Hartmann, *Domenico Theotokopoulis, dit El Greco*, Paris 1937, p. 499. Nell’introduzione al catalogo Longhi lamentava l’assenza in Italia di collezioni di dipinti spagnoli. Taceva o forse ignorava ancora quella trasferita da Parigi a Reggio Emilia da Luigi Parmiggiani, già di proprietà del pittore Ignacio Leon y Escosura, e allestita in apposita sala all’interno della nuova galleria Anna e Luigi Parmiggiani, ufficialmente aperta al pubblico nel 1933 (si veda *La Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia. Guida alla collezione*, a cura di E. Farioli, Reggio Emilia 2002). Tra le opere esposte figurava infatti la tavola con il *Salvatore benedicente* del Greco, oggi presente in mostra (cat. 55). La prima significativa recensione di questa importante, ma poco conosciuta, collezione è, non a caso, proprio di August L. Mayer e apparve sulla “Revista Española de Arte” nel dicembre 1935 (n. 8).

<sup>7</sup> L. Puppi, *El Greco in Italia e l’arte italiana*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta, Italia, Spagna*, catalogo della mostra, a cura di J. Álvarez Lopera (Madrid-Roma-Atene),

Milano 1999, p. 111; Id., *Il duplice soggiorno veneziano di El Greco*, in *El Greco in Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, a cura di N. Hadjinicolaou (Rethymno, 22-24 settembre 1995), Rethymno 1999, pp. 352-353, fig. 2, n. 31. Si veda inoltre *L’opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano perso all’epoca della Seconda Guerra Mondiale*, Roma 1995, p. 178.

<sup>8</sup> A.L. Mayer, *Unbekannte Werke des Greco*, in “Pantheon”, V, 1930, pp. 34-35 e 180, ill.

<sup>9</sup> E.K. Waterhouse, *El Greco’s Italian Period*, in “Art Studies”, VIII, 1930, pp. 61-88.

<sup>10</sup> E. Du Gué Trapier, *El Greco in the Farnese Palace*, Rome, in “Gazette des Beaux-Arts”, 51, 1958, pp. 73-90.

<sup>11</sup> Ivi, p. 90.

<sup>12</sup> H.E. Wethey, *El Greco and his School*, Princeton 1962; ed. cons. Id., *El Greco y su escuela*, Madrid 1967, I, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> F. Marías, X. De Salas, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo 1992.

<sup>15</sup> R. Longhi, *Una monografia su el Greco e due suoi inediti*, in “Paragone”, XIV, 159, 1963, pp. 49-56.

<sup>16</sup> F. Marías, A. Bustamante García, *Las ideas artísticas de El Greco* (Comentarios a un texto inedito), Madrid 1981.

<sup>17</sup> Impossibile in questa occasione citare con completezza tutti i contributi dello studioso sull’argomento. Come riferimenti essenziali si possono guardare tuttavia: L. Puppi, *Il soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco, Italy and Spain*, a cura di J. Brown e J.M. Pita Andrade, National Gallery of Art, Washington 1984, pp. 133-150; Id., *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete*, Proceedings of the International Symposium, a cura di N. Hadjinicolaou (Iraklion, 15 settembre 1990), Iraklion 1995, pp. 251-254; Id., *Il duplice soggiorno veneziano...*, cit., pp. 345-356; Id., *El Greco in Italia...*, cit., pp. 95-113;

Id., *Per il periodo italiano del Greco:*

*punto e a capo*, in “Studi Tizianeschi”, 3, 2005, pp. 73-79.

<sup>18</sup> Id., *El Greco in Italia...*, cit., pp. 100-102.

<sup>19</sup> Id., *Il duplice soggiorno veneziano...*, cit., p. 352.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> J. Álvarez Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid 1993, pp. 29-30.

<sup>22</sup> M. Constantoudaki-Kitromilides, *La pittura a Creta nei secoli XV e XVI. Il lungo cammino verso Domenikos Theotokopoulos e la sua produzione giovanile*, in *El Greco. Identità e trasformazione...*, cit., p. 90.

