CORREGGIO PITTORE GIOCOSO

Quasi contemporaneo di Raffaello, di solo sei anni circa più giovane, Antonio Allegri nasce in una famiglia designata dalla popolazione come di caratteri estroversi e sereni, capaci di cogliere gli aspetti ridicoli e divertenti della vita, tipi umani che di solito non mancavano nelle comunità paesane, ben accolti specialmente nei banchetti di nozze a rallegrare la compagnia. Ben consapevole di questo, Antonio si esibirà con l'unica firma su un suo lavoro col nome di *Antonius Laetus*, ma sarà soprattutto con una lunga serie di espressioni d'arte che ne darà conferma. Tanto da essere forse una tra le motivazioni decidenti per una intenzionale assenza di firma nelle sue opere, rimandando l'accertamento all'evidenza dell'originalità del proprio stile. La sua ahinoi troppo breve ma intensissima vita si può suddividere in tre periodi: quello della giovinezza fino ai trent'anni circa (1489c.-1518c.), poi quello della decina d'anni a Parma (1519 – 1530c.); quindi di nuovo a Correggio per gli ultimi tre anni e qualche mese, fino al 5 marzo 1534: tre periodi ben distinti da tre stili diversi d'arte, e da stili di vita derivanti da diversi atteggiamenti interiori.

Il primo periodo, nel parallelo che è possibile fare con la biografia di Raffaello, come questi nella prima giovinezza frequenta un grande pittore maestro: Raffaello il Perugino, Antonio il Mantegna. Le perplessità su questa frequenza dovrebbero svanire considerando che il figlio erede del Mantegna, Francesco, si dimostra debitore nei suoi confronti, con documento del 1512, quando Antonio era di 23 anni circa di età, mentre Francesco era assai più maturo, di quasi trent'anni, il che significa che questi, che pure era pittore, deve aver commissionato qualcosa al giovane, riconoscendogli quindi un valore superiore al proprio per un'opera che gli stava a cuore, come appunto poteva essere la tomba del padre Andrea morto nel 1506. Questo potrebbe essere un buon motivo per pensare che si conoscevano bene, e quindi si erano frequentati, e ciò non poteva essere capitato senza una permanenza diuturna a Mantova, e quindi a bottega, anche se non possiamo dire per quanto tempo, forse solo per alcuni mesi. La sua capacità però attirava già tale stima, e non invidia, sì da far volgere la famiglia alla sua opera per la tomba del pittore di corte. Non stupisca questo giro di discorso, perché gli elementi per una biografia certa del Correggio sono molto pochi, e nel maneggiarli dobbiamo pensare ad un atteggiamento alla Poirot: partire da dati inconfutabili per derivare spiegazioni razionali che possono essere ben diverse da certe tendenze interpretative correnti. Vediamo infatti rintracciare i suoi primi autori - maestri nei tanti lavoretti di carattere religioso, con i nomi di Francesco Bianchi, Lorenzo Costa, Francesco Francia e altri dopo il Mantegna, con giudizio sullo stile, finché si arriva alla prima vera manifestazione di apprezzamento con la *Madonna di San Francesco* che sappiamo con certezza del 1514. Quindi per alcuni sarebbe andato a Roma già nel 1515. Ma se ciò fosse vero, l'adorazione dei Magi che tutti datano di qualche anno posteriore, non sarebbe tale. E qui si pone la questione appunto del viaggio a Roma, che molti anche applauditi critici ancor oggi negano, contro ogni buon senso. Perché nel 1519/20 nel suo stile vi è un'esplosione di tali novità che sarebbe già cosa mirabile se un'intelligenza artistica riuscisse ad assorbirle in anni di collusione quotidiana, come è capitato a Raffaello, in questo a lui molto simile, ma che ha avuto la possibilità in gioventù di frequentare l'ambiente fiorentino e poi romano, mentre è cosa impossibile che possano sorgere d'incanto in un'esperienza umana singolare. E' stata un'intuizione del Mengs che ha trovato consenso presso i più valenti critici, cui cercheremo di poter appaiare le nostre considerazioni date le evidentissime collusioni ispiratrici, sempre più evidenziate anche negli ultimi studi. Ricercano i critici, su notazioni stilistiche, le molteplici derivazioni, e in una maniera che ha del sorprendente, per il colore non inferiore al Tiziano, per la plasticità, l'armonia dell'insieme, l'arditezza delle concezioni, la raffinatezza dei particolari, lo sfumato leonardesco, il tutto assimilato in un brevissimo spazio di tempo, appunto, lo spazio di un viaggio, che come ben pensa la maggioranza dei cultori, non può esser stato fatto che qualche mese prima dalla camera di San Paolo, prima esplicazione trionfale d'una nuova entusiasta convinzione creativa. Gli si tramanda una frase: "Anch'io sono un pittore!". Se pensiamo agli influssi di Leonardo e Tiziano non può non restare accertato anche un viaggio a Milano e uno a Venezia qualche anno prima del 1518. A quei tempi non c'era nulla di straordinario fare un viaggio a piedi, o forse anche a cavallo, di qualche centinaia di chilometri, naturalmente per un giovane di neanche trent'anni, sano e vigoroso. E nemmeno l'albergazione poteva considerarsi un problema, se c'erano buone referenze presso i monasteri benedettini, posti a distanza

di una giornata di cammino. Senz'altro quindi il nostro Antonio, con la bella stagione tra maggio e settembre può aver fatto in un anno o al massimo in due i due viaggi, passando naturalmente per Padova a Venezia, e c'era già in opera *l'Assunzione* ai Frari, e a Milano a contemplare *il Cenacolo e la Vergine delle rocce*, allora in possibilità di visione, anzi anche di copia, viste le tante versioni. Così per la visita a Roma possiamo fare delle deduzioni non fantomatiche. Alcuni dicono che abbia lavorato presso il duomo di Polirone. Se ciò è vero, come sembra, non è cosa strana pensare ad un'amicizia, ad un rapporto più stretto che di semplici contratti. Un rapporto cordiale che evolve quindi in seguito con una presentazione del pittore ai confratelli di Parma, che stanno costruendo una grande chiesa, perché la precedente era stata distrutta da un incendio. Ci dev'essere stato qualcuno che si è interessato alle sue opere, ne ha capito la stoffa ma anche la dimensione ancora provinciale. Ecco quindi il consiglio da amico: dicono che a Roma ci siano cose meravigliose, provi a vedere e poi ne parliamo. E il giovane chiede forse un cavallo, che gli viene prestato nel caso non l'avesse avuto, con garanzie scritte per ospitalità nei monasteri confratelli. Non si deve pensare ad un'azione puramente caritativa. Se la cosa andava a buon fine, cioè se il giovane fosse stato all'altezza, avrebbe potuto essere il pittore dell'erigenda cupola, naturalmente con riconoscenza sul prezzo. Ciò che infatti è accaduto. Il dato certo di questo genere di rapporti ci vengono testimoniati da un documento del 1522 che fa di Antonio un accolto nella famiglia benedettina.

Questo ci prova che non si trattava di semplice rapporto di lavoro, ma di partecipazione culturale e forse di amicizia stretta. Per cui si può pensare che l'amico benedettino gli abbia suggerito di fare in fretta perché stavano iniziando la cupola, e che se avesse dato una prova convincente poteva avere un'ottima occasione… E anche che vi erano certamente relazioni di collaborazione e amicizia col ramo benedettino femminile, retto da una donna amante dell'arte e delle novità, cui si poteva prospettare la cosa, in quanto, avendo essa un locale interno da dipingere, avrebbe potuto prestarlo alla prova: riuscisse questa, il problema sarebbe risolto; non riuscisse all'altezza, si sarebbe deciso altrimenti con poco danno. Questo possiamo pensare perché una Camera adiacente era già stata dipinta, su richiesta di una sua parente, la badessa Cecilia Bergonzi che l'aveva preceduta, dal pittore Alessandro Araldi, però non molto stimato da Giovanna Piacenza, e sembra evidente pensare che volentieri abbia prestato l'ambiente per l'esperimento. Non fosse riuscito, tutto sarebbe rimasto nel riserbo, si sarebbero salvate le apparenze, e soprattutto la Cupola, che doveva essere affidata a mani sicure! Ma di certo non potevano immaginare pur nel migliore ottimismo ciò che sarebbe capitato! Ecco perché per la fretta dell'uno a dimostrare, e per l'attesa degli altri per giudicare, possiamo pensare al lavoro della Camera, luogo senza umidità e traffico, nei forse 10 mesi di lavoro del 1519. Qualcuno parla di 18 mesi, ma sembrano eccessivi, sia per la metratura della cupoletta, sia per il modo di dipingere del nostro giovanotto nella pressione del giudizio. La Cupola del San Giovanni intanto si alzava, e lui con l'amico monaco, culturalmente impegnato alla ricerca di un soggetto adeguato, si sarà intrattenuto in stimolanti meditazioni. La stessa cosa avrà fatto con la badessa. Nelle molteplici e varie biografie sembra che i soggetti delle due opere siano di sua esclusiva invenzione, ciò che in quel tempo, e per le commissioni comprovate in documenti anche per gli altri pittori, è cosa rarissima ed eccezionale. Michelangelo insegni: non per la Sistina ma per il Giudizio e il martirio di san Pietro, ed era uno dei più indipendenti. Fin che si trattava di un Santo o di una Madonna un singolo poteva godersi anche la sorpresa, ma trattandosi di un dipinto con valore erudito e con un carattere di ufficialità lo stesso pittore non poteva disinteressarsi dei pensieri e delle aspettative dei committenti, e di tale levatura! Stava giocando la sua carriera, quindi si deve pensare a conversazioni interrogative sui desideri più intimi da soddisfare, a progetti verbalmente ben ponderati e accettati. Starà poi a lui artista realizzarli a modo figurativamente in piena libertà esecutiva, ma sul filo di modalità già convenute. E questo lo si deve pensare anche per l'attesa esecuzione della Cupola, che era il vero punto ideale d'arrivo, perché poteva essere di partenza per quello che già gli appariva destino sommo: divenire il pittore ufficiale della città. Perciò nella Camera il significato allusivo portante allegorico dell'insieme, materia di sudi arditissimi cui rimandiamo, esula dalla nostra indagine, che si sofferma sullo stile innovativo da tutti riconosciuto come prova di una contemplazione goduta e assorbita di capolavori romani e non solo, con una prospettiva di fondo completamente diversa dalle opere precedenti, in una rivisitazione allegra e divenuta fondamentale della classicità. I miti antichi raffigurati in bianco e nero negli elementi di base, dal significato certamente accordato, sono forse una ricercata formulazione enigmistica per l'occasione di morali elucubrazioni filosofiche con cui la intellettualissima badessa intratteneva i suoi ospiti. Una realizzazione in versione figurativa delle intenzioni che erano state espresse nelle tante frasi latine sparse nel l'appartamento,

come ben rileva uno studio accurato e ben intuitivo della prof.a Maria Cristina Chiusa immesso fortunatamente in Internet. Le frasi sono varie e spesso con abbreviature, quindi per esperti, come sull'architrave di una porta, dove a sinistra dello stemma della badessa si trovano le vocali IO, e a destra le lettere PL, che si possono interpretare come le iniziali di IO-HANNA PL-ACENTIA, ma anche un rimando relazionale e augurale a :"IO-VIS O-MNIA PL-ENA ", dove la O può essere vista incorporata e rappresentata dallo stemma, frase "presente nelle *Ecloghe*, che verrà ripresa più volte da **Agostino** in *De Civitate Dei*….., nella medesima *accezione virgiliana della pienezza ontologica della divinità nell'universo…. "*

Stemma della badessa.

Ma la frase si ripropone intera. con altre latine come: "eripe te morae", "sic erat in fatis", " sua cuiq(ue) mihi mea" frammiste a frasi greche di difficile interpretazione, che trovano forse il culmine intenzionale in quella che la Costa chiama: "La chiave di lettura per l'interpretazione dell'intero ciclo è rappresentata dall'iscrizione sul camino che oltre alla data riporta la scritta: " TRANSIMUS PER IGNEM ET AQUAM ED EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM – MDXIIII (Siamo passati attraverso il fuoco e l'acqua e ci hai condotti al refrigerio, 1514), citazione tratta dalla Bibbia allusiva al cammino spirituale che conduce verso la santità del paradiso," Questa frase ci interessa anche per la data, che non è stata fatta dal Correggio ma da chi in tale data ha scritto la frase che possiamo essere sicuri era accompagnata da altre, il che ci rende l'atmosfera, tra il culturale e l'enigmistico, della raffinatissima eletta compagnia cui era destinata, e che il pittore ora era chiamato ad appagare in giovialità immaginativa ed in simbolica intelligenza. Il raffinatissimo saggio della Chiusa, che collega queste frasi con quelle riportate poi negli affreschi sulle pareti della navata della Chiesa, ci testimonia come l'ambito culturale e meditativo tra i due monasteri, maschile e femminile, fosse intrecciato e interdipendente: questo a giustificazione di quanto sopra ipotizzato sull'approccio della badessa all'ancora non ben celebrato ma fervido artista. Di un'altra cosa le siamo debitori, perché riporta anche di una recente scoperta interessantissima, cioè di "una lettera inviata dall'**Allegri** il 20 luglio 1519 a **Girolamo da Monferrato** a Praglia, nella quale affiorano tempistiche, iconografie e ispirazioni, tutte benedettine, condivise dall'artista con i monaci di San Giovanni." La data infatti ci permette di stabilire che il viaggio a Roma non poteva esser stato fatto che l'anno prima, come da molti sostenuto. E' impossibile infatti che durante un tal viaggio, a quei tempi, uno si mettesse a scrivere di cose teoriche e culturali, con la fretta del ritorno e le novità incalzanti. E' logico che tali frasi siano il frutto delle meditazioni che il lavoro alla Camera comportava, però nella tranquillità della propria dimora, frasi che servivano a porre le mani innanzi per il grande lavoro della Cupola, cioè a manifestare la convergenza delle proprie concezioni con quelle dei Benedettini, confidando forse nel suggerimento di qualche amico del monastero. Questa lettera deve essere stata scritta ad esecuzione inoltrata e già con il gradimento della Badessa, che si sarà recata a vedere i lavori chissà quante volte. Ancora pochi mesi e il tutto sarebbe operativamente terminato. Ma concettualmente tutto era ormai concluso, mentre incombeva la riflessione per il san Giovanni. L'affascinante Camera diventava così il punto di lancio del Correggio nel mondo sociale parmense, ma soprattutto nell'Olimpo dell'Arte.

