

LA VITA DOCUMENTATA E LE OPERE
DI ANTONIO ALLEGRI, IL CORREGGIO
GENIO DEL RINASCIMENTO
PER QUINDICI ANNI A PARMA

di Pier Paolo Mendogni

Uno straordinario innovatore

Ha cambiato la pittura

Non si può dire di conoscere il Correggio se non si è stati a Parma poiché qui Antonio Allegri ha trascorso gli anni più fecondi della sua produzione e vi ha lasciato il segno del suo eccezionale genio innovatore in diverse opere e nelle strepitose cupole che hanno cambiato il corso della pittura rinascimentale e che hanno fatto scrivere ad Antonio Mengs (1782) <Correggio possedè unitamente quelle varie parti della Pittura delle quali ciascheduna da per sé ha fatto illustre un Pittore, come la verità e la grazia di Raffaello, il ridente di Leonardo, l'impasto di Giorgione e il colorito di Tiziano>.

Nei tre lustri parmigiani (1519 – 1534) *Antonius Laetus* ha completato la sua maturazione artistica e ne ha raggiunto l'apice attraverso un percorso che dalla Camera di San Paolo porta alla cupola di San Giovanni Evangelista e a quella del Duomo, opera nella quale l'artista ha raggiunto uno dei vertici più alti della pittura di tutti i tempi, sfondando lo spazio reale e creando uno spazio illusorio, infinito, grazie alla <invenzione> di un triplice moto ascensionale, circolare e ondulatorio e alla sapiente utilizzazione di una luce sfolgorante, divina, che investe le figure fino a farle diventare esse stesse luce spirituale. Questa spettacolare macchina scenografica ha anticipato di un secolo il barocco. Ma non è certo questo l'unico merito del Correggio né la sua unica innovazione. Già in San Giovanni l'artista aveva dissolto lo spazio fisico dandogli però un metro di misura: l'uomo, come avrebbe fatto più tardi Michelangelo (1537-41) nel *Giudizio Universale* della Cappella Sistina. Il vortice del Duomo, invece, non è stato imitato per almeno un secolo; nessuno ha voluto correre il rischio di cimentarsi in un tale impegnativo confronto.

Anche sul piano iconografico le innovazioni sono state diverse: nell'affresco dell'*Annunciazione* (oggi nella Galleria Nazionale di Parma), ad esempio, ha introdotto per la prima volta i putti che accompagnano l'arcangelo Gabriele mentre reca a Maria l'annuncio della divina maternità; nella *Orazione nell'orto degli ulivi* (Londra, Victoria and Albert Museum) per la prima volta appare il gesto delle mani aperte con le palme rivolte verso il Cielo con cui Cristo prega rivolgendosi al Padre: un gesto di supplica che diverrà popolare nel

secolo seguente. Interessante è l'espedito <fotografico> usato nei due quadri (il *Compianto* e il *Martirio dei quattro santi*, ora nella Galleria Nazionale di Parma) eseguiti per la Cappella Del Bono in San Giovanni e posti nelle pareti laterali nei quali alla nitida messa a fuoco del primo piano s'accompagna una leggera sfocatura dei personaggi più distanti.

La ricerca pittorica più stimolante, terminata con la realizzazione dei massimi capolavori, il Correggio l'ha quindi svolta a Parma, influenzato anche dai colti umanisti locali. Infatti, se negli anni precedenti si era formato pittoricamente attraverso l'osservazione dei grandi maestri, a Parma ha approfondito anche il complesso significato, l'ideologia che sta alla base dell'esecuzione di ogni opera. Ed è in questa luce che vanno lette le sue composizioni quali la camera della badessa nel monastero delle benedettine di San Paolo – che più avanti verrà descritta e interpretata sulla base degli scritti degli studiosi locali del primo Cinquecento – l'articolato ciclo di San Giovanni, la cupola del Duomo, gli splendidi quadri che appassionano per la straordinaria bellezza e la capacità di comunicare con immediatezza intense emozioni allo spettatore tanto da far scrivere a Stendhal che il Correggio è <colui che coi colori ha saputo rendere determinati sentimenti che nessuna poesia può esprimere>, ma dietro i quali scorrono pure la vita, la storia, le polemiche prevalentemente religiose del tempo e lanciano precisi messaggi. Così Giovanna Piacenza nella sua camera nel monastero di San Paolo propaga il proprio ruolo di badessa, capace di condurre le monache a Cristo e di difendere la comunità dagli attacchi esterni; così i benedettini di San Giovanni – attraverso un linguaggio fortemente criptico - ribadiscono (opponendosi alle incalzanti tesi dei protestanti) il primato della Chiesa di Roma, che trova la sua legittimazione nella continuità tra Vecchio e Nuovo Testamento e nel potere conferito da Cristo a San Pietro e ai suoi successori e testimoniato dagli evangelisti; così la chiesa della città e del popolo (il Duomo) solennizza i protettori cittadini e ripropone trionfalmente il ruolo e l'importanza di Maria per Parma (nello stemma del Comune c'era il motto *Hostis turbetur quia Parmam Virgo tuetur*) e nella religione cristiana (anche qui in palese contraddittorio coi protestanti). Un Correggio, quindi, fortemente inserito nel tessuto culturale cittadino ma artisticamente attento a quanto avveniva in Lombardia (estesa allora a tutta la zona della Padania) con le presenze anche di Mantegna a Mantova e Leonardo a Milano, a Venezia con Giorgione e Tiziano, e a Roma con Raffaello e Michelangelo. Dal Mantegna ha ripreso vari elementi particolari nonché motivi decorativi, alcuni dei quali li ha riproposti con scorci molto più arditi, dando prova di un eccezionale virtuosismo tecnico. Da Leonardo Antonio Allegri ha colto la gestualità affettuosa della Vergine e il suo modo di stare seduta, lo schema piramidale e lo sfumato, che egli usa esclusivamente per le persone, per addolcirne i contrasti e aumentarne la grazia e la tenerezza. Da Roma, infine, ha captato il respiro ampio, classicheggiante di

Raffaello e Michelangelo che con la sua elevatissima sensibilità pittorica ha mediato con la solidità di una cultura lombarda naturalistica, impregnata del senso della vita e della concretezza del reale, caratteristiche che segnano fortemente tutta l'opera correghesca anche quando si eleva ai più alti vertici spirituali. <Fece scorrere sangue e umori nelle figure perfette, battere la luce d'un'ora vera; fece dei sensi sostanza di una nuova poesia> ha scritto Roberto Tassi (1). Così il corpo umano vibra trepidante nella sensualità della carne ma si accende pure della luce immanente dello spirito, che lo sublima in una dimensione altamente mistica, dove i battiti del cuore tendono a fondersi e confondersi con l'insondabile mistero dell'anima. E questo genera una tensione tra materia e spirito che porta il Correggio ad infrangere le solide certezze del classicismo rinascimentale partecipando al suo superamento. Antonio è un crogiuolo incandescente di razionalità e sentimento, di illuminate certezze espresse con suprema grazia e di luminosa sensualità, che si avverte sotto la splendida pelle pittorica e conferisce alle opere un sapore di magica ambiguità.

L'enigma della nascita

Antonio Allegri è universalmente noto come il Correggio dalla città in cui è nato, a quel tempo sede della corte dei Signori da Correggio, uomini colti come Manfredo, Nicolò II, Giberto X: quest'ultimo, dopo la morte di Violante Pico, ha sposato la poetessa Veronica Gambara, donna di rara intelligenza, celebrata dall'Ariosto e dall'Aretino; rimasta vedova nel 1518 ha governato lo stato con molta accortezza fino alla morte (1550), circondandosi di letterati, musicisti, artisti tra cui anche l'Allegri, tenuto in grande considerazione. Il padre Pellegrino – detto <Doman> ossia <capo delle arti> - era un mercante di stoffe e aveva un reddito rispettabile; aveva sposato Bernardina Piazzola degli Aromani (o Ormani) e viveva in una casa di sua proprietà, allietata dalla nascita di Antonio e di Caterina.

Quando è nato il Correggio? Fino ad oggi non sono stati trovati documenti che indichino con certezza la data di nascita di Antonio Allegri e così la maggior parte degli studiosi ha rinunciato ad approfondire il problema accettando passivamente la data del 1489 (che si regge su una discutibile interpretazione dei documenti) rispetto al 1493 e soprattutto al 1494, ma che risulta più comoda per alcune forzature in chiave mantegnesca-mantovana, prive del sostegno di qualsiasi documentazione; così si preferisce glissare sul problema e ignorare quanto hanno scritto in proposito storici seri e autorevoli per affidarsi, senza troppe remore, a ciò che può solleticare meglio la fantasia attributiva.

Il primo ad accennare all'età di Antonio è stato Giorgio Vasari che negli anni Quaranta ha raccolto testimonianze in loco: <finì la vita all'età sua d'anni XL o circa> per cui, essendo morto il 5 marzo 1534, la

nascita doveva risalire al 1494 o al '93. Sul 1494 concorda all'inizio dell'Ottocento il Pungileoni che ha studiato attentamente le opere e i documenti corregheschi (2): <Ebbe Antonio i suoi natali in Correggio nel 1494. Il Padre di lui fu Pellegrino figlio di Antonio Allegri e la madre sua Bernardina Piazzolli volgarmente detta degli Aromani. A determinare l'anno della nascita.... nell'anno suddetto ne da un cenno il raro per dottrina, e più raro per modestia Cavaliere Girolamo Tiraboschi, e che poi si abbia a restringere tra il primo febbraio e il giorno decimo quarto di ottobre di quest'anno, lo attestano due autografe carte esistenti tuttora nella patria sua>.

Un secolo dopo Alessandro Luzio faceva retrocedere la data al 1489, interpretando in modo parziale gli Statuti di Correggio. Il Luzio, infatti, osserva che nel contratto del 1514 per la pala di San Francesco insieme ad Antonio è presente il padre che dà il proprio consenso ma manca il giudice per cui l'artista doveva avere almeno 25 anni ed essere nato quindi nel 1489 o anche prima poiché gli Statuti prescrivevano la presenza del giudice se il contraente aveva meno di 25 anni. Sennonché gli stessi Statuti prevedevano una deroga per chi esercitava la mercanzia o un'arte: costui dopo i 25 anni era libero di stipulare contratti senza l'assenso paterno. Quindi se Antonio avesse avuto 25 anni e fosse stato maggiorenne non avrebbe avuto bisogno del consenso del padre Pellegrino, come dimostra il contratto del 14 ottobre 1519 per la pala di Albinea dove il pittore agisce da solo senza il consenso del padre. Inoltre nella donazione che lo zio Nicolò Ormani fa al nipote il 1 febbraio 1519 <Magistro Antonio pittore> viene definito <iuvene>, quindi non aveva ancora compiuto 25 anni.