<sup>23</sup> F. Marías, *El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570)*, in *El Greco in Italy and Italian Art*, cit., pp. 47-66; S. Marinelli, *Parmigianino nel Veneto*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di L. Fornari Schianchi (Parma, 13-15 giugno 2002), Milano 2002, pp. 370-374.

<sup>24</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani nella cultura figurativa veneta: Parmigianino, Reni, Guercino*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1999, pp. 269-292; Id., *Parmigianino nel Veneto*, cit., pp. 370-374.

<sup>25</sup> Sul trittico del Greco conservato presso la Galleria Estense di Modena si veda: M. Vassilaki, *The Modena Triptych*, in *El Greco of Crete. Exhibition on the Occasion of the 450th Anniversary of His Birth* (Iraklion, 1 settembre - 10 ottobre 1990), n. 4; M. Constantoudaki-Kitromilides, *La pittura a Creta nei secoli XV e XVI...*, cit., pp. 365-370.

<sup>26</sup> F. Marías, *El Greco y los artistas de Italia...*, cit., pp. 55-57, figg. 6, 8. È noto un elaborato disegno a penna e acquerello di Parmigianino con l’*Adorazione dei pastori* che si conserva oggi presso la Graphische Sammlung di Weimar. Il disegno è stato tradotto in incisione da Caraglio nel 1526: si veda *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l’Ottocento*, a cura di M. Mussini, G.M. De Rubeis, Milano 2003, pp. 63-64, n. 72. Marías cita

anche altri riscontri con l’opera del maestro di Parma: un disegno con una *Resurrezione* per la figura di un “paje” nell’*Adorazione dei Magi* del Museo Benaki di Atene e infine, per il *Giudizio finale* del Trittico modenese, nel quale si mescolano diverse stampe, lo studioso riferisce di un prestito per la figura della Carità tratta da un’incisione di Battista del Moro, da un disegno di Parmigianino: F. Marías, *El Greco y los artistas de Italia...*, cit., pp. 53, 57.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 47-66; da ultimo L. Ruiz Gómez, *El uso de estampas en la pintura del Greco*, in *La Biblioteca del Greco*, a cura di J. Docampo, J. Riello, Madrid 2014, pp. 79-107.

<sup>28</sup> F. Marías, *El Greco y los artistas de Italia...*, cit., p. 52.

<sup>29</sup> F. Marías, X. De Salas, *El Greco y el arte de su tiempo...*, cit., p. 92. Per l’acquaforte di Parmigianino raffigurante *La deposizione di Cristo nel sepolcro* si veda G.M. De Rubeis, in *Parmigianino tradotto...*, cit., pp. 45-46, n. 3.

<sup>30</sup> G. Nepi Scirè, C. Cremonini, D. Ferrara, *Parmigianino e il Veneto*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino Pagden, Milano 2003, p. 120.

<sup>31</sup> V.J. Avery, *Alessandro Vittoria collezionista*, in “*La bellissima maniera*”. *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), pp. 146-147.

<sup>32</sup> Ivi, p. 141.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 146-147.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> M. Constantoudaki-Kitromilides, *La pittura a Creta nei secoli XV e XVI...*, cit., pp. 86-87; C. Gelao, *Damaskinos, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma 1986, *ad vocem*.

<sup>36</sup> F. Marías, A. Bustamante García, *Las ideas artísticas...*, cit., p. 132.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Ivi, pp. 92-96; M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Milano 2005, pp. 157-158.

<sup>39</sup> Il tema delle “difficoltà dell’arte” è per altro già presente nelle pagine dedicate a Correggio da Vasari. Per la citazione si veda F. Marías, *Il pensiero artistico del Greco: dagli occhi dell’anima agli occhi della ragione*, in *El Greco. Identità e trasformazione...*, cit., p. 187.

<sup>40</sup> *La Biblioteca del Greco...*, cit., pp. 150-151; si veda anche F. Marías, A. Bustamante García, *Las ideas artísticas...*, cit., p. 95; M. Spagnolo, *Correggio...*, cit., p. 158.