IL VIAGGIO A ROMA

Ragionando sulle possibilità di un giro completo ma di fretta, con partenza da Parma con bella stagione sul dopo Pasqua, attraversato in bel periodo l'Appennino, dopo Pisa il nostro viaggiatore aveva la dirittura dell'Aurelia fino a Roma, col buon clima marittimo, e senza forzature, in una ventina di giorni era a meta. Anche se si fosse fermato fino a fine giugno, aveva ancora un altro mese per giungere seguendo la Cassia fino a Firenze, con tutte le tappe intermedie, e dopo una visita forse a Ferrara e certamente a Bologna e Modena, a fine agosto o in settembre poteva essere a casa. Quindi saranno iniziati i primi approcci, con il mediatore benedettino, la presentazione alla badessa, i primi colloqui per capire di che si trattava, con le prime idee sulla base della nuova esperienza. quindi nei tardi mesi dell'anno avrà avuto anche la possibilità di preparare l'occorrente, misurazioni e abbozzi, lavori che comportano larghi spazi di tempo ma si possono fare in tal luogo chiuso anche con il freddo, per un inizio nel '19 senza intoppi. Passata l'invernata, all'apertura di marzo eccolo al lavoro, forse già iniziato, che sarà portato a termine verso la fine estate se non prima. Quindi cominceranno nel '20 i lavori nella Cupola, con dinanzi alla mente, ma di certo anche in fogli con copie di appunti, l'immensa serie di opere contemplate e "rapite" nella contemplazione della suggestione estetica: la Sistina anzitutto, e le Stanze di Raffaello con sue Madonne presenti in Roma, e in tutta evidenza poi le Logge della Farnesina, ancora in esecuzione ma assai avanzata, con la Galatea e le grottesche, e, sia pure in fase iniziale, la prestigiosa Trasfigurazione . E poi l'infinita serie di opere varie, antiche e recenti, che possiamo immaginare: come la perduta cappella del Belvedere del suo vecchio maestro Mantegna o le aeree figure di Melozzo da Forlì ai Santi Apostoli, etc. e da tutti una capacità di *trompe l'oeil* di cui sarà maestro pregiatissimo. Lo stacco stilistico evidentissimo tra lo stile delle sue opere fino al '17 e la nuova maniera della Camera toglie ogni ragione di validità per un viaggio ipotizzato da alcuni nel 1513, per la semplice ragione che detto cambiamento sarebbe avvenuto prima, in quanto ci si sente un bagno di classicità che può essere appreso solo dalla visione diretta di monumenti romani e statue e bassorilievi dalla realtà e non certo da sole stampe o descrizioni come propongono taluni. Quindi, terminato il giro, forse in settembre - ottobre è già all'opera, per cui possiamo pensare che c'era chi lo sosteneva nella stima, e come abbiamo già detto, lo ha presentato alla coltissima badessa, che si è prestata alla prova. L'ambiente era piccolo, e se non fosse riuscito il danno sarebbe stato assai inferiore che una Cupola poco decorosa. Tutte le biografie insistono nel dire di una ricerca di lei: ma se il pittore non aveva alcun precedente in materia di cupole, anche se per caso la badessa Giovanna avesse visto qualche suo quadro, quale garanzia poteva avere per la sua gelosissima dimora, se non la parola di un confratello, in una prospettiva di bene comune per la confraternita, quale appunto il lavoro per la chiesa?

LA CUPOLETTA DI SAN PAOLO

E sarà Lei Giovanna naturalmente la prima a parlare per tentare l'intelligenza e la cultura del giovanotto. Né si può arguire diversamente. Non si può pensare che un programma intellettualistico ancor oggi così sfuggente sia opera esclusiva del Pittore. Non si tratta di una richiesta di opera enigmistica per divertimento di risoluzione - gioco, ma d'un'opera celebrativa di una conduzione morale e culturale ben consapevole e impegnativa, una ragione di vita! Lei ha alle sue dipendenze e in responsabilità morale uno stuolo di monache sorelle cui vuol dare il suo messaggio di guida e d'aiuto, ma in primis deve trovare il modo per un impegno di progresso personale. E desidera che il tutto sia nutrito e corretto dalla saggezza e dalla cultura antica, pagana e cristiana. E' da anni che per questo ha fatto scrivere nel suo appartamento le frasi peculiari per un percorso quotidiano di pensiero riflessivo, che dovrebbe essere un rigoroso stile di vita, ma che Lei vorrebbe in forma gioiosa, quasi giocosa, nella serenità della saggezza. Questo è ciò che possiamo intuire nella **contemplazione dell'insieme, ma è ciò che il pittore non poteva certamente proporre ad una donna simile in** casa sua. Delle gentili e argute conversazioni devono avergli fatto capire quali erano i desideri profondi e naturalmente deve averne fatto proposte e definito con precisione le idee portanti, cioè le figure più impegnative e ben accette

alla proponente. Solo così si può pensare ad una stesura del lavoro senza ripensamenti. E se pur non completamente, però del pensiero riposto, almeno in buona parte, noi possiamo pur tentare una decifrazione. Non si tratta infatti di esercizi matematici, con la loro ferrea logica interna, ma di apprezzamenti allegorici che possono essere del tutto personali, e quindi rimanere anche per programma sfuggenti.

Non riporteremo quindi le varie argute e intuitive interpretazioni, cui rimandiamo. Diremo solo alcune considerazioni che ci sembrano assai evidenti e di facilissima interpretazione, almeno per l'impianto di fondo. Riportiamo innanzitutto una perfetta descrizione dell'affresco, da Internet : "A base pressoché quadrata (circa 7x6,95 m), la camera è coperta da una volta a ombrello di gusto tardogotico, realizzata nel 1514 da Giorgio da Erba, e originariamente presentava arazzi alle pareti. La volta vuole imitare un pergolato aperto sul cielo, trasformando quindi l'ambiente interno in un giardino illusorio. I costoloni della volta, delimitati da nervature che simulano canne di bambù, dividono ciascun spicchio in quattro zone, corrispondenti a una parete.

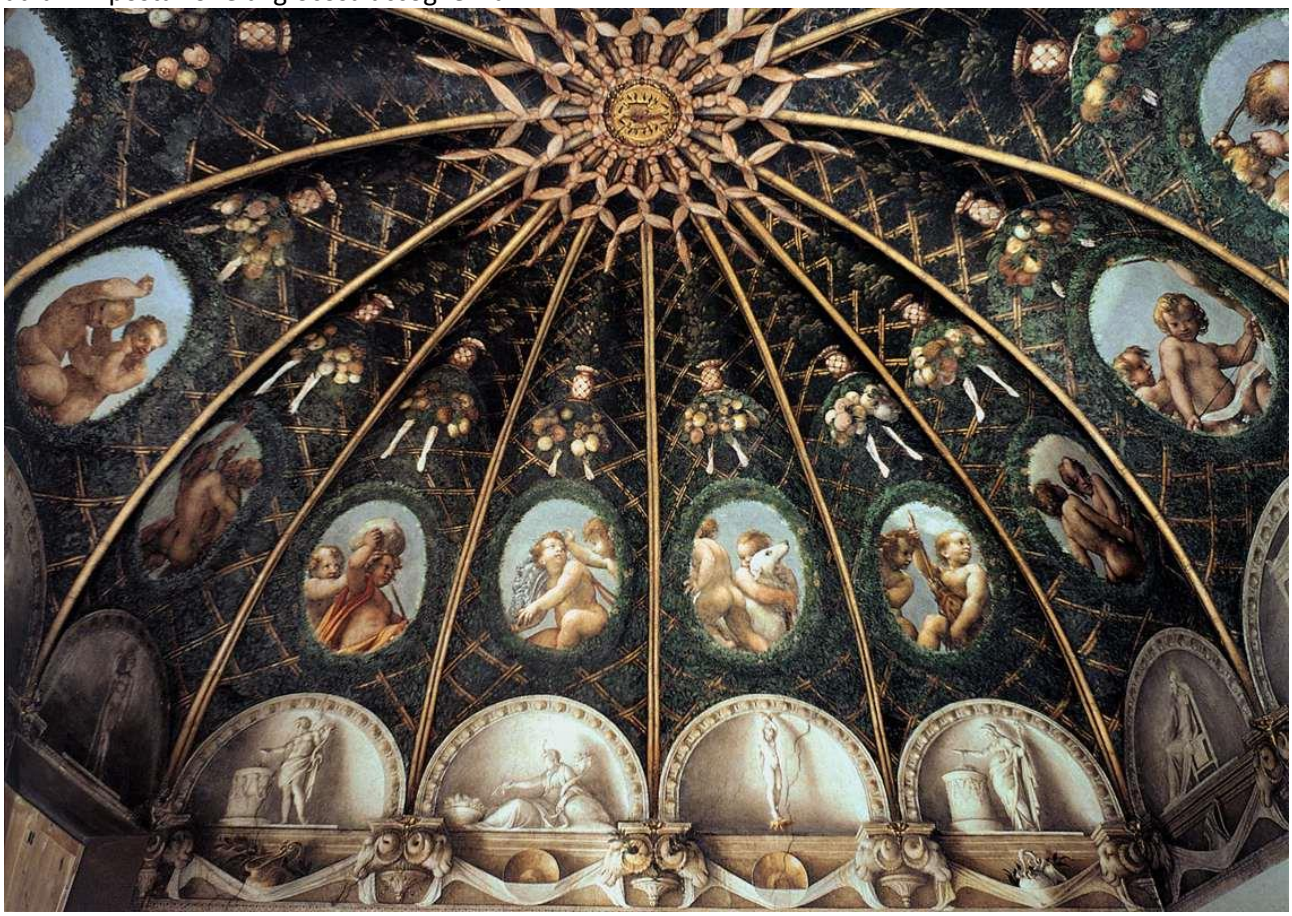
Stemma della badessa Giovanna da Piacenza

Un oculo con due putti in gioco d'equilibrio

Al centro della volta si trova lo stemma della badessa, composto da tre lune falcate chiamate Crescenti, in stucco dorato, attorno al quale l'artista ideò un sistema di fasce rosa artisticamente annodate, a cui sono legati dei festoni vegetali, uno per settore. [5] Lo sfondo è un finto pergolato, che ricorda e sviluppa i temi della Camera degli Sposi di Mantegna e della Sala delle Asse di Leonardo. Ciascun festone termina in un'apertura ovale dove, sullo sfondo di un cielo sereno, si affacciano gruppi di puttini. In basso poi, lungo le pareti, si trovano lunette che simulano nicchie contenenti statue, realizzate con uno straordinario effetto a *trompe l'oeil* studiando l'illuminazione reale della stanza. La fascia più bassa infine simula peducci con arieti, ai quali sono appesi teli di lino tesi, sostenenti vari oggetti (piatti, vasi, brocche, peltri...): altro brano di virtuosismo. Sulla cappa del camino, infine, Correggio dipinse la dea Diana su un cocchio tirato da cervi."

Nessuna descrizione potrebbe essere più esatta. E sempre dalla stessa fonte abbiamo un sostegno critico: "Non sappiamo come il Correggio sia entrato in contatto con la badessa ma, dato che il monastero di San Paolo era benedettino, è possibile che abbiano giocato un ruolo i rapporti che l'artista aveva avuto con i benedettini di San Benedetto Po (Mantova)", e fatti poi più stretti con quelli di Parma. Dalle conversazioni il pittore, ripetiamo, deve aver ben capito che il desiderio da appagare era, alla fine, di un'opera che celebrasse l'istituzione e chi la dirigeva, cioè il monastero e la stessa badessa. Ed ebbe il colpo di genio: trasformare i

costoloni gotici in canne di sostegno per una costruzione lignea, illusoria naturalmente, di perfetta fattura, (*Il monastero*), costoloni che si concentrano nello stemma della badessa, (*il punto forza, la direzione*), che li stringe a sé con fasce rosa (*rapporti di mistico amore*), da cui derivano frutti copiosi a festoni (*mistici avanzamenti*). Una simile situazione diviene preludio e previsione alla felicità celeste (gli ovati coi puttini, simbolo dell'innocenza: (…se non sarete come questi fanciulli non entrerete nel regno dei cieli …) E la Nudità di questi putti può forse essere rapportata ai Nudi della Sistina, questi legati all'INNOCENZA primordiale, quelli alla GRAZIA e INNOCENZA conquistata, finale. Ma per arrivare a questo, in concezione platonica e forse neoplatonica allora di moda, è necessaria la SAGGEZZA che deriva dalla CONOSCENZA e meditazione, dalla cultura cristiana e da quella antica naturale umana, rappresentata qui dalle figurazioni dei suoi miti, più adatti ad un'impostazione di giocosa accoglienza.



