

## Correggio, Anselmi e Rondani Firme d'artista nella Scuola di Parma

Elisabetta Fadda  
(Università degli Studi di Parma, Italia)

**Abstract** Antonius Laetus, Hirundo: these are the latinized signatures of Antonio Allegri called Correggio and his assistant from Parma Francesco Maria Rondani. Michelangelo Anselmi instead, signed one of his altarpiece with a cabalistic writing method. That was one of the encrypted alphabet used by Cornelio Agrippa. According to previous studies, often the artist name matches with his portrait. On the contrary this essay analyzes signatures, words and their variant spelling as a signifiant, as images translating a message, in the same way as in a calligram or a rebus.

**Sommario** 1 Icones simbolicae e Imagines agentes. – 2 Anton Laet.

**Keywords** Parma. Rebus.

*Antonius Laetus, Hirundo*: queste le firme latinizzate di Antonio Allegri detto il Correggio e del suo collaboratore parmense Francesco Maria Rondani. Michelangelo Anselmi invece, ha firmato una delle sue pale d'altare utilizzando uno degli alfabeti cifrati di Cornelio Agrippa, un metodo di scrittura cabalistica. Tale varietà di firme è stata altre volte indagata ed è stato anche dimostrato come il nome stesso dell'artista, venga a coincidere col suo ritratto intellettuale.

In questo saggio invece, firme e parole, con le loro varianti linguistiche e alfabetiche, vengono analizzate innanzitutto come significanti, quali immagini che traducono un messaggio, come in un calligramma o in un rebus.

### 1 Icones simbolicae e Imagines agentes

Il dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino fra i Santi Rocco e Sebastiano*, proveniente dal duomo e ora nella Galleria Nazionale di Parma, reca un cartiglio (fig. 1) con degli strani quadratini geometrici, simili all'alfabeto ebraico, che a lungo liquidati come oggetto con dei segni illeggibili, altro non sono che la firma in latino del suo autore composta dalle lettere di un alfabeto cifrato.

Scrivendo infatti le lettere alfabetiche seguendo un tracciato ortogonale e sostituendo a ogni

segno la corrispettiva lettera, si leggerà: «*MI-CHAELE ANGELUS DE ANSELMIS PINGEBAT*» (Fadda 2003, 42; 2004, 76; 2005, 300). Nessun dubbio pertanto, che l'autore della grande tavola parmense sia Michelangelo Anselmi, pittore nato a Lucca e non Raffaellino da Reggio, come erroneamente ritenuto in passato (De Lama 1824, nr. 65; Fadda 2004, 75-6). L'alfabeto cifrato che Anselmi ha qui utilizzato si trova pubblicato da Cornelio Agrippa (1533, 3: 30) nel *De occulta philosophia* e successivamente è ricordato anche da Giovanni Battista Della Porta (1563, 93) e da Blaise de Vigenère (1587, 275) nei loro trattati di crittografia, come esempio di alfabeto in uso presso gli antichi cabalisti. Tra tutti quelli classificati, questo tuttavia risulta essere il più semplice, che anche «*mulierculae, et pueri etiam utuntur*» (1563, 93). Pur essendo discendente di una famiglia che aveva dato i natali a uno scienziato illustre, quale Giorgio Anselmi seniore,<sup>1</sup> ricordato per i suoi studi medici, alchemici e astrologici, l'uso da parte di Michelangelo Anselmi di un simile cifrario, ampiamente descritto nei libri, non sembra pertanto avere avuto finalità occulte, bensì, molto più semplicemente, ludiche.<sup>2</sup> L'incomprensione di fronte a questi segni è solo da parte dello spettatore attuale e quello che Michelangelo Anselmi utilizza (e in questa unica opera) è semplicemente un diverso

1 Cf. I Guicciardini 1990, 235; Cortesi Bosco 2000, 107-8, nota 90. Foucard 1885, 44; Quattrucci, 1961.

2 Più efficaci le diverse modalità di scrittura e comunicazione utilizzate a Mantova per le lotte politiche nel Cinquecento: cf. Bonora 2014.

Figura 1. Michelangelo Anselmi, *La Madonna col Bambino fra i santi Rocco e Sebastiano*, particolare. Olio su tavola, 239,8 × 152,8 cm. Parma, Galleria Nazionale © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta)



sistema figurale della scrittura alfabetica, in cui i segni e i disegni sostituiscono il significante linguistico.

Alle date in cui Michelangelo Anselmi realizza il dipinto firmato dallo strano cartiglio, i pittori al lavoro a Parma dovevano ben conoscere non solo i testi che avevano fatto apprezzare Giorgio Anselmi seniore perfino a Cornelio Agrippa o all'abate Tritemio, testi di cui il nipote, Giorgio Anselmi juniore, poeta, allievo del Beroaldo, stava curando la pubblicazione, ma anche altri testi letterari, poetici e mnemonici, in cui, vedremo, la comunicazione avviene attraverso le immagini. I contatti tra intellettuali e artisti a Parma è documentabile in moltissime circostanze: limitiamoci a ricordare tra gli esempi, il fatto che gli Anselmi (della famiglia del medico scienziato) condividevano la cappella gentilizia con quella della famiglia del pittore; o tra le relazioni di amicizia sancite dai battesimi (cf. Vaccaro 2007) che il figlio di Giorgio Anselmi, Bartolomeo (Grapaldo 1517, libro I, cap. X; Affò 1791, 12-4; Pezzana 1852, 67-8; 1859, 247), padre di Giorgio juniore, fu padrino di Maria Caterina, sorella del Parmigianino, mentre una sua figlia, ugualmente chiamata Caterina (Medioli Masotti 1986, 231-83), fu la moglie del poeta Andrea Baiardi (cf. Affò 1791, 94; Baiardi 2008; Vaccaro 2001) e madre di Francesco ed Elena Baiardi Tagliaferri (rispettivamente committenti di *Amore che fabbrica l'arco* e della *Madonna dal collo lungo*, del Parmigianino).

Rebus, geroglifico, emblema, impresa, tutte quelle forme in cui il disegno, sostituendo la scrittura, rappresenta la lingua, o in cui parole e immagini trasmettono messaggi via via più complicati, trovano a Parma applicazione grazie anche alla ricezione precocissima di due testi fon-

damentali: gli *Hyeroglyphica* di Orapollo (1996) e l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1998).