<sup>41</sup> F. Marías, X. De Salas, *El Greco y el arte de su tiempo...*, cit., pp. 60, 126.

<sup>42</sup> Ivi, p. 129: “el otro luego sera flore[ntino] porque perdio el tiemp[o] con las pinturas del Coreyo que entiendo la verdad que vale mas la tribuna a fresco que todas las pinturas de Fiorenza de[ho]ra las cosas que y[...] aquello que no ay que mentar a nayde e [...] el colorido deste e las mas cosas”, in riferimento alle pagine dedicate da Vasari a Girolamo da Carpi. A Reggio Emilia El Greco ebbe probabilmente occasione di vedere l’*Orazione nell’orto* di Correggio presso la collezione Signoretta, secondo Vasari “la più rara e bella cosa che si possa vedere di suo, di figure piccole”. Il pittore cretese lo utilizzò infatti come modello per una serie di dipinti dello stesso soggetto, di cui la versione meglio conservata è quella a Toledo (Ohio); M. Spagnolo, *Correggio...*, cit., p. 157.

<sup>43</sup> *L’Aretino o Dialogo sulla Pittura*, Venezia 1557, p. 276; su Ludovico Dolce si veda il fondamentale J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (1924), Firenze 1996, pp. 392-393. Nell’ambiente artistico veneziano di quegli anni doveva anche essere diffuso il libretto del disegnatore Anton Francesco Doni su *Toscano*, stampato a Venezia nel 1549, che culmina con il consueto “paragone” tra veneziani e toscani e tra pittura e scultura; il piccolo trattato è in realtà una “postilla polemica”, scrisse Schlosser (ivi, p. 245), contro il libriccino di Paolo Pino, che il Greco doveva conoscere. Il *Dialogo della Pittura* di Pino uscì a Venezia nel 1548 ed è determinato in tutto dall’ambiente veneziano (ivi, p. 239). L’unica opera letteraria italiana identificata con chiarezza tra i volumi appartenenti alla biblioteca del Greco è l’*Amadigi* di Bernardo Tasso, stampata a Venezia per i tipi di Gabriel Giolito de’ Ferrari nel 1560. Raccomandato ai pittori da Giovan Battista Armenini nei suoi *De veri precetti della pittura*, il volume è preceduto da un *Prologo* di Ludovico Dolce, anch’egli attivo collaboratore dello stampatore veneziano Giolito de’ Ferrari: si veda *La Biblioteca del Greco...*, cit., pp. 144-145.

<sup>44</sup> S. Marinelli, *Parmigianino nel Veneto*, cit., p. 371.

<sup>45</sup> Commissionato da Francesco Baiardi di Parma, il dipinto passò nello studio del signor Marc’Antonio Cavalca, come ricorda Vasari, e fu quindi acquistato da Antonio Perez, segretario di Stato a Madrid, prima che la sua collezione d’arte fosse confiscata dalla Casa reale spagnola nel 1585. L’acquisto da parte di Rodolfo II si concretizzò nel 1603; si veda M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002, pp. 180-181, n. 34.

<sup>46</sup> F. Marías, X. De Salas, *El Greco y el arte de su tiempo...*, cit., p. 128.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> M. Spagnolo, *Correggio...*, cit., p. 162, testo a cui fare riferimento per la ricezione dell’arte di Correggio da parte di Federico Zuccari.

<sup>51</sup> M. Mussini, *Correggio tradotto*, Milano 1996, p. 22.

<sup>52</sup> Sulla figura di Clovio si veda A. Ronchini, *Giulio Clovio*, in “Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi”, III, 1865, pp. 259-270; J.W. Bradley, *Giorgio Giulio Clovio, miniaturist, with notices of his contemporaries, and of the art of book decoration in the sixteenth century*, London 1891, pp. 377-389; Id., *The life and works of Giorgio Giulio Clovio miniaturist, 1495-1578*, Amsterdam 1971, pp. 168-185; E. Du Gué Trapier, *El Greco in the Farnese Palace...*, cit., pp. 73-90 con bibliografia; K. Prijatelj, *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma 1982, *ad vocem*; C. Robertson, *El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio*, in *El Greco of Crete*, Proceedings of the International Symposium, a cura di N. Hadjinicolaou (Iraklion, 1-5 settembre 1990), Iraklion 1995, pp. 215-227; B. Jestaz, *Le collezioni Farnese di Roma*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Milano 1995, p. 54.