Rimane alla fine molto marginale l'importanza del significato esatto delle figurine. Ciò che vale, anche per chi nulla sa di Rinascimento, è la sensazione d'incanto che uno prova, questo sì merito del solo artista pittore, anche per pochi minuti di contemplazione. L'altissima resa formale alimenta poi il rovello sull'intreccio dei vari significati figurativi e allegorici in un inesausto richiamo di analisi.

E qui ci fermiamo, per non aumentare l'aggrovigliato confluire delle ipotesi, talora speciose ma anche di sottile penetrazione, cui rimandiamo, restando ancorati alla certezza di un quadro generale simbolico derivante dal mito di Diana dea della caccia (*un putto reca la testa di un cervo abbattuto, un altro suona a raccolta in un corno, ecc.).* E quindi il complesso figurativo ha il suo compimento nel ritratto della badessa sul camino in veste di "Artemide-Diana, dea della caccia, della verginità, del tiro con l'arco, dei boschi e della Luna," in un atteggiamento ascensionale nel cocchio tirato da animali tendenti ad una salita, di facile indicazione metaforica. In testa ha il simbolo della luna che vuol certamente essere crescente. Ciò che interessa invece è la fonte di tale simbolo: tre falci di luna il suo stemma: l'aveva ereditato dalla famiglia o l'aveva creato lei stessa? Comunque è già stato ben illustrato il parallelismo tra la sua missione di priora religiosa e l'atteggiamento di protezione della dea verso la verginità delle ninfe sue seguaci. Resta però ai nostri occhi una non facilmente conciliabile distanza tra i due ruoli, perché non siamo a teatro, in un melodramma a soggetto mitologico. Ma la coscienza culturale del tempo era molto più comprensiva, anzi quasi impegnata come moda corrente verso la tendenza all'assorbimento dell'antico nella nostra cultura, ed è cosa che deve essere stata richiesta da lei stessa, in quanto l'Antonio, pensiamo, non si sarebbe permesso di sua iniziativa. E questo può trovare giustificazione morale forse proprio anche come atto in qualche modo di riserbata umiltà: a indicare la delicatezza del suo impegno spirituale, senza attingere palesemente a sacrali termini cristiani moralmente molto più espliciti e determinanti. Sapienza, giovialità e religione si intrecciavano nel risultato pittorico finale e nell'incontro di due anime geniali. Una connessione profonda era nata che avrebbe portato ad esiti imprevedibili.

Le tre Parche divenute tre angeli che sembrano cantare, forse: “Laudato si’ per sora nostra morte corporale”. Per una approfondita disamina, rimandiamo al pregiatissimo testo di Adani. Noi ci troviamo in sintonia con Luigi de Giorgi ivi citato, che vede nella volta: ”l’allegoria del cenobio e della vita monastica”, però sotto la direzione celebrativa della badessa, che tutto stringe amorevolmente a sé con lo stemma e si manifesta e insieme cela nelle vesti mitologiche. L’immagine del pergolato a simbolo della vita monastica è di ascendenza romanica. L’averne ottenuto un tale effetto d’arte è la prova di esordio di un nuovo orizzonte della Pittura. E in tutto questo si sente un fervore creativo, che si traduce, per esultare della buona riuscita di questo primo capolavoro, nel desiderio di farne subito un secondo, sposando la bellissima e amatissima Gerolama Merlini, futura modella di tutte le sue graziosissime Madonne.

LA CUPOLA DI SAN GIOVANNI

Subito dopo infatti incominciano i lavori della Cupola. Il contratto prevede lavori per parecchi anni, perché c’è anche da illustrare l’abside e la navata. Il pane è assicurato, anche se non adeguato al merito dell’opera, ma Antonio accetta, perché sa che vi è qualcosa di ancor molto più promettente in vista: si parla infatti di lavori della grande Cupola della cattedrale che dovrà ben essere decorata. L’impegno e la pazienza gli avrebbero dato in pochi anni fama e sicurezza economica. Quindi è tempo di sposare, innamoratissimo della sua Gerolama, che però lascia per qualche anno ancora a Correggio, naturalmente presso i di lui genitori. Questo forse perché ancora giovane di soli sedici anni, che lui va a trovare a fine settimana. La porterà a Parma solo nel ’24, quando già mamma avrà assai più di esperienza e personalità con i suoi vent’anni. E la serenità e la gioia brillano nel fascino delle sue intuizioni. Intuizioni anche qui desunte da lunghi conversari. L’amico consigliere, certamente orgoglioso di aver intuito il genio, gli avrà comunicato pensieri e aspettative dei fratelli di clausura, i temi e le idee da seguire. Anche in questo caso infatti si trattava di un lavoro su commissione, che doveva interpretare in maniera d’arte le idee dei proponenti. Su ogni argomento anche l’artista poteva avere un suo punto di vista. Ecco allora la necessità di accordi verbali, di schizzi esplicativi a rendere il risultato ben accettabile per entrambi. E’ così che prima d’iniziare i lavori fa aprire quattro oculi sul tamburo, di cui parleremo in seguito, e avrà incominciato come il solito dall’alto. Pochi però si accorgono che tutte le volte celesti, (questa di san Giovanni, quella dell’abside con l’Incoronazione della Vergine poi staccata e per fortuna conservata, e quella della cattedrale) sono realizzate come laghi di luce. Ma non si tratta della “luce di Paradiso”, come topos generico. Antonio non mostra mai il Padre eterno con la barba, in nessun

quadro. Se di sua iniziativa o su indicazione di qualche teologo, a noi non risulta e in fondo non importa, come interessa invece l'esito operativo di un'idea fatta propria dall'artista. La luce quindi che sta sopra il Cristo, che scende dal cielo, è il Padre onnipresente. Purtroppo la polemica d'ora in poi sarà dura conduttrice della nostra disamina, ma non possiamo mediare. Troppi infatti gli stravolgimenti di senso. Si è parlato di Apocalisse, di visione di Patmos, ecc. per cui diremo ciò che a noi appare, ma senza puntare il dito. Ognuno in fondo ha il diritto di vedere quello che gli pare. Il Cristo bellissimo che scende aereo ricorda bene quello raffaellesco della Trasfigurazione, con le necessarie poche varianti. E questo è forse il primo, dopo un anno circa dalla morte dell'Urbinate (1520), a rendergli il dovuto tributo. Scende quindi il Cristo, circondato dagli Apostoli, che stanno seduti su una nuvola circolare. Ma non si tratta della nuvola solita, convenzionale, che accompagna la visione dei santi: questa è una nuvola speciale, una nuvola carrozza, o, meglio, una nuvola ascensore, concepita a ciambella attorno al Cristo, e che si immagina lo segua dappertutto. Il riferimento lo possiamo trovare nelle parole di Gesù: **"***Quando sarò andato e vi avrò preparato un posto, ritornerò e vi* ***prenderò con me, perché siate anche voi dove sono io." (Gv14,3)***. Gli altri Apostoli sono già stati prelevati, manca solo Giovanni, il più giovane divenuto il più vecchio. E tutti insieme vengono a prenderlo perché la compagnia sia perfetta. Si tratta quindi del momento della morte con un velato accenno, dato che il corpo inerte non vi è descritto, come da tradizione leggendaria di una sua assunzione anche con il corpo. Ma nulla a prova di ciò, perché la scena è descritta vista dal mondo spirituale. Il Cristo indica col dito il posto preparato per il suo prediletto. Quindi nessuna visione nell'isola di Patmos, o similia. Appena l'Apostolo si sarà accomodato nella nuvola sofà – ascensore, questa si alzerà verso la luce di fondo del Padre: questo lo si sente dal brulicare vivace degli angioletti, i puttini trattenuti da Michelangelo come cariatidi e liberati dal Correggio quali sciamanti e felici motori della nuvola, che qualcuno di essi cerca di frenare nella discesa col dorso, un altro con le mani, un terzo n'esce a fine lavoro, ecc. Solo le foto ravvicinate ce li fanno godere, generanti un fermento come se fosse un bus con il motore acceso, che appena il passeggero è salito riparte in fretta.

A sinistra si vede bene il putto che regge il peso di un Apostolo, e quell'altro Apostolo con quella gamba sinistra mostruosa e incompiuta ci dice della fretta ma forse di una dimenticanza. A destra si possono scorgere sotto due figure ben tre angioletti motori. A sinistra in basso San Giovanni, che non vede l'Apocalisse! ma che si "sveglia" al richiamo del Cristo con atteggiamento di chi dice: " Eccomi, Signore!", tra lo stupore dell'aquila.

Con quella luce misteriosa che scende dall'alto: la luce del Padre che attende in alto perché siano tutti una cosa sola.

Un'altra notazione caratteristica del Correggio è l'espressione incantata dei personaggi, quasi a confutare la maliziosa sempre serpeggiante ironia, del come in fondo "ci si debba annoiare tra giaculatorie e angioletti". A parte la dinamica coppia sopra San Giovanni, tutti gli altri hanno come un atteggiamento di sbalordimento per delle realtà, che sono, come dice San Paolo:" …*quelle cose che occhio non vide e che orecchio non udì, e che mai salirono nel cuore dell' uomo… queste ha preparato Dio per coloro che lo amano". (1 Cor 2,9).* E se pur ci sono nelle varie chiese immagini di Paradiso che sembrano dar ragione alla frase suddetta, nessuno è mai riuscito a dare visiva dimensione di uno stato "allotrio" (orribile ma significativo termine introdotto da B. Croce) come il nostro Antonio, artista di gioie paradisiache! In quanto alla figura di San Paolo, designato non so da chi davanti a San Pietro, (quello delle chiavi pesanti), come nero di capelli e più giovanile, anche questa è una bufala, che i teologi monaci, se tale fosse stata l'intenzione, avrebbero di certo corretto. Infatti c'è una cappella per Lui, ma non può essere messo tra gli Undici, che per rifare il numero esatto avevano chiamato con loro, (Atti 1, 15-26) il discepolo Mattia, ivi rappresentato contro un inveterato errore di identificazione ancor oggi persistente. Dietro all'ultimo arrivato, San Mattia, il "primus inter pares", San Pietro, alza la mano in saluto verso san Giovanni, perché erano stati spesso assieme nella prima fase della Chiesa, come narrano gli Atti. E anche qui ci sono gli angioletti fra nuvole di schiuma. Auspichiamo una striscia fotografica ben leggibile che compensi l'impossibilità di contemplazione integrale come si vede nella figura con vista incompleta, pur utilissima per un giudizio totale. Il Cristo scendente – ascendente vi campeggia con le vive figure di atleti, animate da una luce e da un movimento indimenticabili, che però non sarebbero mai esistite se non ci fosse stata la Sistina e il fascino d Raffaello, (o, meglio, la loro invenzione contemplativa). Questa l'immagine paradisiaca che sta oltre…che cosa? La vita della Chiesa in terra che si prolunga in cielo. C'è infatti un elemento che congiunge i due spazi, spirituale e temporale. La Cupola è il Cielo, ma la gente si raccoglie nel segno della Croce in terra, in condizioni di amorosa e consacrata presenza. La Chiesa è la Sposa di Cristo, che attende il suo Sposo[1]. Così in Paolo e soprattutto nella meditazione e dedicazione monastica. Le parti degli edifici sacri hanno significati simbolici ben espressi: l'altare, il battistero, la forma della chiesa a croce, o a cerchio, ecc. con la grande intelligenza dei simboli. Basti pensare ai sacramenti. Ora tra cielo e terra, tra cupola e navata c'è il tamburo. Pochissimi gli danno un fuggevole sguardo, mentre in questo caso

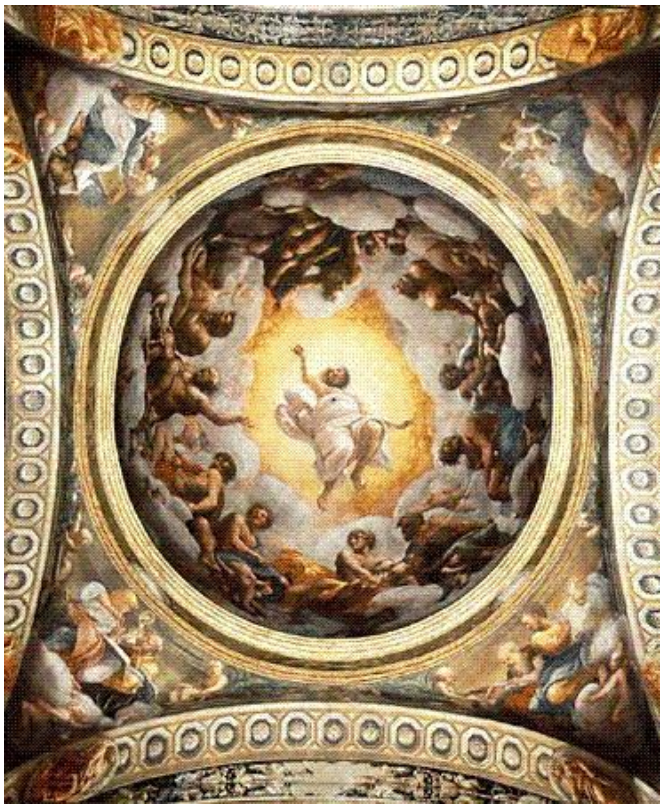
[1] " Può la Chiesa vivere nel creato senza essere memoria viva e presenza efficace di Colui che è principio di vita per tutte le cose? Sarebbe pensabile una Chiesa vivente a pieno titolo nella creazione senza rendervi presente colui dal quale entrambe provengono e verso il quale sono dirette? *La mediazione di Gesù rispetto al creato non è solitaria, ma nuziale. Egli la vive insieme alla sua Chiesa*." (Gianluigi Corti, da Avvenire)

risulta d'importanza originale, che solo il Correggio è riuscito pittoricamente a concepire. Sembra infatti, come già detto, che i quattro oculi ovali li abbia fatti fare lui stesso, e che se predisposti, siano il frutto di meditazioni pregresse, e quindi il fondo d'oro dovrebbe ben rivelare l'intenzione celebrativa, e cioè che si tratta di una corona, e festosamente di *una corona di sposa*! I quattro ovuli, se guardiamo bene dal basso, divengono perciò quattro gemme: zaffiri contro l'azzurro; rubini con alba o tramonto, diamanti o altro a seconda del tempo atmosferico. E che si tratti di una corona nuziale lo dimostrano proprio le figurine dei simboli apostolici accoppiati a due a due in quattro versioni diverse. Quasi senz'altro possiamo pur ritenere l'idea di fonte benedettina, ma la resa giocosa con deliziosi ornamenti, in un effetto da sembrare rilievi d'argento su sfondo oro, tutto questo è giocato dalla fantasia dell'Allegri, mai come in questo momento Laetus, e solo di firma stilistica. Gli animali simbolici, resi con visione ilarmente infantile, in un estremo contrario a ciò che sarebbe stata la seriosità bizantina, si accoppiano in movenze ammusanti, come si vedono a volte per esempio cani e gatti amici, tra racemi e nastri svolazzanti, con un modellato grazioso adatto appunto ad un gioiello fastoso e festoso quale dev'essere la corona di una sposa amata e desiderata. (e questo si adattava alla sua felice e recente esperienza!)[2] .