Nel monumento funebre di Vincenzo Carissimi (Talignani 1997) nel duomo di Parma, l'autore, Giovan Francesco d'Agrate, ha scolpito sui lati accanto alla scritta *QUIS EVADET*, uno dei trofei illustrati nel volume di Francesco Colonna. Il disegno preparatorio al monumento accluso al contratto con lo scultore, prevedeva al centro del sarcofago anche un ulteriore geroglifico polifiliano, quello che recita *Patienta est ornamentum custodia et protectio vitae* (e che ora ritroviamo invece in un altro sepolcro parmense, nella chiesa di Santa Maria della Steccata, realizzato per celebrare Sforzino Sforza (cf. 2008), conte di Santafiora, morto nel 1523 (fig. 2).

Nella stanza attribuita ad Alessandro Araldi nel monastero di San Paolo a Parma, adiacente alla Camera dipinta da Correggio, si trova invece una lunetta col geroglifico di Orapollo che illustra l'«Impossibile». La sua presenza in un monastero benedettino non deve stupire: è infatti nel chiostro del monastero padovano di Santa Giustina che a fine Quattrocento, Bernardo da Parenzo si serve di geroglifici e simboli egizi per illustrare le storie di San Benedetto (Giehlow 2004, 127-31; Castelli 1979, 30; De Nicolò Salmazo 1989, 13-7) e furono proprio i Benedettini, a giudicare dai loro scritti, che per primi riferirono degli Egizi nei primi secoli dell'Era cristiana.<sup>3</sup>

Il monumento Carissimi ha fatto interrogare gli studiosi circa la fortuna del *Poliphilo* a Parma e pensando all'universo letterario, figurativo del Colonna e ai rapporti tra Parma e l'area veneziano-trevigiano-padovana, per primo è stato

3 Nel XV secolo la scrittura egizia verrà considerata perfino traduzione dei pensieri divini, cf. Castelli 1979, 28



Figura 2. Gianfrancesco D'Agrate, *Sepolcro di Sforzino Sforza*. Parma, Santa Maria della Steccata

indicato il vescovo di Treviso Bernardo de Rossi, col suo segretario Broccardo Malchiostro, committenti di Lorenzo Lotto. Costoro infatti erano di Parma, il primo entrato nel vescovado di Treviso all'età di sedici anni nel 1485 e che quando nel 1522 deciderà di rientrare in Emilia, verrà assassinato (Cortesi Bosco 2000, 95) il giorno stesso dai suoi parenti, lasciando in città anche i dipinti del Lotto, pittore «amante dei giochi a chiave e degli esercizi di intelligenza» (Lucco in Lucco, Brown 1998, 116) che faceva giochi di parole col suo stesso nome. Notorie infatti sono la sua firma-rebus (Matthew 1998, 616-148. Simoni 2010; Matera 2010) nella scena con Lot e le figlie nelle tarsie di Santa Maria Maggiore, e i rebus che indicano i nomi degli effigiati nei suoi ritratti, come la luna con al suo interno le lettere «Ci» nel cielo notturno alle spalle del ritratto di Lucina Brembati (Gentili 1989), o la tappezzeria di broccato, decorata da cardi, alle spalle del succitato Broccardo Malchiostro.

Simili esempi sono anche nell'arte a Parma: si veda per primo, l'enorme elmo (che in latino si dice *galea*) che nel *Ritratto di Galeazzo Sanvitale* del Parmigianino, ora a Capodimonte, allude al nome dell'effigiato, *Galeatus* (Thimann 2002, 99).

Non è mai stato notato, ma anche in un altro ritratto eseguito in contemporanea da Francesco Mazzola, quello di Lorenzo Cybo conservato a Copenaghen (fig. 3), si ritrova sul vassoio in primo piano del dipinto un dado (che in greco si traduce in *κύβος* (*cubos-cybos*); e nello stesso quadro altri simboli spiegano il perché della spilla da cappello che porta l'effigiato e in cui compaiono le colonne d'Ercole col motto *plus ultra*, emblema di Carlo V. Accanto al dado in primo piano c'è infatti un vassoio con delle monete, che nell'*Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum* corrisponde

proprio al *Tributo a Cesare* (*L'arte della memoria* 2006, 113).

Il libretto appena citato, è uno dei trattati medievali di quella che chiamiamo banalmente mnemotecnica, la pratica che serve a sviluppare la memoria.

L'arte della memoria<sup>4</sup> si basa sulla norma che le immagini di cose inconsuete e stravaganti, chiamate *imagines agentes*, si imprime più facilmente nei ricordi di quelle banali. Associando queste immagini (simbolo di ciò che si vuole ricordare) a una serie di luoghi facilmente memorizzabili (quali le stanze di una abitazione o le parti del corpo) sarà sufficiente ricordare i simboli nella loro distribuzione spaziale per farsi tornare in mente il tema di un discorso. Le figure sono considerate luoghi della memoria che favoriscono il ricordo e che si associano a un soggetto preciso.

Gli alfabeti visivi per cui i segni sono figure, e i trattati sui sistemi mnemonici hanno nel Cinquecento la loro massima diffusione: fra questi troviamo testi come quelli di Giovan Battista della Porta (1996) che, concordando con la correlazione - equazione umanistica della pittura, intesa come poesia muta e della memoria come pittura parlante, sottolinea sempre più l'importanza delle arti figurative nella costruzione delle immagini mnemoniche.

Ritratti e firme possono dunque aver avuto la funzione di *imagines agentes*.

## 2 Anton Laet

Al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (Cf. Sarnova 2006; Krasnobaeva 2009, 51-66; Muzzi 2009; Kustodieva 2011, 192-93), si conserva

4 Cf. Yates 1972; Carruthers 1990; Bolzoni 1995; 2002; Mino Gabriele, «Introduzione», in *L'arte della memoria* 2006.





Figura 3. Parmigianino, *Lorenzo Cybo*. 1524. Olio su tavola, 126 × 104 cm. Copenaghen, Statens Museum forr Kunst

l'unico ritratto femminile eseguito da Antonio Allegri detto il Correggio (fig. 4). Il quadro è giunto nel 1925 al palazzo - Museo Jusupov di Leningrado e precedentemente si trovava presso gli Jusupov di Archangel'sk. Sebbene la collezione del principe Nicolaj Yusupov fosse l'esito di numerosissimi acquisti fatti durante i suoi viaggi in Europa tra il 1770 e il 1780, il quadro del Correggio gli fu venduto in Russia nel 1800 dal commissionario italiano Pietro Concolo, veneziano, in rapporto anche col Canova.

Il dipinto, reso noto alla letteratura occidentale da Roberto Longhi, che ne proiettò la diapositiva di vetro al convegno degli storici dell'arte organizzato a Parma a *latere* della mostra del 1935 (Fadda 2017a, 66), è firmato. Sul tronco d'albero alle spalle dell'effigiata, si legge infatti «ANTON LAET (us)».