<sup>53</sup> J.W. Bradley, *Giorgio Giulio Clovio, miniaturist...*, cit., p. 377.

<sup>54</sup> B. Jestaz, *Le collezioni Farnese di Roma*, cit., p. 54.

<sup>55</sup> J.W. Bradley, *The life and works of Giorgio Giulio Clovio...*, cit., pp. 169-170.

<sup>56</sup> Id., *Giorgio Giulio Clovio, miniaturist...*, cit., pp. 380-381.

<sup>57</sup> Sul cardinale Girolamo da Correggio si veda Q. Bigi, *Sulla vita e sulle opere del cardinale Girolamo da Correggio politico-filosofo del 15° secolo: discorso storico*, Correggio 1864.

<sup>58</sup> J.W. Bradley, *The life and works of Giorgio Giulio Clovio...*, cit., p. 181.

<sup>59</sup> G. Zavatta, *Alfonso Gonzaga di Novellara committente di Giovanni Paolo Pace, e il tentativo di acquisto di un dipinto di Tiziano tramite il miniaturista Antonio Bernieri da Correggio*, in “Studi Tizianeschi”, VIII, 2012, pp. 99-109.

<sup>60</sup> J.W. Bradley, *Giorgio Giulio Clovio, miniaturist...*, cit., p. 381.

<sup>61</sup> Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 23; si veda inoltre A. Ronchini, *Giulio Clovio*, cit., pp. 251-261; S. De Caro Balbi, *Cesati, Alessandro, detto il Greco o il Grechetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma 1980, *ad vocem*.

<sup>62</sup> A. Ronchini, *Giulio Clovio*, cit., p. 254.

<sup>63</sup> *Ibid.*



<sup>64</sup> F. Marías, X. De Salas, *El Greco y el arte de su tiempo...*, cit., p. 92.

<sup>65</sup> Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 23; su *Andrea Casalino* si veda la voce di F. Arisi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma 1978, *ad vocem*.

<sup>66</sup> Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 23.

<sup>67</sup> G. Pollard, *Bonzagni, Giovan Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, Roma 1971, *ad vocem*.

<sup>68</sup> M. Spagnolo, *Correggio...*, cit., p. 146.

<sup>69</sup> Su Bertoja si veda A.G. Quintavalle, *Il Bertoja*, Parma 1963; D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, Bologna 1991; R. Venturilli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570). Programmazione artistica e identità culturale*, Roma 1999.

<sup>70</sup> D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 298.

<sup>71</sup> Sulla villa suburbana di Ottavio Farnese si può consultare G. Godi, *La Reggia di là dall'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, Parma 1991; sul collezionismo farnesiano a Parma si veda inoltre L. Fornari Schianchi, "Venite all'ombra dei gran gigli d'oro": forme del collezionismo farnesiano a Parma, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, cit., pp. 68-79; G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Parma 1987. Circa gli affreschi, variamente attribuiti a Bertoja e Mirola, si veda R. Venturilli, *La corte farnesiana di Parma...*, cit.; A. Bigi Iotti, G. Zavatta, *Un disegno di Girolamo Mirola e alcune considerazioni sulla Sala del Bacio nel Palazzo del Giardino di Parma*, in "Parma nell'Arte", primo quadrimestre 2009, pp. 93-102; Id., *Aggiunte a Girolamo Mirola*, in "Il Carrobbio", 2011, pp. 79-87.

<sup>72</sup> D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 294.

<sup>73</sup> M.G. Bernardini, *L'Oratorio del Gonfalone a Roma*, Milano 2002, p. 61.

<sup>74</sup> Oltre all'importante volume di Bernardini (cfr. *supra*, nota 73), si veda anche C. Strinati, *1570-1575. La situazione della pittura a Roma*, in *El Greco. Identità e trasformazione...*, cit., p. 115.