SAN GIOVANNI : Illuminato dagli oculi- diamanti, il tamburo rifulge d'oro con il bellissimo fregio giocoso: una corona di sposa!

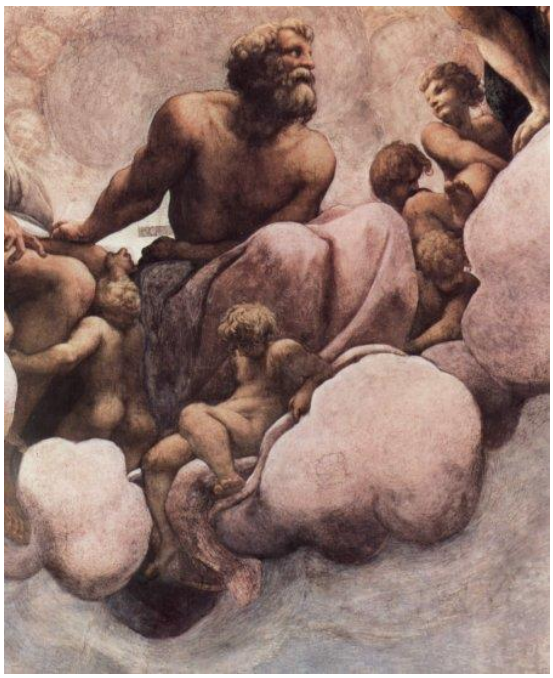
[2] Si deve pensare a mesi lavorativi molto impegnati da parte di Antonio che vuole dare dimostrazione di efficienza e di validità artistica. Perciò se alla prima decade di settembre è a casa già verso la metà mese è al lavoro, dopo colloqui e intese iconografiche con la badessa, cui avrà certamente mostrato dei disegni preparatori dello schema generale, con il punto più importante e adescante dello stemma dorato, quasi un sole accentrante la composizione che intanto si maturava in immagini di nuova taglia. Eccolo quindi all'opera con lo stucco e lo stemma con i complicati legamenti che avranno avuto l'applauso dell'interessata. E siamo a forse metà ottobre, che nell'altra metà vedrà affrescare man mano il fondo dei sedici spicchi in nero e i costoloni come canne di un pergolato, escludendo naturalmente le aree degli ovati e delle sottostanti figure simboliche. Se anche fosse arrivato a metà novembre e oltre, i dati sarebbero confermati. Avrebbe avuto infatti i mesi freddi per preparare i cartoni degli ovati e delle figurazioni sottostanti, che tra marzo e metà giugno del 1519 sarebbero state ultimate. Infatti gli ovati non sono grandissimi e dovevano essere compiuti in una sola giornata, e sono sedici. La stessa cosa dobbiamo dire delle figurazioni sottostanti, che se hanno avuto bisogno di due giornate, fanno in tutto 48/ 50 giorni lavorativi su 105/ 110 a disposizione. Togliamo una ventina di giorni festivi e una settimana scarsa per il quadro sulla mappa del camino e abbiamo ancora una trentina di giorni disponibili per i nostri calcoli che devono arrivare al 20 circa di giugno. Come si vede, sia pure con un'attività fatigante, i calcoli per viaggio a Roma e cupoletta sono compatibili. Dalla lettera di luglio si intuisce che il pittore denuncia che aveva bisogno di un po' di riposo e che era un pezzo che non rivedeva i suoi, ma che era ritornato al lavoro felice di cominciare alla tanto sospirata cupola di san Giovanni e ai lavori in chiesa, con i ringraziamenti a chi l'aveva appoggiato, nell'entusiasmo della buona riuscita. Quindi la testimonianza della lettera autografa ci permette una volta per tutte di chiarire: aprile – agosto/ settembre 1518: viaggio a Roma Firenze Bologna; settembre '18- giugno '19 Cupola San Paolo. luglio '19: inizio lavori in san Giovanni !

La foto in alto rivela la funzione di corona del tamburo, quella sottostante la qualità esecutiva. Data la scarsa informazione interpretativa, questa è la parte meno illustrata con foto dello stupendo ciclo! Lo strano è che la parte aurea brilla solo se vista dal basso, come si vede nella terza foto. Nella foto con i simboli si scorgono alle estremità porzioni dei festoni vegetali attorno ai loculi con effetto ornamentale. (vedi più avanti)



La Chiesa trionfante in alto col Cristo, in cammino di fede e di dottrina al di sotto, dove agli Evangelisti si appaiano i Dottori santi che la guidano, ma che scoprono la sua origine fin nell'Antico Testamento, rappresentato dalle figure bronzee che troviamo appaiate sui montanti degli archi, in correlazione anagogica con i misteri del Redentore: Nascita, Morte, Resurrezione e Ascensione (vedi Adani). E forse il colore bronzeo è anche memoria della Volta della Sistina, dove tali sono le figure delle storie bibliche nei tondi tra le gambe degli Ignudi, che, dopo la "liberazione" dei putti, formano il secondo rimando alla composizione di Michelangelo, tanto da spingerci a cercare un riferimento anche nella composizione generale del San Giovanni. Nella Sistina infatti troviamo al centro in alto le Storie della Genesi, quindi a scendere gli Ignudi, poi ci sono i Profeti che ci hanno detto il nucleo di ciò che fu e che sarà, quindi gli Antenati in tristezza d' attesa. Qui in parallelo abbiamo la Storia finale, cioè il Paradiso, con i puttini dell'innocenza, quindi coloro che riportano le profezie già avverate, gli Apostoli con gli Evangelisti e i Dottori con due angioletti ormai inoperosi, e al disotto noi, i discendenti spirituali del Redentore, divenendo partecipi della raffigurazione nella felicità pasquale. Questo riferimento concettuale si farà ancor più evidente nella volta della cattedrale. Tra le conquiste artistiche preminenti non possiamo non notare la differenza di luce tra la scena della volta e quelle degli Evangelisti e Dottori. Questi si muovono in una normalissima luce terrestre, direi quotidiana, mentre sugli Apostoli c'è il tentativo artistico di far piovere quell'"inaccessibile luce" di cui parla San Pietro, e che forse a nessun altro mai è riuscita a questo livello, nemmeno a lui stesso nella cattedrale: l'*unicum,* di cui abbiamo già parlato.

Per poterla giudicare ed apprezzare più adeguatamente sarà opportuno contemplare il dipinto in maniera più allargata, dove appare più chiaramente l'aspetto aureo della Corona. E' una luce di felicità che ci comunica una stupefazione inesausta, e stupisce per il suo lumen persino noi, abituati a mille possibilità tecniche diverse. Pensiamo cosa deve essere stato per i contemporanei, che conoscevano solo la luce solare e quella delle candele!



Un putto sembra riposare ma anche frenare di schiena la discesa del suo apostolo, mentre un altro sta fermando il suo chiaramente con le braccia sulle sue gambe.

San Pietro lascia addirittura una chiave per salutare il fedelissimo amico di un tempo. Gli angioletti frenano la nube di schiuma.

Sotto: Ed è la prospettiva più naturale per riconoscere il tamburo come la Corona sopra la Chiesa popolo di Dio.

Chiaramente appare che l'oro, il tipo di figurine e le "gemme" delle finestre richiamano fortemente sul tamburo l'immagine di un gioiello – corona. Nell'immagine del catino absidale del fondo invece fu ripreso il disegno del maestro che è andato distrutto per il rifacimento dell'abside pochi decenni dopo la sua morte. Per fortuna è stato salvato almeno il pezzo di muro con l'Incoronazione della Vergine, il punto centrale. Punto centrale anche per il nostro argomento. Considerando infatti come già detto che lo sfondo d'oro alle spalle del Cristo indica la luce-presenza del Padre, come nelle due Cupole, il Correggio ci dona in questo stupendo particolare una bellissima raffigurazione della Trinità: Gesù Figlio, molto meno barbuto che nella Cupola, con lo Spirito Santo giungente in forma di colomba, nella luce-amplesso del Padre, incorona la Madre Maria, giovanissima in eterno nel seno della Trinità. La giovinezza della Madre da chi può averla attinta se non da Michelangelo? (Pietà di San Pietro) Ma lo sguardo diretto come pochissime volte sullo spettatore della dolcissima Vergine e la quasi impacciata figura di Gesù, ci richiamano al verso di Dante:" Gli occhi da Dio diletti e venerati…" E dal lato umano dobbiamo tener presente che quella era l'immagine della giovane moglie Girolama, giunta a Parma nel 1524 c. L'immagine trapela appunto uno stato di felicità profonda, al termine di un felice lavoro.

Un'ultima osservazione su questo ciclo, per gli oculi del tamburo, che sono circondati da un rilievo vegetale. Passando lungo la Cassia, a Montepulciano, ci si può, ci si deve, fermare per contemplare il tempio di San Biagio, realizzato su esclusivo disegno di Antonio da Sangallo il Vecchio. Dalla storia sappiamo che per dei fatti miracolosi di un dipinto senese su uno sbrecciato muro di una rovinosa cappella, nell'aprile 1518, subito il popolo volle erigere una chiesa in onore di Maria, che ancor oggi si intitola al "buon cammino". Le cronache ci dicono che: " il 28 aprile 1518 si dette avvio all'impresa e il **14 maggio si approvò il modello di Antonio da Sangallo**…così che il 15 settembre fu posta la prima pietra." Approvando una breve nota da Internet, che rimedita: "*Dato il breve intervallo di tempo intercorso tra l'apparizione miracolosa, l'approvazione del* ***modello*** *e la posa della prima pietra (15 sett. 1518), Cozzi considera la possibilità che il* Sangallo *si sia potuto basare su precedenti riflessioni, forse relative a diverse occasioni progettuali."* Noi che sappiamo per testimonianze certissime essere il Sangallo bravissimo intagliatore già affermato per simili modelli, senza fargli torto dobbiamo ben pensare che non avrebbe potuto costruirne uno nello spazio di due settimane, e che quindi lui doveva averne preparato già uno da tempo, forse come il suo progetto ideale, forse addirittura come buon progetto da poter proporre per il costruendo San Pietro ai tempi della sua permanenza a Roma. Ma, in quell'età di giganti, altre personalità tenevano il campo. Però ogni artista ha il suo sogno segreto, e quando i maggiorenti della città lo richiesero di un progetto, è tradizione popolare che accettasse subito dicendo all'incirca:" Vi cedo gratuitamente il progetto, però non dovete cambiarlo per nulla" . E che tale fosse l'accordo, lo si può dedurre quale verità intuitivamente, per il fatto che l'architetto si insediò a Montepulciano e diresse i lavori fino alla sua morte nel '34. E continuò a operare in palazzi, e solo al rifacimento di una chiesa alla fine della vita, ma la sua attenzione principale era per l'impostazione irreversibile della costruzione del cuore . E Montepulciano tenne fede alla parola data. Anche dopo la sua morte i disegni e il modello in legno, che sembra sia rimasto fino a non molti decenni fa nelle stanze dirimpetto al tempio, dove ora c'è una rivendita di vino, guidarono l'esecuzione fin nei particolari. I modelli che si usavano allora erano di più di un metro di diametro, apribili per vedere l'interno[3]. Or ecco perché ci siamo fermati a lungo su questo argomento, che sembra estraneo al nostro. Il discorso ci riporta al viaggio a Roma, che nel ritorno non può essere avvenuto, per buon senso di approfittare del giro per visitare le città più importanti, che verso Firenze sulla Cassia, come abbiamo già notato, via che passava proprio davanti a San Biagio. Ora, se il viaggio avvenne d'estate, possiamo pensare che quando il Correggio passò di lì non ci fosse forse neanche stata posta la prima pietra, ma certamente il cantiere per le fondamenta doveva essere ben allargato attorno al nucleo del muro antico con l'immagine miracolosa, e il suo interessamento per la costruzione lo avrà portato a conoscere il Sangallo lì presente, che gli avrà mostrato, con la gioia di chi mostra a un competente il proprio lavoro, il modello ligneo. Possiamo accennare a questo perché noi possiamo ritrovare ben tre particolari paralleli nelle cupole di Parma. Il primo è appunto il festone di verzura attorno agli oculi di San Giovanni. Se osserviamo gli oculi dei timpani di San Biagio vi ritroviamo appunto se non l'origine almeno il parallelo da una esperienza romana comune. Lo stesso dicasi per le strutture a conchiglia delle false finestre della cupola che nella Cattedrale a Parma saranno sfondo all'apparizione dei protettori della città; ma soprattutto per i modiglioni al culmine degli archi all'interno, che saranno dipinti a supporto delle figure dei geni alati sempre al culmine degli archi con un'evidenza illusionistica che ha dello strabiliante per l'apparenza scultorea di due corpi dipinti uno sull'altro, ad un livello pari agli esiti più ammirati della Sistina. Michelangelo incombe qui come anche nell'architettura di San Biagio, dove però si sente maggiormente colui che operò soprattutto in opere poderose di difesa per una certa accentuazione simbolica guerriera. E' facile infatti osservare il sovrapporsi dei tre stili classici: il dorico, lo jonico e il corinzio : il primo, più serioso, alla base di una struttura che vuole