L'interpretazione del Luzio è stata contestata efficacemente da Laudadeo Testi in un saggio pubblicato nel 1922 nell'Archivio Storico delle Province Parmensi, tuttavia la storiografia successiva ha accettato la tesi del Luzio che colloca la nascita nel 1489. La ragione è semplice e l'ha indicata chiaramente Eugenio Battisti <La data di nascita è stata dedotta con confusioni dal documento del 1514.... La questione meriterebbe un nuovo approfondimento, anche in quanto l'anticipazione della data di nascita è stata motivata dal desiderio di stabilire un rapporto diretto di discepolato con il Mantegna>. Rapporto che non è sostenuto da alcun documento e che contrasta con la storia degli ultimi anni del maestro.

Una terza ipotesi riguarda il 1493. Clemente Ruta nella sua <Guida> alle bellezze artistiche di Parma del 1752 sostiene che il Correggio è morto a quarant'anni e sette mesi, facendone quindi risalire la nascita all'agosto del 1493; sullo stesso anno un secolo dopo si è espresso il Malaspina, storico serio e scrupoloso, il quale ha scritto (3) che nel <Giornale> della contabilità del monastero benedettino di San Giovanni contrassegnato dalla lettera E vi era l'annotazione che Antonio Leto, o Allegri, era nato a Correggio alla fine del mese di settembre del 1493 e non l'anno seguente. Purtroppo il manoscritto è scomparso da molto

tempo e l'indicazione non viene citata da altri storici dell'epoca o precedenti. Alla luce di tutto questo verrebbe da concludere che Antonio Allegri è nato nel 1494 prima del 14 ottobre (o forse nel '93) ma sicuramente non nel 1489; sarebbe opportuno, comunque, un ulteriore approfondimento sugli Statuti di Correggio anche in rapporto alla circostanza che nel marzo 1511 Antonio ha fatto da padrino in un battesimo. Non resta che attendere nuovi studi ma senza alcuna tesi preconcepita.

Il giovane Antonio ha avuto una brillante educazione umanistica da parte di Gian Battista Lombardi, professore di logica all'Università di Bologna e di Medicina all'Università di Ferrara. Quale segno di stima per il maestro, nel 1513 l'artista ha eseguito il suo ritratto e gliel'ha donato, ricevendo in cambio il prezioso codice manoscritto della *Geografia* di Francesco Berlinghieri, che il Lombardi aveva acquistato a Ferrara nel 1488. I primi insegnamenti pittorici, invece, sono giunti dallo zio Lorenzo Allegri, un pittore esperto e di buona fama, chiamato dai Signori da Correggio ad affrescare episodi delle *Metamorfosi* nel loro castello in occasione delle nozze tra Giberto e Violante Pico. Più tardi potrebbe essersi perfezionato nella bottega del modenese Francesco Bianchi Ferrari. Si sa che nel 1511, quando la cittadina correghesca è stata colpita dalla peste, Manfredo si trasferiva nel palazzo di Mantova portando con sé Antonio, che si sarebbe così avvicinato alla pittura di Andrea Mantegna e di Lorenzo Costa. Nel 1514 iniziava il rapporto coi benedettini, lavorando per il monastero di San Benedetto Po; un rapporto che proseguiva a Parma nel 1519 - dopo avere effettuato molto probabilmente un viaggio a Roma (1518) non documentato e escluso dal Vasari - nel monastero delle benedettine di San Paolo, dove dipingeva una stanza dell'appartamento della badessa Giovanna Baroni da Piacenza. Il successo è stato tale da essere chiamato subito dai benedettini di San Giovanni per affrescare la nuova chiesa, appena terminata. Era il 1520 e lo stesso anno Antonio sposava a Correggio Girolama Merlini (1503 - 1545), orfana di Bartolomeo armigero del duca di Mantova, la quale poteva fregiarsi del titolo di signora e portava una ragguardevole dote. Dopo il matrimonio l'artista tornava a Parma ad affrescare la cupola di San Giovanni Evangelista e il 28 aprile del 1521, terminata questa prima grande impresa pittorica, comprava dai monaci un puledro e rientrava a Correggio dalla moglie che il 3 settembre dava alla luce Pomponio, che seguirà le orme del padre. I tre abitavano nella casa avita di famiglia, che gli Allegri avevano acquistato nel 1446 e alla quale l'artista era molto affezionato - a pianoterra c'era la camera in cui aveva iniziato a dipingere - tanto che coi denari guadagnati nel 1529 ne comprava una attigua, allargandola. Antonio era un risparmiatore perché non spendeva denaro in cose futili; e non si curava nemmeno della gestione, lasciandola al padre, in quanto era tutto preso dai problemi che la sua acuta sensibilità di pittore gli poneva. E il padre (che morirà nel 1542) uomo concreto e abile negli affari, faceva ben fruttare i quattrini del figlio, arrivando a mettere insieme una grande proprietà agricola di ben 120

biolche reggiane con sopra diverse case e assegnando alla nipote Francesca una dote di 240 scudi d'oro, senza contare altri lasciti.

La decorazione della cupola gli procurava il riconoscimento della Congregazione cassinense che gli conferiva (14 maggio 1521) il diploma di fratellanza e comunione spirituale col quale veniva affiliato all'ordine benedettino. A Parma la famiglia la portava nel 1523 e prendeva alloggio non lontano da San Giovanni, <pro burgo de medio> (l'attuale via Petrarca) dove nasceva Francesca Letizia (1524). Nel 1526 si trasferiva in una casa di proprietà dei monaci in borgo Pescara (oggi del Correggio), dove nascevano l'anno successivo le figlie Caterina Lucrezia e Anna Geria, morte prematuramente. Nell'affrescare la fascia che corre lungo la navata centrale dell'abbazia nella prima campata sulla destra verso l'altare si dice si sia ritratto come profeta con alle spalle il figlioletto Pomponio e la sibilla della terza campata sarebbe la moglie Girolama.

Mentre lavorava in San Giovanni, il Correggio firmava un contratto coi fabbricieri della Cattedrale per affrescare la cupola coi pennacchi, la volta e le pareti del presbiterio e l'abside. E nel 1530 si trasferiva in una casa nella vicinia del Duomo in quanto stava per iniziare ad affrescare la cupola e i pennacchi della stessa chiesa. Il 4 gennaio 1534 Antonio Allegri faceva da padrino di Battesimo a Parma e in un rogito del 19 gennaio, rintracciato da Alberto Cadoppi, risultava sempre residente a Parma: questi documenti fanno cadere quelle dicerie, ripetute da diversi storici, che sostenevano si fosse allontanato da Parma per le critiche di alcuni canonici alla audacia innovativa dell'Assunzione: critiche desunte da una lettera di Bernardino Gatti (1559) che scrive <non volersi sentir ripetere ciò che fu detto al Correggio per il Duomo>. Antonio ha sempre mantenuto solidi rapporti con Correggio, dove abitava il padre e dove frequentava, molto stimato, la corte di Veronica Gambara, partecipando alle dotte discussioni tra gli umanisti. Negli anni Trenta dipingeva pure gli <Amori di Giove> aprendo il filone dell'arte erotica cinquecentesca. La morte lo coglieva improvvisamente mentre si trovava a Correggio – il rogito notarile parla di <malore impreveduto> - il 5 marzo 1534, a 40 o 45 anni, e le sue spoglie venivano sepolte nella tomba di famiglia all'ingresso del chiostro della chiesa di San Francesco, per la quale aveva realizzato nel 1514 la prima pala d'altare: purtroppo un secolo dopo (1641) la tomba veniva distrutta. E' rimasta imperitura la memoria.

Influenze del periodo giovanile

Mantegna, Leonardo, Roma

La formazione pittorica del Correggio e la sua attività prima dell'arrivo a Parma (1519) costituisce un problema sul quale gli storici dell'arte si arrovellano da lungo tempo, giungendo a risultati non sempre condivisi. Infatti la sua prima opera certa è la *Madonna di San Francesco* (oggi a Dresda) eseguita nel 1514

per l'omonima chiesa di Correggio quando il pittore aveva già 20 (o 25) anni, mentre i primi documenti ne attestano la presenza a Mantova nella seconda metà del 1511 al seguito di Manfredo da Correggio e nel novembre del 1512 quando ha ricevuto un pagamento da Francesco Mantegna, figlio del grande maestro Andrea. Quindi l'individuazione e la ricostruzione cronologica della sua produzione di quegli anni si basa quasi esclusivamente su criteri di carattere stilistico-evolutivo, con ulteriori difficoltà dovute alle diversità esistenti tra tavole e tele e tra le grandi pale d'altare e i piccoli dipinti per devozione privata.

Indubbiamente gli insegnamenti iniziali li ha avuti dallo zio Lorenzo e, stando ad alcuni cronisti modenesi del Seicento, da Francesco Bianchi Ferrari che, comunque, non sembra avere lasciato tracce nei lavori assegnati ad Antonio. Chi invece ha lasciato un segno evidente sul giovane artista è stato Andrea Mantegna i cui dipinti erano visibili a Mantova e soprattutto le sue incisioni. Qualche studioso ha addirittura ipotizzato un alunnato presso il Mantegna, morto nel 1506, il quale pare non avesse allievi negli ultimi anni e non esistono documenti in proposito: una tesi quindi che non ha alcun supporto concreto. Così come è assai difficile accertare la sua partecipazione – sostenuta per primo dal Donesmondi un secolo dopo – alla realizzazione della cappella funebre di Mantegna in S. Andrea a Mantova per la condizione degli affreschi e perché nulla conosciamo di certo della pittura correghesca di quel tempo. Nella decorazione, però, ci sono degli elementi che saranno da lui ripresi in alcuni quadri e soprattutto nel verde impianto architettonico della camera del monastero di San Paolo. La cosiddetta *Madonna Barrymore*, ad esempio, attribuita al Correggio da Corrado Ricci, è stata da altri considerata genericamente di <Scuola mantegnesca> o di uno dei figli del Mantegna tante sono le assonanze con la *Madonna col Bambino* di Berlino. Nella *Adorazione dei pastori* di Brera la tipologia della Santa Elisabetta è presa dalla tavola della *Sacra Famiglia e la famiglia del Battista* di Francesco Mantegna per la cappella funeraria del padre mentre il sandalo della Vergine nella *Madonna con San Giovannino* del Prado ne richiama uno simile indossato dal personaggio al centro della incisione della *Deposizione nel sepolcro* di Vienna (Albertina).