L'opera sembra databile al 1519 perché la firma Antonio Lieta compare negli scritti di Correggio e nel suo catalogo a partire da una lettera (scoperta da Andrea Muzzi 2016), inviata dal pittore a Girolamo da Monferrato nel luglio di quell'anno.

Sul dipinto c'è una scritta in greco lungo il bordo del piatto che la donna ci porge e in cui sta scritto: «ON NHIIENΘΣ AX----"» citazione mutila di alcuni versi dell'*Odissea*, (Hom., *Od.*, IV, 220-2), che raccontano che Elena, figlia di Zeus, durante un banchetto offerto da Menelao all'esercito affranto di Telemaco, mise nel vino un farmaco chiamato Nepente (Vellay 1957, 106-7), curativo contro l'ira e il dolore per far scacciare ai commensali ogni angoscia e tristezza.

Diverse sono state le proposte<sup>5</sup> tese ad identificare la donna ritratta: alcuni hanno ritenuto l'immagine quella di Veronica Gambarà e altri di Ginevra Rangone o della regina Artemisia, triade di vedove, per via dell'abito scuro della dama che, nonostante la scollatura e il raffinato copricapo, è stato ritenuto un abito vedovile. Tra i nomi di dame candidate ad essere l'antica nobildonna effigiata da Correggio, anche le poetesse (poiché la pianta dipinta sullo sfondo è stata ritenuta quella dell'alloro) oppure una terziaria francescana, per la presenza del cordone annodato e dello scapolare triangolare appeso al collo della donna. Il cordone (Danieli 2006, 208) ostentato nel dipinto

tuttavia non ha tre nodi, come nel cingolo francescano, ma solo uno.

Le grandi dimensioni del ritratto, la citazione in greco e la firma latinizzata sembrerebbero indicare una commissione molto importante, e la figura «sta offrendo la tazza, cioè il suo contenuto, a chi la guarda e il suo sguardo enigmatico sembra invitare ad accogliere questo dono» (Spagnolo in Coliva 2008, 104).

Nel passo dell'*Odissea* la bevanda *nepente* era stata preparata da Elena per essere offerta ad altri, ma la citazione sulla tazza, non vuole evocare affatto il tema del dolore; non c'è nessuna tristezza in questa figura, anzi il contrario. Non crediamo nemmeno che il vestito della donna alluda a un lutto o a uno stato di vedovanza.

Giancarla Periti (2004)<sup>6</sup> ha considerato lo stile della produzione artistica di Correggio proprio in relazione al nome adottato, Laetus-Lieto, e ha saputo dimostrare che l'artista ha programmaticamente fatto coincidere la sua identità personale e artistica praticando un'arte lieta, quasi che chiamandosi Allegri, il suo nome dovesse di conseguenza dare forma pittorica all'allegria.

Difficile contraddire questo pensiero e i numerosi esempi portati a supporto di questa affermazione. Sarebbe bastato ricordare che per sua figlia, Correggio scelse il nome di Letizia: Letizia Allegri (cioè Letizia lieta). Tra l'altro, uno dei quadri eseguiti da Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este, *l'Allegoria del vizio*, conservato al Louvre, ha in basso a mo' di firma perfino una figura che ride, non prevista nel disegno preparatorio conservato al British Museum (Popham 1957, 167), che sembrerebbe identificabile con *Jocus*, il fratello di Eros nella mitologia, che facendo ridere, rendeva allegri.

Fosse «mera bizzarria o capriccio giovanile» (Pungileoni 1817, 1: 181) questo tradurre in tutti i modi il suo cognome, fatto sta che il ritratto di San Pietroburgo sembrerebbe avere una relazione anche con la *Gioconda*: se nel celeberrimo quadro (Zapperi 2012, 109) di Leonardo è il sorriso a garantirne il titolo, altrettanto si può dire del quadro di Correggio, ma in questo caso a dar gioia e conforto sono la bevanda di Elena, il Nepente, e il nome dell'artista, Laet(us).

La donna veste i panni di Elena per offrire

5 La bibliografia sull'opera è vasta, vedi, anche per la bibliografia precedente: Periti 2004, 459-76; scheda di M. Danieli in *Mantegna a Mantova* 2006, 208; scheda di Spagnolo in Coliva 2008; scheda di M. Giusto in Coliva 2008, 306; scheda di D. Ekserdjian in Ekserdjian 2016, 188.

6 Sul ritratto del pittore: Spagnolo 2008, 21-45; su altri modi da parte del Correggio di giocare con la sua firma, vedi i documenti citati in Fadda 2008.





Figura 4. Correggio, *Ritratto di dama*. 1520 ca. Olio su tela, 103 × 87,5 cm. San Pietroburgo, Ermitage

un vino particolare che da allegria. Secondo i lessici simbolici del Cinquecento «Vinum est hilaritatem» (Ricciardi 1591, 273r, nota 21) e dare da bere una tazza di «NHIIENΘΣ» significa proprio dar da bere una tazza di felicità per dimenticare le preoccupazioni.

Possiamo però domandarci se questo sia o meno un ritratto reale e non sia piuttosto un ritratto ideale o di tipo poetico. Filostrato ricorda che Eumelo fece un ritratto di Elena (*Vita dei Sofisti*, 11, nota 5; cf. anche 2008, 97 nota 3) e ritratti di Elena sono considerati esempi di un «paradigma di suprema bellezza» (Caciorgna in Caciorgna, Guerrini 2003, 181-7; cf. anche Bettini, Brillante 2002, 159-71).

Come ricordato, l'attribuzione del quadro a Correggio si deve a Roberto Longhi, dopo che Alexandre Benoit aveva proposto l'attribuzione a Lorenzo Lotto, non riconoscendo la firma latinizzata del pittore, che però gli aveva fatto commentare: «*Qui est cet Antoine dont la dame fait la joie?*» (1958; ora anche in 2016, in part. 89). Roberto Longhi citava con orgoglio questo fraintendimento per mettere in maggiore evidenza il proprio occhio e il suo acume di conoscitore (senza tralasciare di ricordare che perfino Adolfo Venturi nel 1929, era caduto in inganno e aveva approvato l'attribuzione a Lotto del Benoit). Quest'ultimo in effetti, sbagliava riferire a un artista diverso da Correggio il quadro, che è firmato. Siamo sempre fedeli ai giudizi longhiani e tuttavia, forse Benoit poteva avere ragione nel vedere nel quadro «*la dame qui fait la joie d'Antoine*».