[3] Su san Biagio di Montepulciano. In ogni caso, la genesi ideativa dell'opera è testimoniata da svariati disegni conservati presso il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi ….. Nell'Archivio storico comunale di Montepulciano è conservata una ricca documentazione che, dalla posa della prima pietra, copre, con qualche lacuna, tutto l'arco della costruzione. In essa compaiono numerosi pagamenti al G.(Sangallo) e riferimenti a suoi progetti che ne confermano l'impegno nel cantiere dal giorno della fondazione fino alla fine della vita: il primo pagamento registrato data infatti al 15 sett. 1518, l'ultimo al 26 ott. 1534, poco prima della morte…(da Internet).

forse simboleggiare la realtà umana. Sembra infatti ispirato ad una frase come: ”Militia est vita hominis super terram”, mentre sopra s’innesta armoniosamente lo stile jonico, di più serena visione nella consolazione del culto divino che ci innalza alla fastosità della cupola, dove lo stile corinzio festoso ci inoltra nel convito eterno. E questo al passeggero del Nord non dev’essere sfuggito, chiudendo nella memoria il modello scolpito fin nei particolari minimi, che ora però possiamo notare nella felicissima realizzazione compiuta.

San Biagio : si possono notare il festone attorno all’oculo nel timpano e i motivi a conchiglia sul tamburo.

San Biagio: l’interno, dove si vedono l’ordine jonico con i quattro modiglioni alla sommità degli archi e con sotto cassettoni con rosa, e sopra il tamburo luminoso con l’ordine corinzio.

E questo ci porta al lavoro nella grande Cupola della Cattedrale. Il nostro impegno schiva un discorso sui bellissimi quadri che vanno dagli anni venti agli anni trenta, perché sono già stati esaminati infinite volte. Diremo solo che purtroppo il loro numero nella nuova maniera è rimasto, per il nostro desiderio, troppo ridotto, poiché quadri come "il Giorno" o come la " Notte" basterebbero a lanciare un artista nel più alto Olimpo della pittura. Ma su ciò già si muove sensibilissima eruditissima critica, cui rimandiamo. Diverso invece è il nostro incontro critico per le ultime opere, dove entrano in azione meccanismi strani psicanaliticamente assai pregnanti. In poche parole, si cerca di portare il pittore sui confini delle proprie concezioni, di svariata esibizione. Basterebbe tener presente quanto prodigò al colto e all'inclita un premio Nobel (tanto ammirato dagli elettori svedesi per le sue derisioni sul papato!), quando proclamò: "*Avete mai visitato gli affreschi dipinti dal Correggio sulla cupola del Duomo di Parma, dieci anni prima che Michelangelo dipingesse quelli della Cappella Sistina a Roma?* ". A tale saccenteria qualcuno doveva rispondere che noi, poveri mortali, abbiamo visto solo quelli dipinti quattordici anni dopo… Ma le ragioni politiche snervano anche i sensi della dignità e della libertà. Se si riferiva al Giudizio, ma non pare, *imparasse a parlare! Ma forse si riferiva al Giudizio per la " liberazione" delle nudità",* tema tanto eccitante ai giorni nostri, così gaudenti di lubricità infantile.

Ci sono poi pagine scomposte sugli ultimi anni dell'artista, come vedremo, che devono assolutamente essere confinate nella polemica senza riguardi, per amore di verità e per dirittura di logica.

LA CUPOLA GRANDE

Innanzitutto vediamo il lavoro come contratto. Nel 1522, il 3 di novembre, tra i fabbricieri del Duomo e il Correggio viene stipulato un contratto che impegna l'artista a dipingere cupola, tamburo, pennacchi e le pareti fino all'abside compresa, per un totale, con misurazione moderna fatta da validi architetti, di circa 1600 metri quadrati. Nel contratto si trova scritto di mano dell'artista che: "*il lavoro deve essere all'altezza dell'onore del luogo e nostro*" per il compenso di *1000 ducati d'oro, più 100 per oro di foglio*. Il pittore si impegna di dipingere le Storie che gli saranno proposte in seguito, poiché naturalmente il soggetto della cupola non poteva essere che per la gloria della padrona di casa, cioè per la Beata Vergine nella sua Assunzione. Si nota subito che siamo alla fine lavori nell'annata, per la cattiva stagione, e che siamo a poco più della metà dell'opera in San Giovanni, forse a fine lavori cupola, ma che il lavoro svolto è già garanzia più che sufficiente, con la Camera di San Paolo, per mettere le mani avanti e non lasciarsi sfuggire un tale artefice, il che poi era quello, e loro lo sapevano, che lui desiderava. Il contratto era ad opera, non a tempo, per cui prima terminava e più guadagnava. La ricompensa era cifra tale da permettergli di vivere dignitosamente, dandogli una sicurezza economica per almeno una diecina d'anni, oltre all'*onore*, che troviamo dichiarato con coscienza del proprio valore. Facendo un calcolo, come si dice della serva, valutando l'oro ai nostri giorni, non si tratta certo di somme favolose, anche se sicuramente il costo della vita allora era molto meno aggressivo e perciò l'insieme era più remunerativo dei nostri calcoli conguaglio. I lavori sarebbero cominciati solo quattro anni dopo, perché la Cupola aveva bisogno di lavori di consolidamento. Ma l'Antonio, che intanto ci pensava, ottenne anche lavori da lui suggeriti in funzione dei suoi progetti, come la preparazione per l'intonaco o l'apertura degli otto oculi per l'illuminazione, dando il compito al maestro costruttore Jorio di Erba, di meritata fama. Così passarono i due anni tra la fine dei lavori in San Giovanni del '24 c. e l'inizio lavori in Cattedrale del '26 c., applicandosi egli alle bellissime opere che sappiamo: La Madonna di San Sebastiano, la Deposizione dalla Croce, le due Veneri per il conte Maffei, e la elaborazione del Giorno, della Notte, della Madonna della scodella, dello Sposalizio di Santa Caterina del Louvre terminate più tardi, e le altre riportate dalle biografie, alle quali critici accorti come Adani hanno reso finissima analisi cui nulla qui si aggiunge e cui rimandiamo; e anche certo insieme già preparando cartoni nello spazio - studio concesso all'interno della cattedrale, adattando al suo futuro lavoro le impalcature già in funzione per i lavori di muratura terminati. Quindi ha inizio l'opera immensa, la più grande dell'arte pittorica italiana, per metri quadri dipinti ma anche per numero di figure, sospese queste fra il passato e il futuro in una dimensione di irrecuperabilità stilistica tipica dei capolavori limite. I lavori durarono fino alla metà del trenta circa. Poi, per ragioni che vedremo, il pittore ritornò a Correggio dai suoi, fece ancora alcune tele per il duca di Mantova, e vi morì il 5 marzo 1534.

Si possono così dividere gli ultimi anni della sua vita in: cinque circa a Parma per la cattedrale (’26 – ’30) e tre circa nella sua cittadina. E come dice il principe della letteratura correggesca Eugenio Riccomini, si può pensare che sull’argomento sia ormai stato detto tutto. Sembra però che a volte sia stato detto fin troppo, come vedremo, e in maniera deragliata, mentre qualcosa forse si può ancora aggiungere, almeno dal punto di vista concettuale, alla sua preziosa analisi di intenditore amantissimo del soggetto, per ciò che riguarda sia la cupola che gli ultimi quadri. Ma ci sono anche molte voci solo biascicanti la loro incapacità. C’è chi dice che qui: ”…***l’arte è spettacolo puro. Per esempio in Piero della Francesca interpretare una scena di genere richiede tutta una cultura, ma in questa di Correggio non c’è niente da interpretare. E’ solo spettacolo.”*** **(**da Internet). E non è il solo. Senza perderci **in polemiche in**utili con chi di religione è piuttosto acerbo, sorvolando sull’avvincente valore estetico che segna un trapasso dello stato dell’arte pittorica come, e forse più, che in Michelangelo e Raffaello, e ben individuato da quotatissima critica, si impongono però con evidenza alcuni aspetti vacanti nella comprensione della concezione generale, che cercheremo con semplicità di completare

L’ ASSUNZIONE

E’ punto acquisito che la visione dell’evento “Assunzione”, anche per quello affascinante di Tiziano ai Frari di Venezia, sia stato da tutti realizzato come ricostruzione di un momento antico, mentre qui si impone per la sua caratteristica di un richiamo alla contemporaneità del fatto portentoso. Con l’assenso di tutti i commenti noi vediamo la Madonna ascendere, passando dalla base della nostra mortale umanità già salvata, che è la Chiesa, e attraverso le varie realtà storiche rese simbolicamente, alla luce finale dell’Empireo per l’abbraccio col Figlio che si precipita all’incontro dal seno luminosissimo del Padre, Lui dichiarato – **Luce da Luce**. Questo il primo evento d’immediata evidenza. Ma vi è un altro significato ancora più pregnante di tutto il complesso, anche se non immediatamente intuibile: Maria non soltanto “si muove” verso il suo Figliolo, ma “entra” nella Vita trinitaria. L’immensa visione infatti è la **gloria del cielo nel seno della Trinità**. Si può chiedere: “C’è la Luce del Padre e il Figlio che scende in forma umana, ma lo Spirito?” Abituati a vederlo sotto forma di colomba, non per questo dovremmo ignorarlo, in quanto sempre presente con le altre due Persone, e qui, come il Figlio può essere indicato con l’espressione del Credo su riportata, così lo Spirito può essere ben individuato ed evidenziato nel suo agire, di Lui, *Dominum et vivificantem: che è Signore e dà la Vita”* . Cioè: chi trasporta Maria verso il cielo sono sì gli angeli, ma *sotto la forza del vento dello Spirito*, e tutta la Vita che freme intorno impazzendo di gioia è data dalla presenza dello Spirito in tutte quelle creature, angeliche ed umane, e che già abita in Maria fin dall’Annunciazione (‘Lo Spirito Santo verrà sopra di te’) e dalla Pentecoste. E’ **il mistero della PARUSIA finale, dell’unione dell’Umanità con Dio, ("perché sia tutto in tutti" (1 *Cor* 15,28), colta nell’attimo ideale dell’eternità**. La Scrittura ce lo conferma: Romani 8:11: *Se lo Spirito di colui che ha risuscitato Gesù dai morti abita in voi, colui che ha risuscitato Cristo Gesù dai morti vivificherà anche i vostri corpi mortali per mezzo del suo Spirito che abita in voi.*

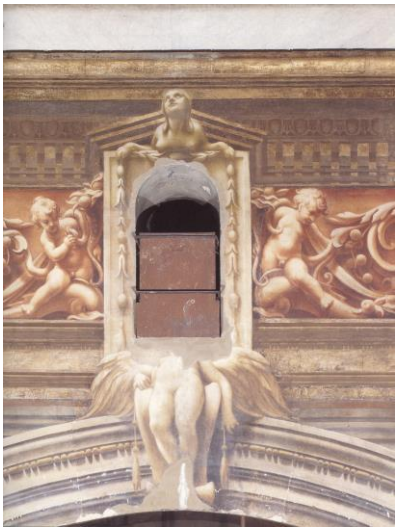
Quindi gli Angeli portano Maria verso l’alto, ma la Potenza del tutto è lo Spirito Santo, che, come diceva anche allora la liturgia, *ci unifica in un solo corpo, quello mistico del Cristo*, che troviamo raffigurato nella folla addensata di volti dei beati su cui, come su un monumento di gloria, scorre il corpo della Vergine con le braccia aperte preparate all’abbraccio eterno. Per la vastità e il dinamismo non c’è pittura al mondo che possa paragonarsi a una tale interpretazione teologale, piena di luce quasi profetica, che avrà compimento in dogma solo più di quattrocento anni dopo, nel 1950! Questo il quadro generale, ma ancor più stupefacente è la considerazione di particolari che troppo spesso sono o trascurati o snaturati con interpretazioni distorte.