Guardando Leonardo, l'Allegri è rimasto colpito soprattutto dallo sfumato con cui addolcisce i volti e dalla tenerezza del rapporto tra la Vergine e il figlio nonché da alcune particolari figure come rivela il braccio teso del Battista nel *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Detroit, considerata la prima pala d'altare rimasta del Correggio; alla Santa Caterina si rapporta la *Giuditta* di Strasburgo, prima scena notturna di Antonio che Ekserdjian (4) ha definito <la più mirabile di tutte le sue opere iniziali>. Nella *Madonna di San Francesco* si colgono diversi echi: Mantegna nell'impostazione della Madonna e di Santa Caterina, Leonardo nel San Giovanni Battista, Costa nel monocromo del basamento; secondo Gould (5), fatta eccezione per la *Santa Cecilia* di Raffaello e per alcuni dipinti veneziani, si tratta del lavoro più avanzato nel suo genere nell'Italia

settentrionale. Lo sfumato leonardesco si nota, ad esempio, nelle *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Chicago e del Castello Sforzesco, dove si avvertono pure vari richiami alla seconda stesura della *Vergine delle rocce* nell'abbraccio della Vergine al San Giovannino che porta la croce e si inginocchia davanti al Bambino che lo benedice. Completamente diversa come soggetto dalle altre pale d'altare è quella dei *Quattro santi*, realizzata per la chiesa di Santa Maria della Misericordia di Correggio intorno al 1516: i santi sono inseriti in un folto e scuro paesaggio boschivo, che ritroviamo in altre opere del maestro (ad esempio, *Il riposo durante la fuga in Egitto con San Francesco*) e che dimostra la sua attenzione, tutta padana, per l'ambiente naturalistico.

Il viaggio a Roma è uno dei temi che più hanno appassionato gli studiosi e per parecchio tempo è stato escluso sulla scorta dell'affermazione del Vasari che <se l'ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e venuto a Roma, avrebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti, che nel suo tempo furono ritenuti grandi>; perché, sempre secondo lo scrittore, <nessuno meglio di lui toccò colori né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui>. Sennonché, a suo parere, Correggio aveva il <difetto> di non disegnare come i toscani. Solo due secoli più tardi il tedesco Anton Raphael Mengs, esimio pittore e studioso d'arte, dopo avere esaminato attentamente i lavori del Correggio, concludeva che non avrebbe mai potuto eseguirli se non fosse stato a Roma e non avesse visto gli affreschi di Raffaello e Michelangelo. E la stragrande maggioranza dei critici oggi è dello stesso parere. Quelli di opinione contraria, oltre all'autorità del Vasari che parlò con i contemporanei, citano Ortensio Landi, che dimorò a Correggio, conobbe Pomponio Allegri e lasciò scritto che <il pittore morì giovane senza aver potuto vedere Roma>; sostengono pure che i lavori di Raffaello erano visibili a Piacenza (*Madonna di San Sisto*) e Bologna (*Santa Cecilia*) e che l'Urbinate e Michelangelo potevano essere conosciuti attraverso le numerose stampe che allora circolavano. Inoltre alla fine del 1524 era giunto a Mantova Giulio Romano.

Ma quando fu compiuto il viaggio? Diversi studiosi (Gronau, Venturi, Longhi) lo fanno risalire al 1518 fissando all'anno successivo l'esecuzione della Camera di San Paolo, dove emergerebbero tutte le novità dovute al contatto con l'ambiente romano; altri invece, come Gould, lo anticipano al 1513. La certezza del viaggio a Roma, secondo Anna Coliva (6), si deduce dal fatto che <per Correggio la classicità e l'antico furono innanzi tutto un'apertura di respiro, un alterarsi dei rapporti di proporzioni e di spazio per i quali era necessaria l'esperienza diretta su testi pittorici ma anche architettonici. L'opera dell'artista, dagli inizi degli anni Venti, mostra proprio questo alterarsi di parametri dimensionali attraverso l'emozione, registra il cambio di visione e di proporzioni provocate dal contatto con la monumentalità romana, con l'enfatica dimensione spaziale delle architetture, sia costruite che dipinte>. Correggio, come già aveva fatto in precedenza, ha

guardato l'antichità, Raffaello e Michelangelo cogliendone lo spirito e li ha reinterpretati filtrandoli con la sua cultura, la sua intensa spiritualità e la sua sensualità padana così da costruire un linguaggio nuovo, unico e fortemente innovativo che affascinerà a lungo anche gli altri artisti.

Si può quindi concludere che Antonio Allegri, dotato di una mano felicissima e di una forte personalità, come dimostrano i suoi disegni densi di energia e di scioltezza discorsiva, dopo aver avuto una solida formazione umanistica e aver appreso dallo zio Lorenzo le nozioni fondamentali della pittura, si sia fatto da sé attraverso l'attenta osservazione dei maestri più noti fino a raggiungere sulla soglia degli anni Venti del Cinquecento la completa autonomia artistica e a dispiegare così compiutamente la sua straordinaria genialità.

Camera del monastero di San Paolo

Le virtù della badessa

Nel 1519 Antonio Allegri giungeva a Parma chiamato dalla badessa del monastero benedettino di San Paolo, Giovanna Baroni da Piacenza, per affrescare una stanza del suo appartamento. Il cenobio era uno dei più ricchi della città e le badesse, nominate a vita, governavano come sovrane, scegliendosi gli amministratori e disponendo liberamente del patrimonio. Così nel 1494 la badessa Cecilia Bergonzi aveva iniziato a trasformare il monastero secondo il gusto rinascimentale e l'ambizioso progetto era poi stato portato avanti da Giovanna, sua parente, eletta badessa nel 1507, che abbelliva la chiesa con gli affreschi di Alessandro Araldi e si faceva costruire un appartamento di sei stanze composto da un salone, nel quale si accedeva dall'esterno, seguito da due camere – che saranno affrescate dall'Araldi e dal Correggio – da uno stanzino dove dormiva la domestica privata, dalla sua stanza da letto e dalla cappella privata; il complesso è stato stravolto nell'Ottocento, dopo la forzata partenza delle monache, aprendo un nuovo ingresso e alterando la struttura.

Quando il Correggio è arrivato nel monastero per realizzare il lavoro, si è trovato di fronte a due problemi: il collegamento iconografico con la stanza dell'Araldi e la struttura di una camera a tipologia ancora goticeggiante con sottili nervature che solcano la volta. Il primo problema veniva affrontato insieme agli eruditi personaggi che frequentavano la badessa, mentre il secondo lo affrontava personalmente in modo magistrale, dimostrando di avere già nella mente l'idea di uno spazio pittorico che non doveva necessariamente collimare con quello architettonico, anche se in quel momento ancora lo assecondava. L'Araldi si era trovato di fronte a un soffitto meno articolato e l'aveva riempito di grottesche <all'antica>, usando motivi classici ma con inflessioni goticeggianti. Correggio prendeva spunto dalle decorazioni della cappella del Battista di Papa Innocenzo VIII dipinta a Roma dal Mantegna (1490) e della cappella funeraria

mantovana dello stesso maestro, ma le rielaborava con ben altra fantasia e gusto estetico, creando un connubio di artificio e natura, così da far scrivere a Roberto Longhi (7): <Una sovrana eleganza tra intellettuale e arcadica, venatoria e conviviale di cui non è altro esempio paragonabile nel nostro Rinascimento. Né i camerini di Isabella né la stufetta del Bibiena potrebbero stare al confronto>. Un rigido intreccio di vimini supporta ghirlande di frutta e verzura in un brillante trionfo architettonico del verde con festosi <pendenti> di grandi mazzi di frutta. Leggere canne salgono verso il soffitto in sintonia con le nervature, smussandone l'angolosa asperità, e il folto fogliame che esce dagli intrecci attutisce la curvatura degli spicchi dando all'insieme una fusione che trova un coronamento nei nastri congiunti alla sommità intorno allo stemma con le tre lune falcate del casato di Giovanna. Nel verde che avvolge come una cupola la stanza si aprono sedici oculi da cui si intravedono nello sfondo azzurro del cielo carnosì putti dai capelli dorati e dal simpatico sorriso sorpresi nei più diversi atteggiamenti. Ad ogni ovato corrisponde in basso una lunetta monocroma in cui appare, come scolpito, un soggetto mitologico; ogni lunetta è incorniciata da un arco di conchiglie che poggia su capitelli pensili, sorretti da teste di ariete dalle cui corna a spirale cadono file di pietre preziose, perle, ambre; tra l'una e l'altra testa si stendono strisce di tela che trattengono piatti, vasi, brocche e una piccola scure: forse oggetti sacrificali. La luce sulle finte sculture classicheggianti viene dal basso, creando singolari effetti plastici, mentre quella che avvolge i putti giunge dall'alto e coinvolge pure Diana dipinta (sulla cappa trapezoidale del camino) su un cocchio trainato da due cerva delle quali si intravedono, con ardita impaginazione, solo le zampe posteriori. La dea ha sulle spalle la faretra con le frecce e l'arco dorato e sul capo, fissata da una perla, reca la falce lunare suo attributo ma anche allusiva al casato di Giovanna.

L'iconografia della camera è stata interpretata in modi molto diversi. Fra la stanza dell'Araldi e quella del Correggio vi è un evidente collegamento progettuale: mentre nella prima, che veniva subito dopo il salone e aveva una <funzione pubblica>, sono illustrati gli *exempla* (carità, castità, amore, sottomissione al volere di Dio) attraverso i quali una monaca perveniva al raggiungimento della perfezione cristiana e quindi al regno di Dio, in quella correghesca, più appartata, alla quale accedevano meno persone, vengono descritti il ruolo, i compiti e le virtù della badessa Giovanna, impegnata a portare le consorelle alla salvezza e a difendere il monastero dalle insidie esterne. Già sulla porta d'ingresso spicca il motto *Dii bene vortant*, ossia che gli dei portino a buon fine i progetti della superiora. La grande Diana sul camino allude a Giovanna: come la dea veglia sulle sue ninfe, così la badessa fa con le sue monache. Alzando lo sguardo, nelle quattro lunette sopra la parete nord scorgiamo quattro chiare allusioni. La *Fortuna redux* ci mostra una donna che regge con senso di responsabilità (il timone) la piccola comunità (il globo indica il potere, ma anche il terreno su cui

si estende l'autorità giuridica assoluta). *Minerva*, dea della saggezza, vergine, combatte per le giuste cause (la difesa del monastero) ed è protettrice delle arti (Giovanna si circondava di letterati e pittori). Le *Tre Grazie* – cristianamente *castitas, pulchritudo, amor* – indicano l'amor sacro. Il *giovane nudo con la lancia*, preso da una moneta di Galba, emana tranquilla sicurezza ed è la raffigurazione della virtù, intesa come fermezza, solidità d'animo che nel Rinascimento si coniugava sovente alla Caritas.