Nella poesia del Cinquecento, ricorre spesso un topos poetico, quello del ritratto in versi dell'amata,<sup>7</sup> un topos che influenzerà a sua volta la pittura. Alcuni celebri ritratti del Cinquecento italiano non vogliono già riprodurre i tratti di una donna individuale, ma quelli di una donna ideale che i poeti descrivevano coi loro versi e che nel ritratto della fanciulla amata da Petrarca, Laura, dipinto da Simone Martini, ha il suo archetipo (Zapperi 2012, 107). In certi casi tuttavia i ritratti ideali travestono quelli di una donna reale. Ne troviamo esempi nelle poesie di Lorenzo il Magnifico o del Bembo e a Parma

nel canzoniere petrarchesco di Enea Iripino, il cui manoscritto datato 1520, si conserva alla Biblioteca Palatina. Ne abbiamo inoltre molteplici esempi artistici, come nel caso del ritratto di Ginevra de Benci, amata dal Bembo e ritratta da Leonardo.

Un ulteriore esempio pittorico in questo senso ce lo offre a Parma anche Francesco Maria Rondani<sup>8</sup> (fig. 5) che autoritrae sé stesso in veste di sincero innamorato giocando poeticamente sulla traduzione in latino del suo cognome Rondani (o Rondine), in *Hirundo*. I versi e la pittura lo descrivono, infatti è scritto:

HEC EST VIVA TVI DVLCIS VICTORIA  
AMA(N)TIS / HIRVNDI DOCTA PICTA  
FIGVRA MANV / QVA(M) PRECOR VT  
SERVES NE QVID CORR(V)PERE POSSIT  
/ EXIGIT HOC ETIA(M) NO(N) SIMVLATVS  
AMOR

Questa è la vittoria, la viva immagine del tuo dolce amante, dipinta dalla dotta mano del Rondine, che ti prego di conservare in modo che nulla lo possa rovinare; lo richiede anche l'amore sincero.<sup>9</sup>

A garantire la purezza e sincerità dell'amore dichiarato sono l'abito bianco (poiché «ogni colore ha il suo significato...il bianco purità e fede» Gottfredi 1913, 269) e la rondine è simbolo di amore imparziale, perché nutre i propri figli in parti uguali.<sup>10</sup> Il ritratto da dunque un volto alle parole.

Anche nel *Libro d'arme e d'amore nomato Philogine*,<sup>11</sup> composto da Andrea Baiardi prima del 1511, troviamo un ritratto figurato, ma questa volta in una forma cifrata (fig. 6). Nel testo del Baiardi, il personaggio Rinaldo, innamorato della bella Scaldacuore, le dedica un componimento poetico (uno strambotto) che per poterle essere consegnato di nascosto durante un ballo, viene *zifferato* (cioè cifrato) da un pittore. Lo strambotto recita:

Chiusa è la fiamma che tormenta il petto | e per  
celata star rovina il cuore | aspettar non porro quel

7 Pozzi 1993, 145-9; Pommier 2003, 83-95; Pich 2007; Bolzoni 2010, in part. 114-5; Woods Marsen 2001, 64-87; Walter, Zapperi 2006; Bolzoni 2013, 210-8.

8 Su questo artista vedi Fadda 2017b.

9 La traduzione è quella proposta da Lucco in *Le ceneri violette* 2004, 162.

10 La rondine ha la reputazione di nutrire i propri figli in maniera equa, in modo che a ognuno spetti la sua parte (Aris., *Hist. an.*, IX, 6; Ael., *NA.*, III, 25; Valeriano, *Hieroglyphica*, XXII, «de Hirundine Aequalitas»).

11 *Libro d'arme e d'amore nomato Philogine... composto per il Magnifico Cavalliero Messer Andrea Baiardo da Parma*, in Vinegia 1530, libro II, ii.





Figura 5. F. M. Rondani, *Autoritratto in veste di innamorato sincero*. Milano collezione Rob Smeets



che io aspetto | che come torza accesa sto in l'ardore | a la catena al mio groppo ristretto | aspra è la vita, la Fortuna e Amore | se da mia stella non me dato pace | il corpo solverà morte con face.

Lo strambotto cifrato è un rebus (fig. 6). L'autore, Andrea Baiardi (Affò 1791, 94-104), nominato cavaliere aurato da Ludovico il Moro, nel 1494 ed era ancora al suo servizio quando nel 1500 Milano cadeva in mano a Luigi XII re di Francia, e anche Parma veniva di conseguenza assoggettata al nuovo sovrano. Ad Andrea Baiardi, la galanteria del popolo francese piace e Luigi XII decise di nominarlo suo Capitano degli uomini d'arme, incoronandolo poeta.

Nel testo del *Filogine* tanti sono gli aspetti autobiografici in cui Andrea Baiardi ricorda le sue amicizie: Roberto e Ugo Sanseverino, Boso Sforza, i conti Torelli di Montechiarugolo,

Nella casa del Baiardi a Parma come alla corte di Ludovico il Moro, sono documentate le feste. Nel 1510, ad esempio, mentre Gran Maestro a Parma, cioè governatore per conto del re di Francia in Italia, era Charles d'Amboise, costui un sabato 30 novembre, in casa Baiardi:

*elese invidatori de una festa qual destinava di far, o fosi bordelo, Andrea Baiardo, il conte Battista Quartaro, [...] Zan Francesco Garumberto deto' Bordigon' e Zan Francesco Tagliafero, cavaliere, fiolo di Lodovico, quali invitaron le nostre cittadine a la festa fra le quali furon: mad. Damisela, moglie del conte Francesco la figlia del commerciante ricchissimo Marco Garsi, una fiola di Andrea Baiardo, [...] la moglie di Scipione Rosa, la moglie di Jacopo Cornazano, e altre donne assai con le quale fu fata la festa vituperosa, né vi poterono andare la maggior parte de mariti loro o altri dela città [...] E, nel uscita, francesi fecero un grande levare di berrette a parmegiani.* (Smagliati 1970, 90)

Ma cosa avevano costoro da festeggiare in casa di Andrea Baiardi e chi c'era con lui, che offriva la casa «ai francesi e consentivano alle loro donne di partecipare a feste in cui sarebbero state bacciate sulla bocca, come i francesi usavano con grande scandalo del resto della cittadinanza?» (Arcangeli 2007, 289). Speriamo che le modalità dei festeggiamenti fossero lecite, visto che tra

i partecipanti c'era la figlia stessa del Baiardi, Elena, con la milanese Madamigella Trivulzio, sposa di Francesco Torelli e figlia di Gian Giacomo e c'era anche Caterina dalla Rosa, moglie di Scipione. Quest'ultima si chiamava in realtà Caterina da Piacenza, ed era la sorella di Giovanna, la badessa del monastero benedettino di San Paolo. Andrea Baiardi ospitava i più importanti ministri del re di Francia «allorché per amplissima Patente, il suo figliuolo Gian Marco, eletto venne commissario delle tasse de' cavalli in luogo di Gian Francesco Garimberti, ch'era stato ammazzato dal cavalier Scipione della Rosa» (Affò 1791, 100). Scipione della Rosa aveva ucciso quest'ultimo proprio per avere l'amministrazione del monastero benedettino di San Paolo a Parma.