Partendo dalla base, noi troviamo salendo le apparizioni dei Santi protettori di Parma, come un primo livello contemplativo, che in linea liturgica e devozionale appaiono all’ammirazione dei fedeli, ma non hanno attinenza con il nostro tema principale. Il quale incomincia alla sommità degli archi in un richiamo vago di stile ionico, con figure di eroti poggianti su modiglioni, (ricordiamo san Biagio?), d’una valenza illusoria che

ha del magico, tanto da capire che si tratta di pittura e non di scultura solo perché in certi lati è crollato il supporto murario!-

Come si vede, lo stato attuale ha della sconcezza, per molti motivi:

!) Noi saremo forse poco addentro, però i pezzi d'intonaco saltati, se si vuole mantenere l'"originale" al massimo livello, non dovevano essere sostituiti neanche con intonaco riparatore. Abbiamo a disposizione ottimi artisti restauratori di professione, che potrebbero ridurre le parti cancellate almeno per ciò che riguarda le false modanature e il danno sarebbe molto contratto. 2) Le figure dei geni erano quattro, due maschili e due femminili, (lo tengano a mente le femministe), ma ne sono rimasti solo due, e c'è il pericolo che cadano anche questi rimanenti. 3) Infatti anch'essi sono danneggiati specialmente dalla parte della testa scorciata perché rivolta verso l'alto. La responsabilità è principalmente di chi ha avuto la pensata di usare quei loculi per collocarvi il sistema d'illuminazione per la volta soprastante, togliendo così bravamente anche valore di significato al complesso. Anzi ai complessi, perché sono otto i rettangoli bronzei, con figure che, con vago riferimento allo stile giocoso della corona in San Giovanni, con lievissime variazioni, cioè con ripetitiva impostazione speculare, sembra abbiano la funzione di dare l'imperativa affermazione di uno **stemma nobiliare**. 4) Pochi infatti sembrano comprendere il valore formale di questi loculi che dovrebbero essere oscuri, e tali rimanere secondo le disposizioni del pittore che li ha fatti costruire. D'altra parte, come ha fatto aprire gli otto oculi sul tamburo, così avrà potuto disporre anche per questi vani, che con significativa congruenza alle immagini, con quel piccolo timpano sovrastante, si rivelano nel loro simbolo per tombe: **le tombe vuote**. Dicevamo che l'Assunzione della Vergine è fatto misterioso e pertinente all'eternità. Il pittore lo attualizza nella contemplazione del singolo fedele in quanto ogni attimo del tempo è presente nell'eternità, e l'eternità è presente in ogni attimo del tempo. La Vergine fu, è e sarà in Assunzione nell'abbraccio del Figlio, e passa, attraverso la mitologia e gli ideali simbolici, da questo stato umano che Lei ha congiunto alla Divinità, allo stato di resurrezione, la prima dopo il Figlio fra gli umani, che però ne ottengono inderogabile garanzia. 5) Sopra i vani oscuri delle tombe, che però dovrebbero essere aperti, stanno le Sfingi, che il Correggio forse ha desunto da parecchie fonti a Roma o probabilmente dal trono della Madonna del Donatello al Santo di Padova, le quali nella loro impudicizia pagana stanno stupite e rivolte col naso all'insù, con la stessa meraviglia degli "eroti", che tali non sono, perché è meglio riconoscerli come *Geni guardiani delle tombe*, pur bellissimi, a indicare la passione nella religione etrusca per i defunti, ma con le ali flaccide di chi non vola. Sorpresi che la Morte sia vinta, come le Sfingi al di sopra, che rappresentano la religione dei Morti nell'antico Egitto, e che i sepolcri quindi siano (nell'eternità) divenuti vuoti. Alle religioni dei Morti contrasta quindi ai lati la nuova Religione della Vita, già fin d'ora vincente: come dice Paolo: *L'ultimo nemico ad essere annientato sarà la morte*. Allora si comprendono i simboli laterali della nuova religione.



La figura di geni mortuari si trova su parecchi vasi etruschi, forse contemplati dal Correggio nel suo viaggio a Roma, essendo passato certamente anche per Tarquinia nel viaggio di andata.

Donatello, altare della Vergine, in Sant'Antonio- Padova

Le Sfingi del trono della Madonna del Donatello possono aver dato il motivo, per quanto poi mutato, per la cupola grande. Col significato che la religione dei morti può far solo da sgabello alla Religione della Verità e della Vita.

Flaccide le ali del Genio in riposo, senza energia anche le zampe leonine della Sfinge, che mostra una corona ornamentale ormai inutile, mentre ai lati due putti vigorosi, simboli della vita nascente, cavalcano delfini, simboli della resurrezione, perché fiorisce rigoglioso l'Albero della Vita coi suoi racemi e i suoi frutti di cui l'innocenza cristiana si nutre. La Madonna è appena passata, e la meraviglia delle consorterie della Morte è già d' immediata insignificanza. E il trionfo della Vita passa veloce anche nell'anello degli Apostoli, che il pittore pone su un cornicione in posizione precaria a testimonianza che vi erano stati portati dallo Spirito, che da lì poi li avrebbe portati nuovamente alle loro sedi. La bellissima prospettiva del candido parapetto, che dovrebbe avere la luce nei suoi oculi, dà risalto alle movenze di stupore degli apostoli e sorregge una irrequieta compagine di ragazzi vivacissimi, che molti scambiano addirittura per angeli, mentre i più avveduti li chiamano più intelligentemente efebi quali sono.

(da Internet): "La scelta dell' iconografia nella cupola si ispira più che ai testi apocrifi, alle tre omelie che Giovanni Damasceno dedica alla assunzione di Maria. Pur conoscendo la tradizione apocrifa, egli si muove su principi teologici riassumibili nell'asserto che Maria è inseparabile dal Figlio. Come la risurrezione di Cristo nei racconti evangelici avviene al terzo giorno, anche l'assunzione di Maria è collocata al terzo giorno dalla sepoltura, in giorno di domenica, la festa primordiale cristiana, che di otto giorni in otto giorni fa memoria della Pasqua di Risurrezione."

Di tutto questo non c'è alcun riferimento nella pittura, ed è esempio di come questa sia spesso solo motivo di sfoggio culturale a volte con esiti paradossali, come vedremo. Non abbiamo mai trovato però un tentativo di spiegazione sugli efebi considerati sembra nell'opinione comune come semplici figure riempitive, come ragazzi d'allegro aspetto. Per molti tale parola richiama solo l'immagine di bella gioventù maschile, ma, come in questo caso, il termine comporta una realtà più complessa che per una adeguata comprensione sarà bene illustrare più approfonditamente.

LA EFEBIA

Nelle città dell'antica Grecia i giovani sui diciott'anni delle famiglie nobiliari che dirigevano la società, sani e di bell'aspetto, venivano educati in collegi pubblici, dove imparavano le arti marziali, le leggi con le tradizioni, con anche una cultura letteraria e musicale, ricevendo una formazione completa per essere preparati al compito di futuri reggenti. Dopo un anno si affidavano loro la lancia e lo scudo, facevano servizio militare ai confini per uno o due anni, e poi, finita l'*efebia*, divenivano cittadini di pieno diritto. Questo ad Atene, ma a Sparta l'educazione statale cominciava a sette anni, per continuare fino ai venti circa. In altre città altre usanze, ma in ogni luogo c'era la partecipazione di questi ragazzi alla vita sociale con la loro presenza riguardo agli eventi positivi, come una vittoria militare, o negativi, come la morte di un personaggio importante. Essi erano il fior fiore della società e la rappresentavano: vestivano una clamide nera, normalmente, in ricordo delle vesti di Teseo per la morte del Padre Egeo. Poiché la morte è il contrario della vita, per i funerali di Stato o pubblici il colore del lutto non poteva essere che il bianco, mentre quando c'era una manifestazione di esultanza gli efebi si spogliavano celebrando la felicità con la bellezza della nudità. Oggi, in maniera meno indecorosa ma con le stesse intenzioni, abbiamo, ma solo per il positivo, le formazioni di *majorettes,* solo femmine*,* cui è devoluto il rito di gambe nude di solito avvedutamente non esagerate, con età limitate alla pubertà e all'adolescenza. Nel Rinascimento però molti pensavano ad una simile efebia, più giovanile tra pubertà e gioventù, che trovava giustificazione forse da altre situazioni pedagogiche dell'antichità, o dalla propria fantasia, ed è concetto che è rimasto fino ai nostri giorni. Gli efebi anche per noi sono i ragazzi tra ginnasio e liceo, forse in eredità culturale proprio dal Correggio. Ora dobbiamo capire che cosa ha voluto questi raffigurare con quella meravigliosa, ed unica nella storia della pittura, ridda di presenze giovanili in esultante danza di gioia. Come per le religioni della morte, dobbiamo rifarci alla dimensione simbolica: gli Apostoli in un cerchio miracoloso rappresentano la Chiesa, la realtà religiosa; gli efebi invece rappresentano la realtà civile, umana. Era morta quella che dev'essere considerata, e proprio nei nostri tempi tale è proclamata specialmente in Europa, come la MADRE DI TUTTI I POPOLI. Si muove quindi da parte dell'*Umanità ideale* una serie di preparativi funebri, che nella luce dì una *classicità ideale* esprimono il massimo della dignità per l'occasione. Ecco quindi **accendere ceri maestosi e preparare vasi per le acque lustrali, come usavano gli antichi, per purificarsi** dopo **la** vicinanza o il contatto con il defunto. Sennonché c'è un improvviso cambiamento di programma. Poiché, come la **Regina stessa** dirà all'esterrefatto **Bruno Cornacchiola**, deciso nemico, alle Tre Fontane di Roma: "**Il mio Corpo non marcì, né poteva marcire. Mio Figlio e gli Angeli mi vennero a prendere al momento del mio trapasso …", avendo visto** simbolicamente volare in alto il Corpo santissimo, primizia dopo il Cristo della nuova vita che lo Spirito effonde sull'Umanità, *l'iniziativa degli efebi si muove inneggiando alla Vittoria della Vita. E* da qui in avanti comincia uno jato fondamentale tra la nostra visione e la normalmente adottata versione critica. Perché le faci *non vengono accese per profumi* o altre intenzioni, in quanto erano state accese per i funerali, che non potendo aver luogo le rendono inutili, e ***quindi vengono spente***! E questo lo si vede molto bene nel particolare del ragazzo che cerca di spegnere la fiamma con una frasca, e in un altro caso con dell'acqua, ecc. La stessa cosa si deve concludere per i *vasi dell'acqua lustrale*: poiché questa non serve più, il Correggio presta un po' del suo spirito giocoso all'efebo che ci si siede dentro a mo' di pitale, mentre il ragazzo, con la mano tesa come a scusante, ci indica che in basso la salma non c'è più. Così è di facile spiegazione per le altre faci e gli altri vasi. Al proposito possiamo ricordare un fatto di cronaca capitato in un paese della bassa cremonese una trentina d'anni fa, in occasione di un funerale: un vecchietto era nella bara, ma dopo qualche ora si risvegliò, e subito gli astanti per prima cosa spensero i quattro ceri attorno, poi chiesero che cosa desiderasse, e un piattino di pastasciutta fu subito servito. Quindi il vecchietto, pasciuto, si appisolò di nuovo, questa volta per sempre. E furono riaccesi i ceri. Qualche volta la realtà supera la fantasia!...

Come ben si vede, l'efebo sta mettendo acqua sulla fiamma che si sta spegnendo in fumo. Qui ben si vedono anche i "belli andari de' panni e delle arie che e' diede a quelle figure…" (Vasari) Idem sotto:

Un efebo cerca di spegnere la fiamma con una frasca, che già crea fumo dalla sua parte, un altro, dietro, usa un vaso d'acqua lustrale come un pitale e indica verso il basso che non c'è scandalo, come un altro all'estrema sinistra. I lini chiari, da lutto, vengono tolti perché lutto non c'è! In alto è passata la Vita!

E qui si vede una fiaccola ancora accesa, mentre un'altra è spenta, e gli efebi che si spogliano per celebrare e osannare alla vita.