<sup>75</sup> Claudio Strinati ha ipotizzato un intervento del Greco nella scena attribuita a Cesare Nebbia raffigurante l'Incoronazione di spine e datata 1576-1577 (controfacciata, lato sinistro). Lo studioso ritiene possibile che il maestro cretese sia intervenuto nel gruppo di ritratti posti lungo il bordo sinistro, soprattutto perché questa parte di affresco è incompiuta; si veda M.G. Bernardini, *L'Oratorio del Gonfalone...*, cit., p. 100. Questa ipotesi tuttavia è oggi giudicata sfavorevolmente dalla maggior parte degli studiosi.

<sup>76</sup> Si tratta della famosa lettera del cardinale Alessandro Farnese a Caprarola al suo segretario particolare Ludovico Todesco a Roma del 13 luglio 1569, con la quale il preloso annuncia di volere sostituire Federico Zuccari nelle decorazioni pittoriche di Caprarola a favore di Bertoja: si veda D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 289.

<sup>77</sup> Lo attestano le sue annotazioni alla *Vita* di Taddeo Zuccari, sulle quali si veda F. Marías, X. De Salas, *El Greco y el arte de su tiempo...*, cit., p. 130.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 290-291.

<sup>79</sup> M.G. Bernardini, *L'Oratorio del Gonfalone...*, cit., p. 61.

<sup>80</sup> In una lettera di Ludovico Todesco a Roma al cardinale Farnese a Caprarola, il segretario annuncia il prossimo arrivo del "parmegiano pittore" e la sua volontà di servire il cardinale per i prossimi tre mesi: si veda D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 292.

<sup>81</sup> Sul pittore Raffaellino Motta, detto Raffaellino da Reggio, si veda A. Bigi Iotti, G. Zavatta, *Raffaellino da Reggio. 1550-1578*, Reggio Emilia 2008; M.G. Bernardini, *L'Oratorio del Gonfalone...*, cit., pp. 85-91.

<sup>82</sup> Per questi si veda *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles-Roma, 1995), Milano 1995; G. Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano 2007.

<sup>83</sup> K. Oberhuber, in *Fiamminghi a Roma...*, cit., pp. 271-277.

<sup>84</sup> B.W. Meijer, in *Fiamminghi a Roma...*, cit., pp. 258-260.

<sup>85</sup> M. Spagnolo, *Correggio...*, cit., pp. 149-155.

<sup>86</sup> B.W. Meijer, in *Fiamminghi a Roma...*, cit., pp. 140-141.

<sup>87</sup> V. Bücken, in *Fiamminghi a Roma...*, cit., pp. 318-319.

<sup>88</sup> Bob Jones University, collection, inv. n. P 59-156. Si tratta di un olio su tavola (82 x 64 cm) che ben documenta la complessa cultura di Van Winghe, formatosi nell'ambiente dello studiolo medicco e a contatto con gli artisti emiliani attivi per i Farnese a Roma, la cui lezione è assimilata e trasformata dal peculiare spirito fiammingo; si veda N. Dacos, in *Fiamminghi a Roma...*, cit., p. 319. Per il rapporto con le opere di Correggio si veda inoltre M. Spagnolo, *Correggio...*, cit., pp. 144-145.

<sup>89</sup> La citazione è tratta dal Compendio del reggiano Fulvio Azzari (1623) ed è stata pubblicata da E. Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Milano 2004, p. 164.

<sup>90</sup> Ambita dal re di Spagna Filippo IV e dal duca di Modena Francesco I, che cercò in ogni modo di accaparrarsela, la tavola della *Notte* rimase nella collocazione originale, la cappella Pratonieri in San Prospero a Reggio Emilia, fino al primo maggio 1640, quando il curato della basilica annotò nel *Libro dei defunti* che durante la notte il duca la sottrasse dalla chiesa con atto sacrilego, causando grande dolore a tutta la cittadinanza; si veda Monducci, *Il Correggio...*, cit., pp. 161-166.