Il gusto per l'antico e gli studi antiquari delle lunette della camera dipinta dal Correggio, derivate da monete romane antiche, la festa o il rebus del *Filogine* di Andrea Baiardi, ci ricordano la cultura della Milano Sforzesca, che notoriamente «rivendicava la sua qualità di seconda Roma» (Agosti 1990, 63) e in cui risiedeva anche Leonardo da Vinci. Gli stessi protagonisti di quella stagione milanese si ritrovano a Parma, città dello stato di Milano, in cui Leonardo stesso, è documentato. A Parma ad esempio, avevano casa anche i Sanseverino, conti di Caiazzo, famosi per la loro scuderia di cavalli pregiati (cf. Fara 2014).

Di Leonardo sono noti i giochi di rebus (cf. Marinoni 1954, 123-239) e le diverse imprese (Bambach 2003), la cui moda Paolo Giovio faceva risalire alla «venuta del re Carlo VIII e di Lodovico XII in Italia» (1863, 4).

Tornando allora all'argomento del nostro testo, alla luce della scarsissima produzione ritrattistica del Correggio dobbiamo a Maddalena Spagnolo (2008, 104) l'aver indicato una pista per la provenienza del ritratto ora a San Pietroburgo.

Nella collezione di Caterina Nobili Sforza, contessa di Santa Fiora, si trovavano infatti due ritratti femminili attribuiti al Correggio.<sup>12</sup> La collezione vantava molti dipinti parmensi, non solo perché suo cognato fu il cardinale Alessandro Sforza da Santa Fiora, vescovo di Parma dal 1560 al 1573, ma perché il suo secondo marito, sposato nel 1552, era Sforza Sforza di Santafiora

<sup>12</sup> Lo si apprende dal resoconto che Rudolph Conraduz, vice cancelliere dell'Imperatore Rodolfo II, invia al sovrano nel 1585 «Un ritratto d'una donna di casa d'Ossi Ferrarese vestita all'antica, mezza figura con un altro simile all'incontro di Correggio. Queste due pitture sono cosa unica e divina» (Ulrich 1870, 50).



Figura 6. Libro d'arme e d'amore nomato Philogine... composto per il Magnifico Cavalliero Messer Andrea Baiardo da Parma. © Vinegia 1530, Libro II, ii

(cf. Corsini Sforza 1898) (il figlio di Sforzino, il cui sepolcro abbiamo ricordato nella chiesa di Santa Maria della Steccata, fig. 2) che abitava a Parma nel palazzo Santafiora in un piazzale che ancora oggi porta il loro nome.

Se il quadro di San Pietroburgo provenisse dunque da Parma, con chi identificare la donna ritratta? Fra le nobildonne in città nel 1520 circa, è stata candidata da ultimo anche Laura Pallavicino Sanvitale, considerando la pianta alle spalle dell'effi-

giata come l'alloro (Giusto 2008, 306). Correggio invece, oltre ad aver dipinto in evidenza l'edera (De Tervarent 1964, 239), pianta sacra a Bacco, allusivo al vino, sullo sfondo del nostro dipinto ha messo il timo serpillio, la pianta del Nepente.

Le fonti letterarie chiamano infatti il Nepente anche *Hélénion*, utile a fare una crema di bellezza femminile ma che mescolata al vino, procurava il piacevole stordimento. *L'Helenion* viene descritto anche da Plinio e Teofrasto<sup>13</sup> (e classificata tra le piante coronarie) che, cercando una corrispondenza coi vegetali conosciuti, lo facevano coincidere con questa varietà del timo.

Motivi stilistici, quali il confronto fra l'intreccio dell'acconciatura della nobildonna del quadro in esame e quello dei nastri del soffitto della Camera in San Paolo, hanno da sempre portato almeno ad associare i dipinti alla stessa data, ma le relazioni tra le due opere dovettero essere altre.

Nella Camera di San Paolo gli affreschi del Correggio sono accompagnati da diversi motti in latino e in greco (la cui distribuzione fu purtroppo alterata nell'Ottocento) variamente interpretati, ma che per quanto riguarda le scritture in greco sono innanzitutto l'anagramma<sup>14</sup> del nome della badessa Giovanna: «IOANNA PLHKENTIΗ». Anche nei diversi motti in latino, in frasi come «IOVIS OMNIA PLENA» (tutto è pieno di Giove) le iniziali *IO PL* alludono al nome della badessa. Questi affreschi sono infatti una sorta di emblema-impresa rinascimentale che in parte assume una forma enigmistica e che accostando parole e figure veicola un messaggio destinato alle monache del monastero.<sup>15</sup>

Nell'appartamento di Giovanna da Piacenza uno dei motti - tratto da Orazio (Hor., *Carm.*, III, 29) - recita «ERIPTE MORAE» («rompi gli indugi»), frase con cui il poeta apostrofa Mecenate per invitarlo all'*otium* e a bere del vino.

Un'altra dama del Rinascimento vestita in modo simile a quella del dipinto in Russia, è stata ritenuta una monaca (Cropper 2001; Falciani 2008): parliamo della *Monaca* degli Uffizi, attribuita in passato a Raffaello e Leonardo e Giuliano Bugiardini e oggi catalogata come opera di Ridolfo del Ghirlandaio. La coperta del ritratto ha una decorazione a grottesche con una maschera e una scritta: «SUA CUIQUE PERSONA»

13 Theophr., *Hist. pl.* (II, 1-3, VI, I, 1; VI, 2-3; VII, 2-4); Plin., *HN.*, XXI, 33, 59-159, 91.

14 La funzione degli anagrammi è qui quella teorizzata nella *Metametrica* di Caramuel (1663); cf. Fadda, in corso di stampa.