Si possono notare qua e là delle piccole sproporzioni negli arti, e sopra, fra gli angeli, delle incomprensibili congiunzioni anatomiche. Forse il pittore poteva, e avrebbe inteso, ripassare il tutto prima di considerare l'opera come compiuta. Non è facile lavorare col naso all'insù e su immagini ingrandite che devono essere contemplate da lontano. Comunque sono infimi dettagli che si perdono nella stesura ardita, incommensurabile d'un disegno che come nessun altro prova a realizzare nell'insieme la contemplazione

dantesca: " Vedi nostra città quant'ella gira,…" (Pd.XXX v.130). Ma il vero paragone che l'Allegri aveva in mente era con la massima espressione dell'arte pittorica del genere, e cioè con la cappella Sistina. Michelangelo era ancora vivo, e qualcuno prospetta l'idea che prima di accingersi nel '36 a stendere il suo Giudizio egli abbia avuto una certa conoscenza della nostra Cupola. Se non di persona, non si può negare la possibilità di qualche relazione anche verbale, con forse anche qualche disegno. Resta però certo che non vi è da parte sua nessun accenno tramandato, né a memoria d'altri né per scritto. E quindi rimane anche il mistero di come queste due opere, nel giro d'una quindicina d'anni, abbiano rivoluzionato per sempre l'arte pittorica. Abbiamo già notato il tentativo di un parallelo con la Sistina nella cupola di San Giovanni, qui esso risalta ancora più evidente. Come la parte centrale là contemplava la gloria della Creazione dell'Umanità, così qui l'opera riporta la massima gloria finale dell'Umanità e della Creazione. La seconda zona nella Sistina è la celebrazione della Bellezza come Matrice del Mondo con i meravigliosi Ignudi d'ascendenza platonica, qui c'è la stessa funzione della Bellezza nella solare esultanza dell'innocenza. Poi vi sono coloro che, Profeti e Sibille, contemplarono il passato e il futuro, per Grazia di Dio; qui coloro che, per la stessa Grazia Apostoli, stanno vedendo la Realizzazione delle promesse. Poi ci sono gli antenati di Cristo con l'animo sospeso e affranto, mentre qui siamo noi, della famiglia di Cristo, nella letizia inalterabile della Pasqua, come ha detto Gesù: "**…** perché chiunque fa la volontà del Padre mio che è nei cieli, questi è per me fratello, sorella e madre». (Mat 12, 50) . Come si vede, il viaggio aveva insegnato qualcosa, ma di così grande, che da solo non sarebbe mai certamente uscito da nessuna fantasia, né di Pittore né di teologo, poiché, in relazione creativa con la Divina Commedia, solo la suprema ideazione michelangiolesca poteva far scaturire una risposta compendiale di pari dignità esecutiva, pur se di diversissima impostazione stilistica, e da essa derivata. La fastosità e la festività qui si dimostrano anche con i particolari dei fili d'erba dipinti per amor d'arte, con i cespi di frutta e verdura richiamanti il lavoro dell'uomo e la sua consacrazione, con la descrizione dei tanti strumenti musicali degli Angeli volitanti, ma soprattutto con il vortice rapinoso di luce che fa strada alla Madre, mentre dal gorgo luminoso soprastante, Luce da Luce scende roteando il Figlio imberbe, quasi giovincello, che sembra cambiare posizione al cambiare direzione di sguardo. Abbiamo già accennato al muro di Santi, alcuni riconoscibili, altri molti no. Tra i primi si evidenzia Eva che offre la mela con foglia verde, come si fa con il testimone della staffetta, che con un gesto affettuoso della mano destra par che dica: "Vieni, è tanto che Ti aspetto! Tu sei la nuova Eva che riuscirà a riparare quel male che io ho iniziato e che continua a verdeggiare nel mondo!". Adamo alla destra della Madonna osserva soddisfatto e si accarezza la barba. E San Giuseppe sorridente è già stato ben notato con le fattezze del pittore. Tutt'all' intorno la festa frenetica fra le nuvole, con le singolarissime soluzioni formali e coloristiche che agilissime penne hanno già rilevato in magistrali descrizioni cui rimandiamo. Il giro degli efebi allora rappresenta l'atto d'omaggio e il canto di lode che l'Umanità ideale porge all'Assunzione della Creatura verso il Creatore, come nella Sistina gli Ignudi celebravano la gloria della discendenza della Creatura. Meravigliose e inimitabili creazioni d'arte, che hanno arricchito i secoli di bellezza.

Tutto così coincide con l'apprezzamento d'un Autore gioioso e sicuro di sé. E siamo verso la metà del 1529. Ma è in questo periodo che incomincia una fase biografica e artistica di irrisolta definizione, con sviluppi assolutamente incoerenti con le ricostruzioni delle biografie attuali rinvenibili su Internet e non solo. Da questo momento, date le poche notizie con certezza storica a disposizione, è necessario un rigore accurato di discernimento dei particolari e di conclusioni che richiamano il metodo di Hercule Poirot.

DOPO LA CUPOLA DEL DUOMO

Vediamo innanzitutto la cronaca, da tutti accettata e documentata degli eventi:

1526: Il Correggio comincia la pittura sulla Cupola con i lavori murari terminati . Abita a Parma con la giovane moglie Gerolama, il figlio Pomponio di 5 anni c., la figlia Francesca Letizia di 2 anni, e gli nasce Caterina Lucrezia. Il 29 nov. registra un primo pagamento di 275 ducati d'oro, un quarto della somma pattuita, come anticipo per i quattro anni futuri.

1527 nasce Anna Geria, ultima figlia che morirà infante come la precedente sorellina e la mamma, forse per un'epidemia entro il 1529.

1527/9 Continua il lavoro sulla cupola, ma nei mesi invernali porta avanti in contemporanea parecchi lavori su cavalletto.

1529 a fine ottobre l'imperatore Carlo V visita Parma, e quindi i lavori già ultimati almeno fino al tamburo. E' tradizione che portasse al seguito Tiziano e che questi ne desse giudizio elogiativo. E' ragionevole dedure anche da tanti dettagli che è prima di questo evento che l'Antonio perde la sua amatissima moglie e le figlie piccolissime.

1530 Verso la tarda estate consegna i lavori già ultimati e si ritira a Correggio, rompendo tacitamente il contratto con i canonici, pur ricevendo il 17 Nov. un secondo quarto di paga per un totale, con i primi soldi di 550 ducati, mentre non aveva coperto la metà della superficie pattuita, per cui i Canonici restarono in credito di una parte della somma. Egli infatti non riprese più i lavori, e sappiamo che invece acquistò del terreno.

1531/4 Lavora solo a casa dei suoi a Correggio, con le due tele per Isabella Gonzaga e le quattro per il figlio, il duca di Mantova Federico II.

1534 Il 5 marzo muore improvvisamente dopo un viaggio a Parma.

1549/51 I canonici del duomo richiedono agli eredi del pittore i soldi versati in eccedenza al lavoro compiuto.

Riprendendo quindi il discorso: alla fine dell'estate 1530 il pittore abbandona Parma e non vi fa più ritorno! Come può intendersi questo? Qualcuno dice per delle incomprensioni con i Canonici, altri perché stanco per il troppo lavoro già eseguito, altri perché infastidito dai commenti poco comprensivi della sua opera, ecc. Tutte causali parzialmente eccepibili ma sicuramente insufficienti a scusare un simile comportamento. Assolutamente impensabile per stanchezza del lavoro fatto: era nel pieno delle forze, e se avesse voluto starsene in riposo anche un mese, nessuno avrebbe fiatato. D'altra parte non era boccheggiante da non poter terminare con un paio di giornate i due ultimi pilastri, che poi furono dipinti dal Mazzola. Per prima cosa ci si deve chiedere: Qual artista mai, se non per forza maggiore, lascia la propria opera incompiuta? E questo capita proprio ad un tipo perfezionista come l'Antonio? Né si può accettare che il pittore si sia separato consensualmente dai canonici: ne sarebbe derivato uno scritto in tal senso con una risoluzione monetaria adeguata al lavoro compiuto. Invece la somma gli viene elargita maggiorata, come sancito nel contratto, quindi come invito legale ad una ripresa dei lavori. Il che sta a significare che la sua partenza era stata tacita, senza alcun motivo dichiarato. Di certo i due figli rimasti in vita erano già da mesi dai nonni a Correggio, dopo la morte della madre. Terminate alcune tele già molto avanzate, se per caso non ancora consegnate, (forse la Madonna di San Giorgio, la Madonna della scodella e altre), chiaramente non prese di persona i soldi, perché ci sarebbero state delle osservazioni poi riportate nel tempo. Quindi partì insalutato ospite, verso il suo nido sicuro, e non si è più fatto vivo. I soldi quindi gli sono stati recapitati a Correggio, il 17 Nov., lui li ha presi e ha comperato un podere il 29 dello stesso mese. E qui ci dobbiamo difendere dalla retorica, che vede *nel genio anche l'emiliano amante del culatello e lambrusco*, teso alla campagna, ecc. E a queste stupidaggini arrivano autori di chiara fama. Se avesse continuato il lavoro come da contratto, avrebbe avuto una sicurezza economica per almeno altri 5 o 6 anni, e aveva una famiglia da mantenere. Perciò ha comperato un podere: per avere un cespite sicuro, in quanto sapeva che nessuno gli avrebbe avanzato richieste d'arte. Per giustificare un simile risoluto atteggiamento negativo, e in quelle condizioni, *la causa determinante dev'essere stata molto grave. Lo stesso silenzio dei concittadini* contemporanei, tra cui amici letterati o prelati, è sintomo che si doveva trattare di qualcosa di allarmante e ripugnante solo a scriverne in dettaglio. Era meglio lasciar decantare, il tempo avrebbe posto forse una sanatoria. Abbiamo solo una guida da un accenno in una lettera tra privati, però del mestiere.

Si tratta di ciò che, si noti, velatamente, quasi trent'anni dopo!, il pittore Bernardino Gatti accennava in una lettera nel 1559 a Damiano Cocconi, e rimane documento rivelatore, il quale (da Internet), "… accingendosi

ad affrescare la cupola della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma, *gli confidava* i suoi dubbi sulla commissione appena ricevuta con queste parole: "*Non ne voglio far nulla [...] perché non voglio stare alla discreccione dei tanti cervelli, e* ***sapete quello che fu dito al Coregio in [sic!] nel Duomo****".* E certamente il duomo era strapieno. La cittadina di 16 mila abitanti vi gravitava sopra, e dev'essere stata una festa grande. Rimane quindi il quesito." **Che cosa fu detto?" Chiaramente, visti gli effetti, una cosa irreparabile.** Un giudizio che divenne un marchio. E di facile individuazione visto che si trattava della sua pittura, ripiena di bambini e ragazzi nudini, che possono portare facilmente alla taccia di pedofilia o simili. Lui poteva difendersi dicendo che a Roma, in Vaticano, ecc. Però nessuno poteva fargli osservare che gli organi sessuali delle pitture di Michelangelo fanno più o meno l'effetto di un paio di ciabatte, mentre un paio di ciabatte dipinte dal Correggio emanerebbero una sottile sensualità anche senza intenzioni maliziose. Questo per lo stile inconfondibile e un po' spinto, forse, ma non certo da condanna pubblica irrecuperabile. E nell'azione non devono essere stati di prima linea i fabbricieri. Infatti non gli avrebbero mandato dei soldi in più, come tacito invito a proseguire. Chi dunque può esser stato a lanciare una così riprovevole accusa? Poiché l'evento è avvenuto nel tempio, è logico pensare ad un predicatore. C'erano allora dei predicatori diciamo di professione, di solito fra i francescani o i domenicani, specializzati nell'esercizio oratorio, dalla voce possente per essere ascoltati dal pulpito a metà navata, che si esibivano, è il caso di dirlo, anche per oltre un'ora, ma con approvazione del pubblico, in quanto soddisfaceva il pur sempre desiderio latente di spettacolo. E qui si trattava dei Novissimi, sicuramente, e forse trascinato dalla foga oratoria sulla base degli esempi delle debolezze umane, e sull'immoralità e gli scandali, in una prospettiva di savonaroliana memoria pur contro le seduzioni dell'arte, eccolo arrivare a un riferimento personale (al Correggio), il quale si sentì posto alla berlina della città, lui che ne voleva essere onorato come il pittore ufficiale (per l'onor nostro!). Era un predicatore che non aveva peli sulla lingua… e che preso il suo compenso se ne andò, lasciandosi dietro un uomo distrutto nel programma della sua vita da un giudizio calunnioso irrecuperabile. E questo si aggiungeva allo strazio dei suo triplice lutto: ce n'era per cadere nella più profonda depressione! Terminò e consegnò i quadri sui cavalletti ma non i pochi metri quadri mancanti del duomo, dove però prima di partire volle lasciare un segno di addio. Le impalcature erano ancora agibili, visto che il lavoro doveva procedere verso l'abside, quindi non gli fu certo difficile riportarsi con qualche ricostruzione fino al livello più alto, e qui dipinse l'ultimo angioletto, il più provocatorio, un ossimoro pittorico. Di lui si vedono bene solo il braccino sinistro con la manina aperta con tre dita, e le divaricate natiche emittenti un peto paradisiaco all'indirizzo del luogo dei canonici, con la chiara evidenza di: " Io vi ho fatto contemplare la Trinità e voi non avete capito nulla!" Ma di questo più avanti. Dopo di che se ne andò e non vi ritornò più. E i canonici attesero anni interi, dopo avergli dato 150 scudi c. di anticipo come abbiamo visto. E anche quando lui morì, attesero che morissero anche i genitori prima di richiedere indietro dagli eredi i ducati dati in più del lavoro effettuato. E questo ci fa pensare che vi era in loro un senso di dubbio e insieme di compassione per lo stato psicologico di Antonio. Qualcuno intelligentemente deve aver fatto capire le disgrazie familiari e sociali accumulatisi su quell'anima, per cui nessuna iniziativa giuridica fu presa nei suoi confronti. Questo deve essere ben chiarito, perché, pur essendo di liberissima esecuzione, dopo un po' i patti anche in questo settore dovevano arrivare ad un frutto pratico. Ne abbiamo un esempio con il caso del Parmigianino, sempre nella Parma di una diecina d'anni dopo, il quale per il suo non lavorare (alla chiesa della Steccata) finì in prigione. Forse ci fu qualche sollecitazione con incaricati, verbalmente. Non sappiamo e nulla rimane di scritto, e questo dice molto della situazione imbarazzante in cui si trovavano moralmente i canonici. Le uniche righe al riguardo le dobbiamo al Vasari di cui bisogna ben valutare la portata. Non interessano qui le bellissime sue frasi di giudizio estetico, più o meno pertinenti. E tra i pochissimi che gli erano rimasti accanto erano i Francescani, poiché per loro era senza lavoro, dato per certo che non erano informati dei suoi quadri per il duca di Mantova. E non ci potevano provenire che dalla stessa fonte**, tramite il Vasari**, le poche notizie sulla sua morte, e cioè che "*essendoli stato fatto in Parma un pagamento di sessanta scudi di quattrini, esso volendoli portare a Correggio per alcune occorenzie sue, carico di quelli si mise in camino a piedi; e per lo caldo grande, che era allora scalmanato dal sole, beendo acqua per rinfrescarsi, si pose nel letto con una grandissima febre, né di quivi prima levò il capo, che finì la vita nell'età sua d'anni XL o circa*". Così il Vasari. Di certo sappiamo che era il 5 di marzo del 1534, e che quindi il viaggio deve averlo fatto almeno quindici giorni prima, all'incirca. La notizia è troppo elementare per essere falsa. Il quadro della vicenda è molto semplice, e non può essere un'inventiva dello storico, né del canonico che gliel'à procurata. E la vicenda, con il quadro generale prospettato, non è di