Proclamate le qualità morali della badessa, nelle pareti ovest ed est vengono indicate le azioni che ella svolge per portare le monache alla *sanctitas*, ossia a Gesù impersonato da Giove, che sta nella parete di fronte a Diana. L'identificazione del padre degli dei con Cristo ricorre anche nel *Peplum Palladis* di Giorgio Anselmi: il poeta parmigiano, amico della badessa, parla di Giove padre che assume poi le caratteristiche di Gesù, e chiude la composizione con l'invocazione cristiana: *Christe pater, Christe, o magni moderator Olympi*. Nella lunetta destra della parete ovest vediamo una *fanciulla con giglio*, simbolo di verginità; davanti a lei un'altra *giovane*, che porta con la mano destra una colomba (emblema di animale candido, semplice, desideroso di pace) mentre con la sinistra si alza la veste (come l'allegoria della Speranza), avanza tranquilla verso *Pan* che soffia in una conchiglia; qui vi sono due chiavi di lettura: Pan rappresenta la lussuria alla quale vengono opposte le armi della verginità e dell'integrità; oppure con il soffio vuole destare il terrore panico come coloro che dall'esterno mirano a rivoluzionare la vita interna del monastero, e a costoro si oppongono il candore d'animo, la semplice sicurezza dei propri argomenti: a costoro è pure diretto l'ammonimento inciso sul camino *Ignem gladio ne fodias* (non stuzzicare il fuoco con la spada). Nella lunetta successiva Giovanna badessa illuminata e illuminante – *Diana Lucifera* - presenta la comunità da lei governata (il globo) al piccolo *Giove-Gesù*, che sembra volersi svincolare dalle braccia della donna che lo regge, come certi irrequieti Bambini sembrano voler scendere dal grembo della Vergine. Intanto le *Parche alate* tengono il filo della vita destinato a terminare col giudizio di Dio, presente nel tempio.

Sulla parete est, a sinistra, troviamo il *Genius* che getta acqua sul fuoco per spegnere la fiamma (delle passioni terrene) affinché il cuore possa ricevere l'abbondanza dei doni divini (simboleggiati dalla cornucopia). La *donna seduta* nella seconda lunetta trae spunto dalla moneta di Adriano con la scritta <Africa>, ossia l'Egitto riscoperto nel Rinascimento e impersonato da Iside, che reca sulla testa il serpente, attributo di sovranità, di conoscenza; in mano ha lo scorpione che si trova sullo scettro dei Faraoni insieme alla testa della dea. Iside è stata paragonata a Cerere che provvede alle messi e Giovanna sapeva provvedere anche ai bisogni materiali della comunità. In alcuni casi la badessa doveva ricorrere alle punizioni (terza lunetta) come, secondo il racconto omerico, aveva fatto Giove irato con *Giunone*: unica divinità femminile qui non vergine. Infine *Vesta*, la dea del fuoco e del cuore, con le sue sacerdotesse votate

alla più rigorosa castità e impegnate a tenere accesa la sacra fiamma in onore degli dei: allo stesso modo la badessa e le sue monache fanno ardere il loro cuore per Cristo. E a Cristo si giunge anche attraverso la sapienza, la dottrina impersonate dal vecchio seduto, *Ermete Trismegisto* (tre volte grande come sacerdote, filosofo, legislatore): mitico personaggio portato in auge nel Rinascimento e che Marsilio Ficino ha identificato come Mosè, il Mosé degli intellettuali tramite il quale si giunge a Giove-Cristo, punto d'arrivo per ogni cristiano. Quanto ai putti essi costituiscono il felice, festoso seguito di Diana: sono gli erotes greci e vengono rappresentati con affettuosa simpatia mentre scherzano, giocano e il loro divertito movimento, illuminato da una vivida luce, conferisce al complesso una freschezza vitale che ci riporta alla straordinaria qualità dell'opera del Correggio. Basta guardare la stanza precedente dell'Araldi per rendersi conto dell'enorme salto di qualità, di cultura e di fantasia. Purtroppo la *Camera* è stata ignorata dagli studiosi e dagli appassionati d'arte per oltre due secoli e mezzo poiché nel 1524 è stata instaurata nel monastero una stretta clausura ed è stata <riscoperta>, grazie a speciali permessi ad alcuni celebri artisti, solo alla fine del Settecento.

La morte dell'Evangelista

La decorazione più complessa il Correggio a Parma l'ha realizzata nella nuova chiesa dei benedettini del monastero di San Giovanni Evangelista, terminata di costruire verso la fine del 1519 dopo un lavoro durato una trentina di anni seguendo i nuovi modelli rinascimentali e cercando pure di rivisitare le cadenze romaniche del Duomo. Un progetto studiato dagli umanisti, come Francesco Mario Grapaldo, e dai colti monaci che ideavano un dotto e criptico programma iconografico che Antonio Allegri ha magistralmente interpretato col suo pennello e con una audacia innovativa, espressa soprattutto nella splendida cupola dove Correggio ha superato per la prima volta in assoluto la barriera fisica architettonica creando uno spazio infinito in cui l'unica misura è l'uomo e per la quale l'Algarotti ha attribuito all'artista <il vanto di essere stato il primo a dipingere di sotto in su, al che non si ardi Raffaello>. Il discorso iconografico inizia invece nella lunetta posta sopra la porta della sagrestia dove il giovane San Giovanni, acceso di una grazia raffaellesca con a fianco l'aquila che lo simboleggia, è circondato dalla scritta *altius caeteris dei patefecit arcana*, ossia <penetrò più degli altri e divulgò le segrete cose di Dio>. E in che modo? Scrivendo la vita di Cristo. E i suoi occhi guardano lontano, verso l'alto, verso i pennacchi dove i quattro evangelisti rappresentano altrettanti momenti dell'itinerario cristologico che gira intorno alla navata centrale e racconta episodi significativi della vita di Gesù attraverso i riferimenti biblici e gli oracoli sibillini; finché l'apostolo (nella cupola), ormai vecchio, conclusa la scrittura del Vangelo vede il Cristo stesso che, come gli aveva promesso, lo viene a prendere

per portarlo in cielo, dove (abside) è collocato tra i santi e gli angeli nella gloria eterna del Cristo e della Vergine incoronata. L'affresco absidale è però una copia di quello originale, distrutto quando è stata allungata la chiesa (1586): è stata salvata solo la parte centrale con la stupenda *Incoronazione di Maria*, ora nella Galleria Nazionale di Parma.

L'intervento di Antonio Allegri è iniziato dalla cupola dove ha rappresentato la morte dell'Evangelista seguendo il testo della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine che riporta la tradizione, scaturita da un episodio dello stesso Vangelo di Giovanni (8), secondo cui al momento del trapasso a Efeso Giovanni avrebbe visto Cristo scendergli incontro circondato dagli apostoli. Diversi storici dell'arte, che non hanno molta dimestichezza con la letteratura giovannea, non hanno capito questa iconografia e hanno parlato impropriamente di visione di Patmos, l'isola in cui l'apostolo visse due anni ed ebbe le visioni che riporta nell'Apocalisse ma, come osserva padre Toscano (9), <in tutto il libro non vi è nessuna descrizione e nessun accenno a una visione di Cristo circondato dagli apostoli>. La tesi della Visione di Patmos è stata proposta dal Burckhardt a metà dell'Ottocento ed è stata ripresa negli anni Ottanta dallo Shearman, seguito da altri studiosi che si sono supinamente accodati, ma essa non regge per l'evidente erronea lettura del passo dell'Apocalisse preso a sostegno (10) che dice <Ecco, viene con le nuvole, e ogni occhio lo vedrà, anche coloro che l'hanno trafitto>. A parte che qui – e in tutta l'Apocalisse - non si parla di apostoli, il brano non può esser estrapolato dal suo contesto, che inquadra Cristo come giudice e re (come viene sempre rappresentato il Cristo della *Parousia*). E infatti il testo apocalittico così prosegue. <Sono io l'alfa e l'omega, dice il Signore Dio, colui che era e che viene, il dominatore universale>. Un Cristo tutto diverso da quello rappresentato nella cupola, il quale col volto intriso di tenerezza viene ad accompagnare il passaggio dell'apostolo prediletto nel regno dei Cieli. Egli, infatti, scende attraverso la luce sfolgorante verso l'anziano evangelista dai lunghi capelli e dalla barba bianca, visibile dal presbiterio, che con occhi rapiti d'attesa e di speranza guarda verso l'alto. Gli apostoli a torso nudo siedono su nuvole rigonfie tra cui si incuneano putti vivacissimi; i manti che corrono tra l'uno e l'altro accennano a un leggero movimento e accentuano quel cono spaziale da cui scende verticalmente, per la prima volta, Cristo. Gli apostoli sono forgiati con una rilevante plasticità anatomica in cui però, differenziandosi da Michelangelo, la forza si sposa alla grazia e si compone in una gestualità misurata; immersi in uno spazio senza definizione, è il corpo umano che diventa misura dello spazio stesso: un artificio che Michelangelo userà più tardi (1537- 41) nel grandioso *Giudizio Universale*. Degli apostoli solo Pietro è riconoscibile in quanto con la mano destra tiene le chiavi e col braccio sinistro teso indica il Cielo, cui si accede solo tramite la Chiesa cattolica romana (chiavi) in virtù

della continuità del potere conferito da Cristo ai papi: in palese polemica con chi metteva in discussione il primato del Papa.