15 Se ne accorge per primo Pezzana 1825, 6: 321; in maniera diversa ne tiene poi conto Catellani 1975; Barocelli 2010; Periti 2016; Fadda, in corso di stampa.



(«a ciascuno la sua maschera») una sentenza che ritroviamo simile intarsiata nel monastero di San Paolo a Parma, dove è scritto «SUA CUIQUE MIHI MEA» (Dempsey 1990): «a ciascuno la sua a me la mia (maschera)».

Una figura abbigliata come nel dipinto dell'Ermitage, compare innanzitutto nel monastero benedettino di San Paolo a Parma tra gli affreschi di Alessandro Araldi del cosiddetto *Sacello di Santa Caterina* e trovo notizia (cf. Ferrario 1820, 448-9) che prima dell'imposizione rigida della clausura, le canonichesse benedettine di Remiremont (monastero benedettino francese) sopra una camicia dalle maniche bianche indossavano una sopravveste scura smanicata detta 'pazienza'.

Se la nobildonna ritratta da Correggio fosse la badessa Giovanna e il nostro ritratto nascondesse, come in San Paolo, un gioco e un rebus, come lo interpreteremmo?

Nel quadro abbiamo vari elementi e lettere disposte in diversi luoghi, o, se usiamo il termine dei trattati di mnemotecnica, *loci* della memoria.

La donna è figura pia e forse il suo cognome è proprio Piacenza o PLHKENTIH; Benoit pensava che «allietasse Antonio»; nel quadro c'è scritto a sinistra «Anton Laet» e proseguendo in basso «ON NHIENΘΣ AX».

Sono poi dipinte una catena che regge uno scapolare a forma di 'V' e una corda con un nodo.

Nei rebus di Leonardo, una catena al collo vuol dire *col* (Marinoni 1954, 142). Il nodo invece (una delle figure più ricorrenti) trova diverse corrispondenze: lo vediamo nello strambotto di Andrea Baiardi (fig. 5) e più volte in Leonardo stesso, per il quale il nodo è anche un vincolo che traduce il suo stesso cognome, Vinci, come nel *Poliphilo*. Nel testo del Colonna da cui siamo partiti, e che in più occasioni Correggio dimostra di conoscere (cf. Nygrem 2015) e citare, per tradurre in geroglifico il motto *Omnia vincit Amor*, viene infatti descritto un vaso da cui fuoriescono le fiamme (d'amore) annodato a un mondo (omnia) da un ramoscello di vinco (cf. M. Gabriele in Colonna 1998, 2: 624).

Nel nostro caso tuttavia il nodo è un nodo,<sup>16</sup> come in certe divise araldiche.

Se la firma abbreviata «Anton Laet» e i versi mutili *on nepentes a ki* dovessimo considerarli come sole lettere da scandire foneticamente, la composizione che ne deriva è: «PIA (che) Laet

Anton ON NEPENTE SA CHI» cioè «Piacela e tanto, non ne pente sa chi». La catena con lo scapolare a V diventa *Col Vi*, e se il nodo lo consideriamo per quello che è leggeremo: *col vi nodo*.

Rimane il cordoncino che in italiano, come il laccio e il cordone, si può definire 'correggiolo'.

Seguendo alcune regole<sup>17</sup> dell'enigmistica e salvo errori, il finale del nostro gioco acquista questo senso: «lo do a Correggio col vino: piacela e tanto, chi non sa, ne pente».

## Bibliografia

- Affò, Ireneo (1791). *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, vol. 3. Parma: Stamperia reale.
- Agosti, Giovanni (1990). *Bambaia e il classicismo lombardo*. Torino: Einaudi.
- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius (1533). *De Occulta Philosophia*. Colonia: Cum gratia Cesareum Maiestatis.
- Arcangeli, Letizia (2007). *Principi, homines et "partesani" nel ritorno dei Rossi*. Arcangeli, Letizia; Gentile, Mino (a cura di), *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*. Firenze: University Press, 231-306.
- Baiardi, Andrea (1530). *Libro d'arme e d'amore nominato Philogine...composto per il Magnifico Cavaliero Messer Andrea Baiardo da Parma*. In Vinegia 1530. Venezia.
- Baiardi, Andrea (2008). *Rime*. Edizione critica a cura di Domizia Trolli. Milano: Edizioni Unicopli.
- Bambach, Carmen (2003). «Les allegories». Viatte, François et al. (éds), *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits = Catalogo della mostra* (Parigi, Louvre, 5 maggio-14 luglio 2003). Paris: Réunion des musées nationaux, 153-66.
- Bettini, Maurizio; Brillante, Carlo (2002). *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*. Torino: Einaudi.
- Barocelli, Francesco (2010). «Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza». Barocelli, Francesco (a cura di), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Electa, 223-365.
- Bartezzaghi, Stefano (2001). *Lezioni di enigmistica*. Torino: Einaudi.
- Bartezzaghi, Stefano (2004). *Incontri con la Sfinge*. Torino: Einaudi.

16 Come in quella di Luisa di Savoia, madre di Francesco I Valois. Cf. De Tervarent 1964, 285.

17 Quali divisione e raggruppamenti o elisioni: cf. Marinoni 1954, 150; Bartezzaghi 2001; 2004.

- Bolzoni, Lina (1995). *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2002). *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2010). *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2013). «I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma». Beltrami, Guido et al. (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento = Catalogo della mostra* (Padova 2 febbraio-19 maggio 2013). Venezia: Marsilio, 210-8.
- Bonora, Elena (2014). *Aspettando l'Imperatore*. Torino: Einaudi.
- Caciorgna, Marilena; Guerrini, Roberto (2003). *La virtù figurata, Eroi ed eroine dell'antichità senese tra Medioevo e Rinascimento*. Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena.
- Caramuel, Juan (1663). *Caramuelis Joannis / Primus calamus / ob oculos ponens / metametricam / quae variis / correntium, recurrentium, ascendentium, descendentium / nec - non Circumvolantium versuum ductibus, / aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, / multifformes / Labirinthos / exornat*. Roma: Fabius Falconius excudebat.
- Carruthers, Mary (1990). *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge Studies in Medieval Culture, nr. 10. New York: Cambridge University Press.
- Castelli, Patrizia (1979). *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*. Firenze: Edam.
- Catellani, Remo (1975). «IOANNA PLHKENTI, Ioanna Placentia Abb.». *Parma nell'arte*, 1, 7-20.
- Coliva, Anna (a cura di) (2008). *Correggio e l'antico = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Borghese 22 maggio-14 settembre 2008). Milano: Federico Motta.
- Colonna, Francesco (1998). *Hypnerotomachia Poliphili*. Riproduzione dell'edizione aldina del 1499. Introduzione, traduzione e commento di Marco Ariani e Mino Gabriele. 2 Voll. Milano: Adelphi.
- Ekserdjian, David (a cura di) (2016). *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale 12 marzo-26 giugno 2016). Cinisello Balsamo: Silvana ed.
- Corsini Sforza, Lina (1898). «La collezione artistica di Caterina Nobili Sforza, contessa di Santafiora». *L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, I, 273-8.
- Cortesi Bosco, Francesca (2000). «La Madonna col Bambino e i Santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"». *Venezia Cinquecento*, 19, 71-132.
- Cropper, Elizabeth (2001). «Portrait of a Lady (La Monaca)». Brown, David Alan (ed.), *Virtue and beauty: Leonardo's "Ginevra de'Benci" and Renaissance portraits of women = Catalogo della mostra* (National Gallery of Art, Washington, 30 settembre 2001-6 gennaio 2002). Princeton: Princeton University Press, 208-12.
- Danieli, Michele (2006). *Mantegna a Mantova, 1460-1506 = Catalogo della mostra* (Mantova 2006). A cura di Mauro Lucco. Milano: Skira, 208.
- De Lama, Paolo (1824). *Guida al forestiere del Ducale Museo di Antichità di Parma*. Parma: Tipografia Carmignani.
- De Nicolò Salmazo, Alberta (1989). *Bernardino da Parenzo. Un pittore antiquario di fine Quattrocento*. Padova: Antenore.
- De Tervarent, Guy (1964). *Attributs et symboles de l'art prophane, 1450-1600*. Genève: Librairie Droz.
- De Vigenère, Blaise (1587). *Traicté des chiffres ou secrètes manière d'escrire*. Paris: Abel L'Angelier.
- Della Porta, Giovan Battista (1563). *De furtivis literarum notis*. Napoli: Joannes Baptista Subtile.
- Della Porta, Giovan Battista [1566] (1996). *Ars Reminiscendi*. A cura di Raffaele Sirri. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Dempsey, Charles (1990). «SUA QUIQUE MIHI MEA, the Mottos in the Camerino of Giovanna da Piacenza in the Convent of San Paolo». *The Burlington Magazine*, 132, 490-2.
- Fadda, Elisabetta (2003). *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto*. Del Torre Scheuch, Francesca et. al. (a cura di), *Parmigianino e la pratica dell'Alchimia = Catalogo della mostra* (Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara, 9 febbraio-15 maggio 2003). Cinisello Balsamo: Silvana ed., 39-49.
- Fadda, Elisabetta (2004). *Michelangelo Anselmi*. Torino: Umberto Allemandi.
- Fadda, Elisabetta (2005). «Arte e alchimia negli ultimi anni del Parmigianino». Morel, Philippe (a cura di), *L'Art de la Renaissance entre science et magie = Atti del convegno* (Paris, Université Paris I Sorbonne, Centre d'histoire de l'Art de la Renaissance, Institut d'Art et d'Archéologie, 20, 21, 22 giugno 2002). Paris: Somogy, 295-324.
- Fadda, Elisabetta (2008). «"Et così mi chiamo contento": Antonio Allegri detto il Correggio:



- l'uomo e l'artista attraverso la lettura dei documenti*». Coliva 2008, 182-5.
- Fadda, Elisabetta (2017a). «La mostra del Correggio a Parma (1935)». Toffanello, Marcello (a cura di), *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*. Mantova: ed. Del Rio, 53-68.
- Fadda, Elisabetta (2017b). s.v. «Rondani, Francesco Maria». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Fadda, Elisabetta (in corso di stampa). *Come in un rebus: il Correggio e la Camera di San Paolo*. Firenze: Olschki.
- Falciani, Carlo (2008). «Ridolfo del Ghirlandaio, Ritratto di donna, (la Monaca)». *L'amore, l'arte e la grazia, Raffaello: la Madonna del cardellino restaurata*. Firenze: Mandragora, 81-5.
- Fara, Giovanni Maria (2014). «Leonardo e Dürer. Gli studi sulle proporzioni del cavallo e alcune testimonianze letterarie fra il XVI e XVII secolo». Fratarcangeli, Margherita (a cura di). *Dal cavallo alle scuderie, visioni iconografiche e architettoniche*. Roma: Campisano, 37-42.
- Ferrario, Giulio (1820). *Il costume antico o moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli, antichi e moderni*. Milano: .
- Filostrato (2008). Filostrato, *Immagini*. A cura di Andrea L. Carbone. Palermo: duepunti edizioni.
- Foucard, Cesare (1885). *Documenti storici spettanti alla medicina*. Modena: Tip. Sociale.
- Gabriele, Mino (a cura di) (2006). *L'arte della memoria per figure con il fac-simile dell'Ars memorandi notabilis per figuras evangelistorum (1470)*. Postfazione di Ugo Rozzo. Trento: La finestra editrice.
- Gentili, Augusto (1989). *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*. Gentili, Augusto (a cura di). *Il ritratto e la memoria. Materiali I*. Roma: Bulzoni, 155-81.
- Giehlow, Karl (2004). *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*. Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Mueller. Torino: Aragno ed.
- Giovio, Paolo (1863). *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*, Milano: G. Daelli.
- Giusto, Mariangela (2008). «Scheda III.3». Fornari Schianchi, Lucia (a cura di), *Correggio = Catalogo della mostra* (Parma 2008). Milano: Skira, 306.
- Gottifredi, Bartolomeo (1913). «Specchio d'amore». Zonta, Giuseppe (a cura di), *Trattati d'amore del Cinquecento*. Bari: Laterza.
- Grapaldo, Francesco Maria (1517). *De partibus aedium*. Parma: Antonio Quinziano.
- Krasnobaeva, Marina (2009). «Il Musaeum Cartaceum di Nicolai Borisovic Yusupov». Tonini, Lucia (a cura di), *Il collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione sovietica = Atti del convegno* (Napoli, 2-4 febbraio 2006). Gaeta: Artistic & Publishing Company, 51-66.
- Kustodieva, Tat'jana (2011). *Museo Statale Hermitage, La pittura italiana dal XIII al XVI secolo = Catalogo della collezione*. Milano: Skira.
- Castagnola, Raffaella (a cura di) (1990). *I Guicciardini e le scienze occulte. L'oroscopo di Francesco Guicciardini. Lettere di alchimia, astrologia, cabala a Luigi Guicciardini*. Firenze: Leo Olschki editore.
- Longhi, Roberto (1958). «Le fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano», *Paragone*, 101, 34-53.
- Longhi, Roberto (2016). *Correggio*. Con una nota di Daniele Benati. Milano.
- Lucco, Mauro (2004). *Le ceneri violette di Giorgione, Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio = Catalogo della mostra* (Mantova, 5 settembre 2004-9 gennaio 2005). A cura di Vittorio Sgarbi con la collaborazione di Mauro Lucco. Milano: Skira, 162.
- Lucco, Mauro; Brown, David Alan (a cura di) (2008). *Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento = Catalogo della mostra* (Washington, Bergamo, Parigi 1997-99). Milano: Skira.
- Lucco, Mauro (a cura di) (2006). *Mantegna a Mantova, 1460-1506 = Catalogo della mostra* (Mantova, Palazzo Te, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007). Milano: Skira.
- Marinoni, Augusto (1954). *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*. Firenze: Leo Olschki editore.
- Matera, Claudia (2010). «Le firme-rebus nell'arte». Sbrilli et al. (a cura di), *Ah che rebus. Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia = Catalogo della mostra* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010-8 marzo 2011). A cura di Antonella Sbrilli e Ada De Pirro. Milano: Mazzotta, 117-120.
- Matthew, Louisa Chevalier (1998). «The Painter's presence: Signature in Venetian Renaissance Pictures». *The Art Bulletin*, 80(4), 616-148.
- Medioli Masotti, Paola (1986). «Il Philogyne di Andrea Baiardi». Medioli Massotti, Paola (a cura di), *Parma e l'Umanesimo italiano = Atti del convegno*. Padova: Antenore, 231-83.