Terminata la cupola, l'Allegri ha affrescato i quattro pennacchi in cui ha rappresentato i quattro evangelisti contrassegnati dal loro tradizionale simbolo e affiancati ognuno da un padre della Chiesa; nei sottarchi sono stati poi inseriti personaggi biblici a monocromo, che completano il significato allegorico di un discorso rivolto evidentemente agli iniziati: non dimentichiamo che sotto la cupola si trovava in origine il coro riservato ai monaci. Il discorso prende origine dai simboli, preconizzati da Ezechiele (11) quando ebbe la visione del trono di Dio e assegnati dalla patristica ad ogni evangelista: l'uomo alato a San Matteo che inizia il Vangelo con la genealogia di Gesù; il toro a San Luca che descrive inizialmente un sacrificio allusivo a quello di Cristo sulla croce; il leone a San Marco in quanto lo si riteneva simbolo di resurrezione; l'aquila a San Giovanni che era penetrato nei misteri di Dio più a fondo degli altri. Ogni evangelista riveste quindi il significato di un particolare momento della vita di Cristo, rafforzato dalla presenza di un padre della Chiesa. Con *San Matteo* vi è San Gerolamo, intento a scrivere il *Commentarium in Mattheum*. Nelle figure monocrome dei sottarchi troviamo Jesse con l'albero che gli esce dal petto e Mosè di fronte al roveto ardente, due simbologie legate alla genealogia e alla maternità virgine di Maria. *San Luca*, seduto sul paziente toro, sussurra a Sant'Ambrogio gli argomenti per l'*Expositio Evangelii secundum Lucam*. Nei monocromi Abele ucciso dal fratello e Isacco sacrificato dal padre, allusivi a Cristo ucciso dai fratelli ebrei e sacrificato dal Padre per la nostra salvezza: Abele e Caino sono ritenuti opera del giovanissimo Parmigianino, che avrebbe eseguito pure il biondo putto nell'angolo alto sulla destra del pennacchio, il che dimostra come il Correggio si sia servito nella sua impresa di vari collaboratori che tuttavia non risultano da alcun documento. *San Marco* cerca di colloquiare con un San Gregorio dallo sguardo estatico, che lo Spirito Santo sta illuminando affinché possa redigere le sue *Omellie* sui Vangeli. Nei monocromi: Sansone svelle le porte di Gaza e Giona esce dalla bocca della balena, entrambi legati alla resurrezione di Cristo che ha distrutto la porta del peccato ed è uscito dal sepolcro dopo tre giorni, come Giona. *San Giovanni*, con l'aquila a fianco, è impegnato in una serrata discussione con Sant'Agostino, autore del *Tractatus in Joannis Evangelium* e dei *Libri de Trinitate*: l'evangelista indica con le dita le tre persone della Santissima Trinità e Agostino gli risponde unendo le dita per indicare l'unica natura divina delle stesse tre persone. Nei monocromi: Enoc è rapito in cielo ed Elia sale in cielo sul carro di fuoco, palese riferimento all'ascensione di Cristo. Il Correggio qui, rispetto alla cupola, accentua la propensione narrativa. Gli evangelisti (in posizione leggermente più alta dei loro interlocutori) e i padri della Chiesa rivelano un certo rapporto con il Raffaello della *Scuola di Atene*, anche se le forme sono più libere e sciolte, e grazie ad una tenera e scandita fusione

tonale appaiono immersi in una atmosfera ben più vicino al Cielo che alla terra, appena accennata dal fogliame e dai festoni di frutta che incoronano la sommità degli archi a sostegno della cupola. La decorazione riscuoteva un enorme successo e nel maggio 1521 la Congregazione cassinese, nel capitolo generale di Praglia, conferiva ad Antonio Allegri il diploma di fratellanza e comunione spirituale con cui veniva affiliato all'Ordine benedettino.

Nella primavera del 1522 l'artista riprendeva i lavori per affrescare la <capela granda>, ossia la calotta absidale e la crociera e i due fregi del santuario. Dell'abside resta la copia eseguita dal bolognese Cesare Aretusi. Si è salvata la parte centrale (oggi nella Galleria Nazionale) dove il Cristo con trepida affettuosità e con gesto elegante posa con la mano destra, sormontata dalla bianca colomba dello Spirito Santo, sul capo della Madonna, tenera regina del Cielo, la corona sulla quale brillano dodici stelle, mentre con la sinistra impugna lo scettro, indice del suo potere, della sua regalità; li affiancano i santi Benedetto, fondatore dell'ordine, e Giovanni primo abate dei benedettini parmigiani, Giovanni Evangelista e Giovanni Battista insieme a una schiera di angeli; nella parte superiore spicca una mantegnesca ramificazione di verdi fronde con frutta, che ha la funzione di definire lo spazio. Quanto ai fregi decorativi della volta e delle pareti del presbiterio, se il disegno è senz'altro ascrivibile al Correggio nell'esecuzione si nota l'intervento degli allievi (12). Il motivo della volta è unico, a *grisaille* su fondo blu, ripetuto per intero (con la tecnica del cartone forato e dello spolvero) nelle otto strisce che vanno verso il rosone centrale mentre nelle parti esterne, che chiudono i quattro triangoli, viene ripetuto in ognuna due volte ma senza alcuni elementi. Il fregio è ricco di motivi pagani e di simboli giovannei tra cui l'aquila, il calice da cui escono i serpenti, il Vangelo.

Terminati gli affreschi del santuario, Antonio dipingeva la lunetta sopra la porta della sagrestia col giovane San Giovanni seduto per terra con l'aquila ai suoi piedi mentre guarda verso l'alto chiedendo ispirazione al Cielo per ciò che sta scrivendo e un aiuto per penetrare i più arcani misteri divini. L'affascinante apostolo dal viso languido e i capelli ramati è di una incantevole bellezza terrena, ricca di sensibilità umana e di intensa spiritualità. L'artista affrontava pure nella primavera del 1523 la decorazione del fregio della navata centrale suddiviso in tredici campate in ognuna delle quali dipingeva a *grisaille* coi suoi collaboratori una scena di sacrificio ebraico, con un agnello sacrificale bruciato sopra l'altare, alternata a una di sacrificio pagano, con persone intorno a un altare recante l'iscrizione *deo ignoto* con riferimento al Dio Ignoto visto da San Paolo sull'Acropoli (13); gli altari sono fiancheggiati da un profeta, che sostiene una tavola con un testo in latino tratto dalla *Vulgata*, e da una sibilla con una profezia in greco. Nelle paraste che dividono le sezioni vi sono dei putti con scritte che vanno messe in relazione alla fascia che precede (parete sud) o che segue (parete nord). Qui il messaggio diventa veramente cifrato poiché i benedettini hanno interpretato le sibille quali

profetesse del Cristo mettendo in relazione i loro oracoli con gli scritti dei profeti: un discorso erudito sulla incarnazione, la passione, la resurrezione e la divinità di Cristo il cui significato si era perso nei secoli fino a quando non è riuscito a recuperarlo brillantemente padre Toscano (14). Come curiosità segnaliamo che alcuni sostengono, senza alcuna prova, che il profeta della prima campata con la scritta <Primus et novissimus> sarebbe l'autoritratto del Correggio con alle spalle il figlio Pomponio e che la Sibilla della terza campata sarebbe Girolama, moglie del pittore.

L'ultimo lavoro eseguito nella chiesa dal Correggio riguarda la cappella Del Bono, acquistata mentre era ancora in costruzione dal notaio Pietro le cui iniziali <Pe. Bon.> si leggono nell'arco sormontate dallo stemma di famiglia; della sistemazione della cappella si è occupato però il monaco benedettino Placido Del Bono, confessore di Paolo III. L'intervento dell'Allegri riguarda il sottarco e i due quadri che si trovano ora nella Galleria Nazionale, il *Compianto* e *Il martirio dei quattro santi*. Nel medaglione centrale del sottarco, sostenuto da quattro putti, è raffigurato Dio Padre tra nuvole e angioletti; nei due riquadri laterali appaiono la Caduta di San Paolo da cavallo, con un ardito scorcio che viene messo in rapporto col Pordenone, e i santi Pietro e Giovanni Evangelista. Nessun dubbio che l'ideazione sia del Correggio – Popham (15) ha individuato alcuni disegni preparatori – ma nell'esecuzione pare esserci l'intervento di collaboratori, in primo luogo Francesco Maria Rondani per i santi Pietro e Giovanni..

Completamente autografi, invece, sono i due quadri – ora sostituiti da copie - che si trovavano nelle pareti laterali. <Le coppie di laterali – fa notare Ekserdjian (16) – dovevano diventare un genere importante tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Fa quindi meraviglia scoprire che le produzioni del Correggio, così sicure e così salde nella visione, sono di fatto senza precedenti>. I soggetti sono stati dettati da Placido Del Bono, monaco di vasta cultura e molto ascoltato, e nel *Martirio dei quattro santi* la figura centrale è proprio il benedettino Placido. Quando l'artista ha ideato le due tele ha tenuto conto già della loro collocazione per far coincidere le sorgenti luminose: il *Compianto* era previsto nella parete sinistra e la luce pittorica lo illumina dalla destra come la luce reale che penetrava dalla lunga finestra, e lo stesso avviene nel *Martirio*. Un'altra caratteristica dei due dipinti è lo sconfinamento dello spazio oltre la cornice: dallo spazio esterno, rivolto verso il pubblico quasi a volerlo coinvolgere nei drammi, da una parte entra in scena Maria Cleofa con le braccia protese e dall'altra sta uscendo il sicario che tiene per i capelli la testa mozza di un martire. Il *Compianto su Cristo morto* (olio su tela cm. 157 x 182) avviene ai piedi della croce, il cui legno campeggia sinistro al centro della tela e dalla quale Cristo è appena stato staccato da Giuseppe d'Arimatea. La tragedia si è definitivamente consumata. La Vergine, seduta per terra, ha preso la testa del divin figlio, dopo che gli era stata tolta la corona di spine, e se l'è appoggiata al grembo, ma questo straziante contatto

fisico la fa svenire, premurosamente sorretta da San Giovanni che la guarda con apprensione, mentre Maria Cleofa accorre tremante e angosciata. Maria Maddalena non s'accorge dello svenimento della Madonna: accovacciata ai piedi di Gesù è percorsa da un immenso dolore che la scuote nel profondo dell'animo e vibra a fior di pelle. Cristo è morto, ha offerto la sua vita per redimerci dal peccato; e questo sacrificio assoluto per amore la lascia spossata e stordita. La scena è di un'intensa drammaticità. Al centro il livido corpo di Cristo, bloccato nella rigidità della morte e coi segni delle atroci sofferenze patite, si prolunga cromaticamente nel viola dell'abito della madre accentuando il dramma, mentre il lenzuolo bianco su cui è steso Cristo emana lattiginosi bagliori che richiamano il candore, l'innocenza della vittima che si è immolata. *Il Martirio dei santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino* (olio su tela cm. 157 x 182) descrive la tragica fine di Placido, monaco benedettino, e dei suoi fratelli che non hanno voluto rinunciare alla loro fede e per questo sono stati trucidati a Messina dagli invasori. Placido, col collo già segnato da una ferita, e Flavia sono al centro della scena e i sicari stanno brutalmente infierendo su di loro, mentre i corpi inanimati di Eutichio e Vittorino giacciono a terra con la testa tagliata; dall'alto un angelo reca alle vittime la corona del martirio (munita di spine come quella di Cristo), la palma simbolo della vittoria cristiana sulla morte e il giglio della purezza. Il dramma si svolge tutto in primo piano contro un cielo a sciabolate blu, che evoca la violenza dei gesti e che i martiri vedono aprirsi all'eternità, morendo così con il volto sereno nella pienezza della grazia e dell'imminente visione di Dio e del Paradiso.