- Muzzi, Andrea (2009), [recensione] *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all'Unione Sovietica = Atti del convegno* (Napoli, 2-4 febbraio 2006). *Antologia Vieusseux*, 15(45), 163-167.
- Muzzi, Andrea (2016). «Una lettera inedita di Antonio Allegri detto il Correggio al monaco cassinese Girolamo dal Monferrato». *Antologia Vieusseux*, 22(66), 5-19.
- Nygren, Christopher (2015). «The Hypnerotomachia Poliphili and Italian Art». *Word and Image*, 31(2), 140-54.
- Orapollo (1996). *I Geroglifici*. Introduzione, traduzione e note di Mario Andrea Rigoni e Elena Zanco. Milano: BUR.
- Periti, Giancarla (2004). «From Allegri to Laetus-Lieto: the shaping of Correggio's artistic distinctiveness». *The art bulletin*, 86(3), 459-76.
- Periti, Giancarla (2016). *In the courts of religious ladies: art, vision, and pleasure in Italian Renaissance convents*. New Haven; London: Yale University Press.
- Pezzana, Angelo (1825). *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*. Parma: Ducale Tipografia.
- Pezzana, Angelo (1852). *Storia della città di Parma*, vol. IV. Parma: Ducale Tipografia.
- Pezzana, Angelo (1859). *Storia della città di Parma*, vol. V. . Parma: Ducale Tipografia.
- Pich, Federica (2007). «Il ritratto letterario nel Cinquecento, ipotesi e prospettive per una tipologia». Galli, Aldo; Piccinini, Chiara; Rossi, Massimiliano (2002) (a cura di), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento = Atti del convegno*. Firenze: Leo Olschki editore, 137-68.
- Pommier, Édouard (2003). *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Torino: Einaudi.
- Popham, Arthur Edward (1957). *Correggio's Drawings*. London: British Academy.
- Pozzi, Giovanni (1993). *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi.
- Pungileoni, Luigi (1817). *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*. Parma: Stamperia ducale.
- Quattrucci, M. (1961). s.v. «Anselmi Giorgio senior». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 377.
- Ricciardi, Antonio (1591). *Commentaria symbolica*. Venezia: Franciscus de Francischis Senensem.
- Sarnova, Elena (2006). «La peinture italienne dans la collection du prince Nicolaj Borissovitch Youssoupov». Bonfait, Olivier et al. (éds.), *Le gout pour la peinture italienne autour de 1800, predecesseurs, modeles et concurrents du Cardinal Fesch*. Ajaccio: Musée Fesch, 221-32.
- Simoni, D. (2010). «Lorenzo Lotto: Ci in Luna=Lucina». Sbrilli, Antonella et al. (a cura di), *Ah che rebus, Cinque secoli di enigma fra arte e gioco in Italia (Roma 2010-11)*. Modena, 29-32.
- Smagliati, Leone (1970). *Cronaca parmense (1494-1518)*. A cura di Sergio Di Noto. Parma: Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi.
- Spagnolo, Maddalena (2008). «Allegri, Lieto Lucente: note per la biografia del Correggio». Coliva 2008, 21-45.
- Talignani, Alessandra (1997). «“Quis evadet”: una traccia della “Hypnerotomachia Poliphili” a Parma nel sepolcro di Vincenzo Carissimi». *Artes*, 5, 111-137.
- Talignani, Alessandra (2008). «La scultura». Adorni, Bruno (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa civica a Basilica Magistrale*. Milano, 279-83.
- Thimann, Michael (2002). *Lügenhafte Bilder: Ovids Favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*. Göttingen.
- Vaccaro, Mary (2001). «Parmigianino and Andrea Baiardi: figuring Petrarchan beauty in Renaissance Parma». *Word & Image*, 17, 243-58.
- Vaccaro, Mary (2007). «Artists as Godfathers: Parmigianino and Correggio in the baptismal register of Parma». *Renaissance Studies*, 21(3), 366-76.
- Vellay, Charles (1957). *Les légendes du cycle Troyen*. Monaco: Imprimerie nationale de Monaco.
- Ulrich, Ludwig (1870). «Beiträge zur Geschichte der Kunststrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 5, 47-53, 81-136.
- Yates, Frances (1972). *L'arte della memoria. Con uno scritto di E. H. Gombrich*. Torino: Einaudi.
- Walter, Ingeborg; Zapperi, Roberto (2006). *Il ritratto dell'amata*. Milano: Donzelli.
- Woods Marsden, Joanna (2001). «Portrait of the Lady, 1430-1520». Brown, David Alan (ed.), *Virtue and beauty: Leonardo's "Ginevra de'Benci" and Renaissance portraits of women = Catalogo della mostra* (National Gallery of Art, Washington, 30 settembre 2001-6 gennaio 2002). Princeton: Princeton University Press, 64-87
- Zapperi, Roberto (2012). *Monna Lisa addio, la vera storia della Gioconda*. Firenze: Le Lettere.