Il calore degli affetti

Gli affreschi eseguiti nella camera di San Paolo e nella cupola di San Giovanni hanno procurato ad Antonio Allegri una larga fama e di conseguenza una notevole richiesta di quadri con soggetti religiosi per chiese ma anche per devozione privata. L'ultimo studio fondamentale sull'artista l'ha svolto David Ekserdjian (17) il quale ha assegnato al Correggio la paternità di una sessantina di opere custodite nei più noti musei d'Europa e degli Stati Uniti; la maggioranza è stata dipinta ad olio su tavola: solo quattro le tempere e tre gli affreschi staccati (tutti a Parma). Quanto ai soggetti per la maggior parte sono religiosi cui si aggiungono sei di contenuto mitologico, due allegorie e due ritratti.

Rispetto ai dipinti degli anni precedenti nel terzo decennio si nota, a partire dal *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Capodimonte, una maggiore intimità sentimentale tra i personaggi col piccolo Gesù che partecipa attivamente all'azione scenica. Una spigliata affettuosità anima il biondo Bimbo – non più piccolissimo e quindi coperto da un drappaggio bianco – tenuto amorevolmente in braccio dalla *Madonna della scala*: l'affresco (ora staccato e custodito nella Galleria Nazionale di Parma) è stato eseguito verso il

1523-24 sopra la Porta San Michele e più tardi (1555) è stato inglobato in un oratorio al quale si accedeva mediante una scalinata. La Vergine e il figlio formano un unico blocco, dolcemente modellato dal fluire morbido delle linee dei panneggi; Maria con gli occhi abbassati e il sorriso appena accennato che sale dal profondo dell'anima rivela un'eco leonardesca. Dello stesso periodo è l'affresco staccato dell'*Annunciazione* (Galleria Nazionale di Parma) realizzato per la demolita (1546) chiesa di San Francesco e che porta i segni dei gravi danni subiti: Gabriele entra da sinistra come sospinto da un vento impetuoso, creando un effetto di vivace dinamicità: lo trasporta una nuvola in cui fluttuano alcuni putti che per la prima volta – osserva il Male (18) - accompagnano l'arcangelo: la Vergine, inginocchiata verso destra, si volta e abbassa la testa portando la mano destra sul seno in un gesto di umile accettazione del volere divino.

La committenza privata richiedeva principalmente immagini della Madonna col Bambino e della Passione di Cristo. Così sono nati vari capolavori come la *Madonna con la cesta* (Londra, National Gallery) in cui la Vergine con realistica tenerezza cerca di frenare la incuriosita vivacità del Bimbo mentre sullo sfondo San Giuseppe sta piangendo; la gioiosa *Vergine con le palme aperte in adorazione del Bambino* (Firenze, Uffizi); lo stupendo *Noli me tangere* (Madrid, Prado) in cui un'elegantissima, affascinante, bionda Maddalena è sconvolta dall'incontro col bellissimo Cristo in un incantato paesaggio boschivo; la notturna *Orazione nell'orto* (Londra, Apseley House); il toccante *Ecce Homo* (Londra, National Gallery), che nel 1587 risulta in possesso della famiglia Prati poi unitasi ai Dalla Rosa.

E' il periodo pure delle complesse, straordinarie pale d'altare, caratterizzate non solo da una profonda intensità emotiva ma anche da un geniale taglio delle immagini e da una asimmetria che conferisce alle scene una vivace tensione umana e spirituale; committenti: confraternite e privati per gli altari delle loro cappelle. Da Modena la confraternita di San Sebastiano ha chiesto una tavola con la Madonna col Bambino, il Santo titolare della compagnia e San Rocco, protettori contro la peste, e San Geminiano patrono della città; la confraternita di San Pietro Martire, oltre alla Madonna col Bambino, il Santo titolare e il patrono cittadino, ha voluto l'inclusione dei santi Giovanni Battista e Giorgio. Da Reggio è stato Alberto Pratoneri a far dipingere una *Adorazione dei pastori* (conosciuta anche come *La notte*) per la chiesa di San Prospero. A Parma Briseide Colla, moglie di Ottaviano Bergonzi, ha commissionato la *Madonna di San Gerolamo* (o *Il giorno*) per la cappella dedicata al Santo che la famiglia Bergonzi aveva in Sant'Antonio Abate mentre la confraternita di San Giuseppe ha richiesto una pala con il *Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto* per la propria cappella nella chiesa di San Sepolcro. Attualmente le prime tre opere si trovano a Dresda nella Gemaldegalerie e le ultime due a Parma nella Galleria Nazionale. Gli accordi tra i committenti e il Correggio sono stati prevalentemente stipulati tra il 1522 e il '23 ma l'esecuzione delle singole opere – per la notevole

quantità di lavori che aveva il pittore – è avvenuta nel corso di vari anni, magari portandole avanti un po' alternativamente, e le ultime consegne sono state fatte nel 1530. In questo modo diventa difficile, per la mancanza di documenti, individuare una precisa cronologia tanto più che Antonio era arrivato alla piena maturità e il suo stile non ha più presentato variazioni rilevanti. Indubbiamente tra le due pale modenesi la *Madonna di San Sebastiano* è la più frammentata all'interno con atteggiamenti accentuati e talvolta di una rustica spontaneità realistica.

L'*Adorazione dei pastori* e la *Madonna di San Gerolamo* sono due dei massimi capolavori correggeschi e tra loro, oltre che per le date d'esecuzione, c'è uno stretto rapporto evidenziato dai titoli contrapposti de *La notte* e *Il giorno* e dalle imponenti figure in primo piano del personaggio sulla sinistra: il pastore e San Gerolamo. La pala parmigiana, stando al Pungileoni (19), è stata commissionata nel 1523 ed è stata donata alla chiesa di Sant'Antonio Abate il 5 aprile 1528 (rogito di Nicolò Clarimondi). Si dice pure – come riporta il Gould (20) – che il dipinto sia stato realizzato in soli sei mesi, un fatto ritenuto improbabile da Ekserdjian (21) alla luce dello stile, degli impegni dell'artista in quegli anni e del suo modo di procedere. Il quadro (m. 2,05 x 1,41), ambientato in un paesaggio aperto, vede raccolti sotto un'ampia tenda rossa la Madonna – seduta per terra al centro con un abito rosso, un mantello blu e mezze calze che lasciano scoperte le dita dei piedi – che tiene in braccio il biondo Bimbo nudo con lo sguardo rivolto al voluminoso libro, mostratogli da un efebico angelo dal sorriso accattivante, scritto da San Gerolamo, la *Vulgata*; il santo in piedi sulla sinistra tiene in mano un rotolo su cui compare la scritta in ebraico <Gloria a Dio> e al suo fianco c'è il leone, suo compagno nel deserto; dal lato opposto Maria Maddalena, elegantemente abbigliata, seminginocchiata, posa il capo contro il Bimbo che le accarezza i lunghi capelli biondi, mentre alle sue spalle un angioletto guarda curioso dentro il vasetto degli unguenti, che la santa userà per ungere i piedi a Cristo. L'opera può essere letta anche in chiave allegorica quale affermazione della supremazia e della <autenticità> della religione cattolica che poggia le sue fondamenta sul Nuovo e sull'Antico Testamento interpretati dai padri della Chiesa (ed ecco San Gerolamo mostrare al Bambino Gesù la traduzione in latino della Bibbia, la cosiddetta *Vulgata* che verrà sancita come testo ufficiale dal Concilio di Trento) e conduce alla salvezza mediante la Grazia, data agli uomini da Cristo con il sacrificio della croce (il piccolo Gesù è al centro della composizione con le braccia aperte come in croce e con gli attributi sessuali scoperti per sottolineare la duplice natura di uomo e di Dio) e accolta dagli uomini mediante la fede (l'abbandono mistico della Maddalena in Cristo). Il dipinto nelle parti periferiche (il corpo del santo, il manto della santa, la tenda rossa) ha un ritmo lento, solenne, che diventa mosso e carico di tensione al centro, dove la luce inonda il Bimbo vispo e attento, il volto squisito di tenera grazia della Vergine, l'angelo e la Maddalena, le cui rosee carni contrastano con il colorito più scuro

di San Gerolamo. Il santo si erge maestoso, autentico pilastro della Chiesa, mentre la santa è totalmente immersa in Cristo con mistico trasporto. Si respira un'atmosfera di sereno incanto spirituale, che la calda luce fonde nella parte centrale in un'altissima vibrazione lirica. <Mi perdoni il divin ingegno di Raffaello – ha scritto l'Algarotti (22) – se guardando a quel dipinto, io gli ho rotto la fede e sono stato tentato di dire in segreto al Correggio: tu solo mi piaci!>.

Il *Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto* (detto anche *Madonna della scodella*, metri 2,18 x 1,37) è stato posto sull'altare della confraternita di San Giuseppe in San Sepolcro il 2 giugno 1530 e il Santo assume qui il ruolo del protagonista della scena. Maria, indossante un vestito rosso e un manto giallo e azzurro, è seduta per terra su un rialzo nella parte sinistra di un paesaggio boschivo e guarda con tenerezza il Bimbo già grandicello, biondo, dallo sguardo luminoso e innocente, che in piedi le si appoggia alla spalla sinistra; il braccio sinistro del fanciullo è proteso ad indicare l'acqua limpida che sta entrando nella ciotola tenuta dalla madre (e la indica con tre dita toccando la mano della Vergine: segno trinitario per sottolineare il supremo legame divino con la madre, purissima come acqua di fonte); il braccio destro è rivolto verso San Giuseppe dalla cui mano Gesù prende i frutti appena staccati dall'albero. Il santo, in piedi, appoggiato sulla gamba destra, ha un braccio proteso verso il figlio e l'altro verso i rami di una palma. Questa concatenazione di braccia forma una diagonale ardita che conferisce grande slancio alla composizione, vivacizzata dal panneggio del mantello arancione del patrono che si eleva come il bagliore di una fiamma mentre una soave luminosità investe la madre e il figlio. In cielo, tra nuvole solidificate in una luce grigio-azzurra, gli angeli sgambettanti, come quelli della cupola del Duomo, accompagnano l'idilliaca scena.

Cupola del Duomo di Parma

Una vertiginosa Assunzione

<La cupola della Cattedrale di Parma, in cui il Correggio rappresenta l'Assunta di Nostra Signora, è la più bella di tutte le cupole, che si erasi dipinte prima, e dopo di lui> ha scritto Anton Raphael Mengs (23) e il suo giudizio è pressoché condiviso da tutti gli storici dell'arte. Quella del Duomo è l'ultima grande opera decorativa a fresco realizzata a Parma da Antonio Allegri tra il 1530 e il 1533; il contratto, steso dal notaio Stefano Dodi, l'aveva firmato quattro anni prima, il 3 novembre 1522 (24), coi fabbricieri della chiesa, i canonici Pascasio Beliardì e Galeazzo Galimberti e il cavaliere aurato Scipione Dalla Rosa della nobile famiglia unitasi successivamente ai Prati, il cui palazzo si trova ancora a fianco del Battistero. L'artista si impegnava a dipingere la cupola coi pennacchi, la crociera del presbiterio e l'abside, ma il lavoro si limiterà

alla parte iniziale. Prima di procedere alla decorazione, la struttura della cupola veniva modificata alzando il tiburio e allargando gli oculi per renderla più luminosa. L'8 giugno 1530 Giorgio da Erba – come risulta da un rogito rintracciato da Cristina Cecchinelli - si accordava coi fabbricieri per costruire i ponteggi, che consentivano al Correggio di iniziare a dipingere, con l'impegno di alzarli e abbassarli secondo le indicazioni dell'artista. E il 17 novembre Correggio riceveva un pagamento di 175 scudi come seconda rata, dopo l'acconto iniziale. In un altro documento del 1533 si dispone la copertura della calotta absidale in previsione dell'intervento dell'Allegri, che evidentemente stava lavorando con la piena soddisfazione dei committenti.

La lettura del complesso va fatta partendo dai sottarchi e dai pennacchi, anche se sono stati eseguiti dopo la cupola. Alla base dei sottarchi troviamo tre giovani e tre fanciulle che reggono dei festoni: sono dipinti con un colore ambra che corre liquido per i panneggi, per le membra e per i volti solidificandosi in torniti volumi di sensuale plasticità accentuati dai bagliori di una luce che, spiovento dall'alto, sbianca i corpi e le vesti che sembrano in procinto d'aprirsi con una torpida ambiguità che solo l'alta poesia riscatta nella purezza. Sopra gli archi i quattro pennacchi sono raccordati con fregi decorativi ognuno dei quali reca al centro una finestra cieca con finte cornici marmoree, e in alto, fra la trabeazione della stessa finestra e il timpano, emerge a fatica, come compressa, una sfinge che con le zampe sostiene cascate di motivi vegetali; sotto, in posizione fortemente scorciata, si trova una figura alata ora maschile ora femminile di colore ambrato.

I pennacchi sono sormontati da un fregio lussureggiante di verzura: un festoso brano di natura morta sopra le quattro grandi valve di conchiglia ognuna delle quali racchiude come in uno scrigno uno dei patroni della città seduto su un trono di nubi tra le quali si muovono con soave agilità angioletti freschi di luce, talvolta di sesso incerto. Significativa la presenza della conchiglia: un'immagine con cui Giovanni Damasceno ha definito la Vergine (25). Dei quattro patroni raffigurati tre sono di certa identificazione (Sant'Ilario patrono principale della città, San Giovanni Battista cui è dedicato il Battistero, San Bernardo degli Uberti consacrato vescovo in occasione della dedicazione della Cattedrale nel 1106 e patrono della diocesi); il quarto invece viene indicato da alcuni come San Tommaso (perché il 21 dicembre, giorno della sua festa, del 1521 i parmigiani respinsero l'assalto dei francesi) e da altri come San Giuseppe, proclamato patrono cittadino nel 1528 proprio mentre il Correggio stava eseguendo gli affreschi. San Giovanni Battista ha il volto rossiccio come i capelli ricciuti e tiene in braccio un agnello, suo specifico attributo. Il giovane Sant'Ilario <sottile d'estasi e di digiuni> (26) è avvolto in un mantello dorato e alcuni angeli efebi sostengono un libro, allusivo alla sua attività di scrittore, la mitra e il pastorale indicanti la sua dignità di vescovo. San Bernardo degli Uberti sembra appollaiato su una vetta e investito dal vento che ne ritaglia il profilo; il putto con la veste verde che, più in basso, pare abbracciare una nuvola ha lo stesso atteggiamento del Ganimede rapito in

cielo da Giove. San Giuseppe è visto con uno scorcio ardito e raffigurato con gli stivali, il bastone, la bisaccia, la palma e i datteri, tutti elementi che richiamano il viaggio in Egitto.

Una cornice dorata chiude questa parte di dipinti rivolti verso il basso, cioè verso la terra, verso i fedeli e apre il ciclo dedicato alla rappresentazione della Assunzione di Maria, cui è dedicata la Cattedrale. La cupola appoggia su una base ottagonale con lati irregolari e per affrescarla Correggio ha impiegato 283 giornate lavorative. Sopra la cornice dorata Antonio ha dipinto un rilievo a finto marmo così ben fatto da ingannare tanti illustri visitatori: rappresenta il bordo del sepolcro di Maria aperto nella profondità terrena. Su di esso si trovano gli imponenti apostoli, singoli o a coppie, collocati negli spigoli dalla balaustra così da smussare gli angoli e provocare un moto verticale, accentuato dalle torce vicino alle quali giovani efebi bruciano rami di pino e incenso. Ventinove giovanetti stanno seduti nelle posizioni più diverse sulla balaustra promuovendo un moto circolare, che va a integrarsi con quello ascensionale degli apostoli e prelude all'impetuoso vortice che anima il cielo sfolgorante di luce divina. La Madonna, posta in modo da poter essere vista dai fedeli, è affiancata da personaggi della Storia Sacra; sulla destra si scorgono Eva, Giuditta con la testa di Oloferne, Marta e Maria di Betania, sulla sinistra Adamo, Abramo e Isacco, Giacobbe, Davide con la testa di Golia; la collocazione di Adamo, secondo Lucia Fornari Schianchi (27), trae spunto dal Canto XXXII del Paradiso (vv. 121-123). Maria sale verso l'empireo sorretta e circondata da una schiera di agitatissimi angeli che si muovono tra nubi perlacee suonando viole, trombe, tamburelli: un vortice tripudiante che si avvita in progressiva accelerazione verso il cielo, mentre i corpi e i volti diventano sempre più indistinti fino a sciogliersi nella sfolgorante luce divina che spiove dall'alto insieme a Cristo che scende incontro alla madre. Lo spazio – per la prima volta nella storia della pittura - si apre verso l'infinito creando una dimensione del tutto illusoria che non ha più alcun rapporto con la fisicità dell'architettura bensì solo con la realtà rappresentata. Chi guarda si sente risucchiato da questa ascesa verso la pura spiritualità, da questo affascinante e misterioso gorgo di luce. Quando la cupola è stata svelata, alcuni canonici sono rimasti sconcertati per la sua sconvolgente dinamicità innovativa.. Si racconta come aneddoto che i canonici dissenzienti quando Tiziano è passato da Parma l'abbiano portato in Duomo e gli abbiano chiesto se dovessero far cancellare quel <guazzetto di rane> per il suo scarso valore. <Riempite la cupola d'oro – avrebbe risposto il grande maestro – e non sarà mai pagata abbastanza>. <Le sue cupole – ha scritto Charles Bouleau (28) – sono d'una audacia tale che la piena marea decorativa dell'età barocca non ne vide di più sorprendenti>. Era in anticipo di un secolo sul corso della pittura.

Opere mitologiche, allegorie, ritratti.

Un raffinato erotismo

I dipinti profani rimasti del Correggio sono pochissimi. Due soli i ritratti, in quanto l'artista non amava questo genere anche se nei due che conosciamo si dimostra abilissimo nel rappresentare le persone. Nel brillante *Ritratto di gentildonna* di San Pietroburgo si è firmato sul tronco di un albero <antonlaet>, ossia *Antonius Laetus* alla latina, forse per godere del riflesso della notorietà della prestigiosa dama raffigurata, che alcuni indicano come la poetessa Veronica Gambara, signora di Correggio e ammiratrice dell'artista. Più sottilmente introspettivo il *Ritratto di uomo col libro* del Castello Sforzesco: un intellettuale che sta leggendo un petrarchino, come suggerito da Andrea Muzzi (29).

Le *Allegorie del Vizio e della Virtù* (Parigi, Louvre) sono state eseguite per lo studiolo di Isabella d'Este intorno al 1530 con la tecnica della tempera per uniformarsi agli altri quattro dipinti che già arredavano la piccola stanza. Il Correggio le ha progettate con molta cura, come dimostrano i disegni preparatori, e dell'*Allegoria della virtù* è rimasta pure una prima versione non finita (Roma, Galleria Doria Pamphili) a tempera magra, mentre le due terminate sono a tempera grassa che dà una resa cromatica più brillante. Rispetto alla versione francese quella romana rivela anche differenze d'impostazione nella figura centrale (Minerva) nuda e con lo sguardo non rivolto verso il pubblico, oltre a vari particolari.

I primi due dipinti mitologici realizzati tra il 1523-25 sono *Venere, Mercurio e Cupido* (o *L'educazione d'Amore*, Londra, National Gallery) e *Venere e Cupido dormienti spiati da un Satiro* (Parigi, Louvre) che per soggetto e misure appaiono complementari, anche se il primo ha subito una forte riduzione di trenta centimetri in altezza e larghezza. Entrambi si trovavano già nel 1536 a Mantova nella collezione del Conte Maffei (30) ed insieme sono stati venduti nel 1627 a Carlo I d'Inghilterra (31) come *Venere Celeste* e *Venere Mundana*, allegorie dell'*Amor sacro* e dell'*Amor profano*. Nell'*Educazione d'Amore* Mercurio, con eleganti cappello e calzari, seduto, sta insegnando a leggere al piccolo, grazioso Cupido dai riccioli biondi e con due alucce multicolori mentre Venere, nuda, assiste in piedi: la luce che spiove sul suo corpo dalla compatta carnalità ne accentua i seni e l'abbondante linea del fianco destro. Più sciolta e densa di sensualità è la scena in cui Venere dormiente con vicino Cupido è lascivamente guardata da un satiro che ha alzato il manto azzurro che la ricopriva cosicché il luminoso corpo della dea si rivela in tutta la sua morbida, palpitante, seducente bellezza.

Le celebri opere aventi come soggetto *Gli Amori di Giove* sono state commissionate all'Allegri da Federico Gonzaga per mandarle – come attesta il Vasari – all'imperatore Carlo V, forse come ringraziamento per l'elevazione dello stesso Federico da marchese a duca di Mantova; la loro esecuzione è avvenuta nei primi anni Trenta ed effettivamente sono finite in Spagna. Il Correggio qui apre la strada alla grande pittura erotica

del Cinquecento e solo Tiziano riuscirà a stargli alla pari anche se non arriverà a cogliere con uguale sottigliezza la sensibilità femminile. Nella *Leda* e nell'*Io* ha rappresentato addirittura l'amplesso ma senza scadere nella pornografia per l'alta qualità della pittura e l'estrema delicatezza con cui sono descritte le scene in cui non appare mai una figura maschile. Le tele sono quattro divise in due coppie in base al formato: *Ganimede e l'aquila* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e *Giove e Io* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) verticali; *Danae* (Roma, Galleria Borghese) e *Leda e il cigno* (Berlino, Gemaldegalerie) orizzontali. Il mito di *Ganimede e l'aquila* è stato rappresentato in una dimensione così grande per la prima volta dal Correggio. La parte superiore del dipinto è occupata dalla nera, enorme immagine dell'aquila in cui si è trasformato Giove per rapire il giovane, che richiama l'angelo dipinto in Duomo sotto San Bernardo. Qui, però, il coppiere degli dei mostra una parte maggiore delle natiche e il candore delle sue tenere carni è in serrata contrapposizione con le scure, frastagliate piume del rapace: la violenza dell'azione è ammorbidita dalle trepide modulazioni dei verdi e degli azzurri, mentre la verticalità è acuita dalla retta che parte dal realistico cane (che guarda il giovanetto involarsi) e prosegue nel tronco mozzato per giungere al nucleo che campeggia in cielo. Per congiungersi con la bellissima ma non disponibile *Io*, sacerdotessa del tempio di Giunone, Giove si è trasformato in nuvola avvolgendola in un sublime momento d'amore. La giovane, seduta, si abbandona completamente in un'estasi di voluttà al dio, il cui volto prende forma tra le nubi. <La qualità dell'effettiva resa dell'incarnato – sottolinea Ekserdjian (32) – sfida ogni descrizione. Persino lo straordinario lenzuolo bianco increspato sul quale siede *Io* è un risalto impeccabilmente valutato che la pone fra l'oscurità e la luce>. Anche *Danae* – reclusa dal padre Acrisio dopo una profezia che ne prediceva la morte per mano di un nipote - è stata preda del desiderio di Giove. La giovane, candida di luce virginale, semidistesa con le gambe divaricate su un elegante letto a baldacchino con tendaggi color oro, viene fecondata dal dio trasformatosi in pioggia d'oro sotto lo sguardo di un efebico Cupido che l'aiuta a togliere il lenzuolo che le copre il ventre. Da questo incontro nascerà Perseo. La tela con la *Leda e il cigno* ha avuto una storia travagliata in quanto nel Settecento Luigi, figlio del duca Filippo d'Orléans Reggente di Francia, preso da furori moralistici ordinò di tagliarla a pezzi e distruggere la testa di Leda. L'ha salvata il pittore di Corte Charles Coypel che l'ha rimessa in sesto e ha rifatto la testa della giovane regina di Sparta, cambiandone leggermente l'inclinazione, forse ritenuta troppo ardita. La composizione è complessa poiché nella stessa scena sono raccontati tre momenti della seduzione messa in atto da Giove. Colpito dalla splendida bellezza della moglie di Tindaro, il dio si è trasformato in cigno per sorprenderla nelle acque dell'Eurota. Sulla destra il cigno s'accosta nel fiume alla giovane nuda che, combattuta tra la pudicizia e il desiderio, accenna a una timida resistenza, ben presto vinta. Infatti, nella parte centrale il candido cigno

appoggia il corpo piumato contro il ventre della giovane seduta, insinuandosi con il lungo collo tra i turgidi seni e sfiorandole con il becco il viso trasognato di piacere. E quando il cigno vola via, viene seguito dallo sguardo illanguidito e riconoscente di Leda, col cuore ancora gonfio d'emozione mentre un'ancella l'aiuta a rivestirsi.

L'artista eccelle con pari maestria nella pittura sacra e in quella profana esprimendo nella prima la sua profonda religiosità e la sua altissima spiritualità non disgiunte da una acuta sensibilità affettiva con cui sottolinea pure il calore palpitante dei sensi che nei personaggi mitologici viene esaltato fino ai vertici del più raffinato erotismo, sublimato da una grazia suprema.

Note

- (1) R. Tassi 1967, p. 94
- (2) L. Pungileoni 1817, vol. I p.3
- (3) C. Malaspina 1869, p. 169 – 177
- (4) D. Ekserdjian 1997, p. 35
- (5) C. Gould 1976, p. 42-43
- (6) A. Coliva 2008, p. 13
- (7) R. Longhi 1956, p.23
- (8) Giovanni, *Vangelo*, 21, 20 – 23
- (9) G. M. Toscano 1974, pp. 56 e sgg.
- (10) Giovanni, *Apocalisse*, 1, 7-8
- (11) Ezechiele, 1, 10
- (12) C. Gould 1976, p. 75
- (13) D. Ekserdjian 1997, p. 118
- (14) G. M. Toscano 1974
- (15) A. E. Popham 1957, p. 158-9
- (16) D. Ekserdjian 1997, p. 124
- (17) D. Ekserdjian 1997
- (18) E. Male, *La représentation de l'Évangile dans l'art*, in <Revue des Deux Mondes> 1931 (riportato nel catalogo della mostra di Parma, 1935, p. 60)

- (19) Pungileoni 1817-21, I p. 185, II p. 209
- (20) C. Gould 1976, p. 262
- (21) D. Ekserdjian 1997, p. 193
- (22) F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, 1756 e 1764
- (23) A. R. Mengs 1780
- (24) E' riportato insieme ad altri documenti sulla Cattedrale in E. Monducci 2004, p. 181
- (25) G. Damasceno, *Omelle cristologiche e mariane*, 1980, p. 126
- (26) R. Tassi 1967, p. 128
- (27) L. Fornari Schianchi 1981, p. 8
- (28) C. Bouleau, *La geometria segreta dei pittori* 1988, p. 27
- (29) M. Di Giampaolo, A. Muzzi 1993, p. 86
- (30) G. Rebecchini, *New Light on Two Mythological Paintings by Correggio*, in <Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes> LX, 1997
- (31) A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, 1913
- (32) D. Ekserdjian 1997, p. 284

Per chi vuole saperne di più

Bibliografia essenziale

- G. Adani, R. Bolognesi, *Correggio. Pittore universale*, 2007
- I. Affò, *Ragionamento sopra una stanza dipinta del celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel monastero di San Paolo in Parma*, 1794
- F. Barocelli, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, 1988
- D. A. Brown, *The Young Correggio and His Leonardesque Sources*, 1981
- J. Burckhardt, *Il Cicerone*, 1855
- A. Cadoppi, *Correggio ultimo atto*, in <Reggio Storia>, 2010 n. 3
- C. Cecchinelli, *Il contratto della casa presa in affitto a Parma dal Correggio nel 1523 alla presenza del Rondani*, in <Aurea Parma> 2009, fasc. III.
- A. Coliva (a cura di), *Correggio e l'antico*, catalogo mostra Roma 2008
- M. Dall'Acqua, *Correggio e il suo tempo*, 1984
- D. De Grazia, *Correggio e il suo lascito*, catalogo mostra Parma 1984
- M. Di Giampaolo, A. Muzzi, *Correggio i disegni*, 1988

D. Ekserdjian, *Correggio*, 1997

M. Fabianski, *Correggio. La mitologia dell'amore*, 2000

L. Fornari Schianchi, *Rivedendo il Correggio, Come si fabbrica un Paradiso*, 1981

L. Fornari Schianchi, *Correggio*, 1994

L. Fornari Schianchi (a cura di), *Correggio*, catalogo mostra Parma 2008

A. Ghidiglia Quintavalle, *Gli affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma*, 1962

C. Gould, *The Paintings of Correggio*, 1976

R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, 1956

C. Malaspina, *La vita e le opere di Antonio Allegri da Correggio*, 1896

P. P. Mendogni, *Il Correggio a Parma*, 1989

P. P. Mendogni, *Il Correggio e il monastero di San Paolo*, 1996

A. R. Mengs, *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri, denominato il Correggio*, 1780

E. Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, 2004

N. Moretti, P. Sivieri, *Correggio*, 2008

E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, 1961

A. E. Popham, *Correggio's Drawings*, 1957

L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio, 1817-1821*

A. C. Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, 1970

A. O. Quintavalle, C. Brandi, G. Copertini, G. Masi, *Mostra del Correggio*, catalogo mostra Parma 1935

A. Ratti, *Correggio pittore dell'armonia, musica e cultura nelle opere di Antonio Allegri*, Parma 2011

C. Ricci, *Correggio*, 1930

E. Riccomini, *I nipotini del Correggio*, 1980

E. Riccomini, *La più bella di tutte*, 1983

E. Riccomini, *Correggio*, 2005

J. Shearman, *Correggio's Illusionism*, 1980

M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, 2005

Stendhal, *Le Corrège*, a cura di V. Del Litto 1977

R. Tassi, *Il Duomo di Parma. La cupola del Correggio*, 1967

L. Testi, *Quando nacque il Correggio*, in ASPP 1922

G. M. Toscano, *Nuovi studi sul Correggio*, 1974

M. Vaccaro, *Artists as godfathers*, in <Renaissance Studies> vol. 21, 2007

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*,
edizioni 1550 e 1568