difficile ricostruzione. Era forse la prima volta che l'Allegri ritornava a Parma, e come ben possiamo immaginare, a piedi e con cappellaccio per non farsi riconoscere. Portava con sé qualcosa che lo riguardava, quindi un suo quadro, come vedremo, ma che i frati non possono sapere. Siamo in febbraio, forse con un tempo di giorno quasi primaverile. Non sono annate rare. Un uomo di buona forza ha a disposizione una diecina d'ore di buon cammino per fare la quarantina di chilometri che separano Correggio da Parma. Partendo di buon mattino vi giunge verso sera, ciò che il nostro desidera per non essere riconosciuto. Va nella casa stabilita, deposita il pacco leggero, prende il danaro, allora ancora non cartaceo, e riparte per casa. E' notte, ma lui ha già notato nei dintorni dei fienili incustoditi e vi si rifugia : non vuole infatti entrare in locande per le ragioni suddette. Fa freddo, ma lui, non più Laetus, ma certamente *maninconico, cioè in piena depressione, non ha pensato che la notte è inverno rigido, contro il quale non bastano poche manciate di fieno. Questo forse più che l'acqua fresca da sudato, ciò che non si può però negare nel complesso dei fatti, l'ha portato ad una broncopolmonite che in pochi giorni lo ha spento. Se la testimonianza riguarda solo l'ultima evenienza, il resto è di logica deduzione !* Ed è stato sepolto in una tomba accorpata al Santo Francesco di Correggio, e questo ci testimonia che i Francescani gli erano amici, e quindi si saranno interessati di lui anche prima del decesso. Ecco perché il racconto della sua morte non può procedere che da loro, informatisi naturalmente presso i familiari. Possiamo dire così che le condizioni psicologiche dei suoi ultimi anni siano stati determinati soprattutto dalla perdita della sua amatissima sposa.

A proposito della quale ora dobbiamo anche risolvere un problema emerso da non molto. Sia Monducci che altri sembra che accettino, e lo si capisce *obtorto collo,* di indicare nell'*" Item per la morte de la madre de Pomponio de Legre*", in un documento del 1545, *la morte di Gerolama Merlini, sposa di Antonio*: sbavato equivoco! E lo si comprende per parecchi motivi. Prima di tutto perché sono in molti a dimostrar di capire che l'amatissima povera moglie del Correggio deve essere defunta con le due figliolette infanti, forse per un'epidemia di colera, nel '29. Così da varie letture ora irrecuperabili, ma che comportano ottimi criteri di verificazione. Tre considerazioni la propongono: Che le due bimbe siano decedute lo si può dedurre purtroppo chiaramente dal fatto che di loro non si parla più. Lo stesso si può dire di Gerolama, perché altrimenti, nella sua giovane età di venticinquenne avrebbe potuto avere a conforto, come cosa molto naturale, chissà quanti altri figliolini, ricomponendo il dolore anche di Antonio, che invece anche dalle opere risulta in irrecuperabile depressione. *Abbiamo già accennato al fatto che i canonici non abbiano fatto alcuna azione penale per la inadempienza del contratto, anzi abbiano atteso il 1549 per tentare di riavere i circa 150 ducati d'oro, non monetine, versati in più, e che ciò sta ad indicare una situazione riconosciuta di precarietà fisica e più morale da compatirsi cristianamente (oltre ad altre cause come vedremo). Questo indica che non hanno voluto fare un'az*ione che potesse risvegliare l'ardore della ferita neanche nel cuore del padre Pellegrino, che morirà nel 1542. E la stessa cosa si deve pensare riguardo alla madre, Bernardina Aromanni, che morirà nel 1545. La frase suddetta che riporta suffragi per la defunta *madre de Pomponio de Legre*, noi l'abbiamo vista scritta in un brogliaccio libretto bisunto, che si trova in : *Archivio Memorie Patrie, b. 87 Chiesa confraternita San Sebastiano libretto di elemosine per le sepolture 1544-1545*. (Bibl. Correggio). I casi sono due: o il sagrestano ha capito male agendo di fretta, come risalta dalle notazioni essenziali; o forse sarà stato lo stesso Pomponio che nel suo dolore avrà espresso qualche frase come:" Mi ha fatto da madre…" Ma si trattava della nonna che l'aveva accolto nel '29, orfano di otto anni, e l'aveva accudito fino alla maggiore età come una mamma. Perché naturalmente con la calunnia che girava, nessuna donna si prestava più a qualsiasi collaborazione. E nel 1545 Pomponio aveva 24 anni, si sarebbe sposato, e un suo figliolo Antonio, pure modesto pittore come il padre, morirà nel 1590, e lui Pomponio lo seguirà nel '93, terminando la generazione degli Allegri, (Monducci), pur avendo avuto sei figli. *E i canonici lasceranno passare altri quattro anni prima di richiedere il loro credito, nel 1549, ma con poca* fortuna, perché risulta documentata un'altra richiesta di due anni dopo. Ciò che però chiarisce il tutto è un documento citato da Monducci (pag 36) come trovato dal Pungileone, sulla serietà dei quali è assurdo dubitare, ed è **il testamento di Pellegrino Allegri padre di Antonio**, il quale il 19 novembre 1538 lascia alla moglie Bernardina l'usufrutto di tutti i suoi beni, alla nipote Francesca (che aveva 14 anni), figlia del fu maestro Antonio pittore e ***della fu Gerolama Merlini***, 250 scudi d'oro, e Pomponio figlio di Antonio, erede universale. (E fino a qual punto poi lo stesso Monducci si lasci ingannare con tale lapsus, non sta a noi indagare). Questo ci dà la certezza dello stato d'animo di Antonio, che dovrebbe rimanere nella memoria storica come un personaggio tutto *maninconico* e triste, secondo la descrizione del Vasari, mentre era tutto il contrario fino al '29. Nella *lectio* tramandata verbalmente presso i

canonici, la fonte del Vasari, nulla rimane dell' *Antonius laetus* e della sua immensa gioia pittorica, ma solo che: *in continove fatiche esercitò l'arte, per la famiglia che lo aggravava* … Era *nell'arte molto maninconico* …" : e che questa sia stata l'impressione dell'ultimo anno di attività a Parma non c'è da dubitare. La dolcissima Geronima non riuscì a contenere la frenesia creatrice del pittore. Le ultime gestazioni devono averla sfiancata. Le due figlioline infatti sono nate a brevissima distanza: Caterina Lucrezia il 24 settembre 1526 e Anna Geria il 3 ottobre 1527. Nel '28 la Merlini fa testamento: cosa che non si fa a 25 anni se non ci si sente molto, troppo deboli. E sarà così bastata una febbre influenzale, o una qualche infezione forse anche non molto virulenta, ma nel suo stato di debolezza, irresolubile. E le due bambine, forse di conseguenza piuttosto deboli anche loro, l'hanno o preceduta o seguita nella tomba, mentre il pittore impazziva dal dolore. E se mai cominciò uno dei pennacchi, cercando sollievo nell' operare, dentro il petto la sua vita era ormai una lotta contro il destino. Il lavoro poteva procedere formalmente secondo disegno già ben programmato, ma lo smalto delle immagini ne avrebbe risentito. Questo è lo stato d'animo con cui lui deve accogliere le osservazioni scherzosamente irridenti alla visita di Carlo V del '29, e che è presente poi nel prosieguo dell'opera sui quattro pennacchi nel '30, sicuramente fino alla festa dell'Assunzione, quando deve affrontare l'aperta accusa infamante nel duomo ricolmo. Da qui la chiusura in se stesso, il terminare i lavori da cavalletto restanti e il ritirarsi nella casa natale. Dove farà appunto quelle ultime tele erotiche, ridanciane di programma, masticando una disperazione insoluta.

LE ULTIME OPERE E ALCUNE DATE

Catalogo delle certezze documentate:

Dal 1531 al 1534 primi mesi, il Correggio ci dona solo sei opere, di cui due rimangono a Mantova, mentre i quattro Amori di Giove nel 1541 sono, alla visita del Vasari, tutti già a Madrid.

1532 Novembre: l'Imperatore Carlo V visita Mantova per la seconda volta. il 6/7- 11- 1532 : quindi deve aver ricevuto in dono IO e GANIMEDE: infatti Vasari non li accenna, perché forse dimenticati anche da Giulio Romano.

1570 c. Filippo II di Spagna cede ad Antonio Perez IO e DANAE, che vengono vendute a Pomponio Leoni, il quale le rimanda in Italia a Milano a suo padre Leone Leoni nel 1571. Acquistati dall'Imperatore d'Austria la IO si ferma a Vienna dove si trova tuttora, mentre la DANAE va a Praga.

1598 settembre: Filippo III di Spagna dona all'Imperatore d'Austria Rodolfo II il GANIMEDE e LA LEDA, che giungono a Vienna. Il primo vi si ferma mentre la LEDA va a Praga. I due quadri di Praga saranno bottino di guerra degli Svedesi, ma la regina Cristina se li porterà a Roma, da dove i Francesi Napoleonidi li immetteranno nel commercio europeo. La Leda finirà a Berlino e la Danae a Roma.

Luigi Pungileoni in una lettera di Giulio Romano ha trovato un riferimento al Correggio e in altro libro un accenno a spese per Correggio: in *Libre cento trenta una e soldi cinque*, non meglio specificate. Forse cifra per gli Amori di Giove.

1534 gennaio: Antonio fa un contratto con Alberto Panciroli per un'ancona col Battesimo di Cristo.

15-6-34 Paulus de Buranis de Mozzadella factor di Alberto Panciroli dottore eccellentissimo di Reggio Emilia, riceve restituita dal padre Pellegrino la caparra di 25 scudi d'oro versata come anticipo per una ancona da esporre in cappella in San Prospero, e che per la morte del pittore non può essere realizzata. Con relazione notarile (Monducci).

1542 fine febbraio muore Pellegrino Allegri padre di Antonio.

1545 muore la madre di Antonio- Bernardina *come già riportato*

1549: Il sollecito dei Canonici agli eredi per le lire 149, ridotte a 140, date in più. Sollecito ripetuto il 1551. 1590 muore Antonio figlio di Pomponio, nipote di Correggio, pure lui pittore.

1593 Muore Pomponio e termina la generazione degli Allegri.

Utile confronto: 1524: Il 23 gennaio Antonio dice finis e soddisfatto per lavori in san Giovanni con 272 ducati.

Critica: Adani, Pag 171 : per IO : gli elementi formali… suggeriscono fortemente che l'opera sia stata dipinta nello stesso periodo del Ganimede e in correlazione con questo. IO … Rimane per molti il capolavoro pittorico di tutti i tempi. Fortuna : Monducci: bibliografia critica sul Correggio: circa 450 titoli!

Alcune questioni mal dibattute

Siamo ora già in piena contrastata e contrastante situazione critica nei confronti di molto pensiero dominante riguardo alle opere ultime, che, anche con saggi corposi, vengono esaltate come gioiose ispirazioni erotiche, finalmente liberate da un artista considerato, per dir così in questo campo, come un campione secondo natura, con i motivi religiosi quasi avesse sbagliato strada. Ed è opinione allargata, quanto a risultati, ma un'indagine più raffinata può porre interrogativi assai più problematici. Ancor oggi, ripetiamo, possiamo osservare che lui si è rifiutato di terminare il lavoro della cupola, e si trattava di pochissimi metri quadri, e che si può sfidare chiunque a trovare un artista che pacificamente lasci un tale lavoro incompiuto per poche ore di attività, in quanto ne andrebbe del suo onore oltre a quello del committente! La chiave della spiegazione sta nel fatto che ciò può capitare solo se vi è un grumo **d'ira, irrisolvibile** con pacche sulle spalle, che comporta un trancio alle relazioni. Ponderosi ingegni riportano invece che il distacco fu concordato, il che contrasta, ripetiamo, con il fatto che a fine stagione, come al solito per gli affreschi, cioè in novembre, fu fatto il secondo versamento, da conguaglio di 275 ducati, con un anticipo di lire 149 c. in più del lavoro effettuato*, cifra che sarebbe stata amichevolmente trattenuta subito, se si fosse rotto in concordia il contratto*, come già osservato. Ciò che non avvenne, e quindi si voleva che terminasse il lavoro. Il pittore con la stessa cifra era vissuto bene quattro anni, ora poteva viverci per altri quattro: era una paga e un incentivo a continuare. Ricordiamo che per contratto era tenuto ad affrescare le pareti fino all'abside compresa. Questo è argomento della massima importanza per capire le situazioni psicologiche, e che viene quasi sempre completamente confuso e obliato. Per questo ci permettiamo di ripetere a tutti i presenti e futuri biografi che *sicuramente il distacco da Parma non fu concordato, ma in rottura tacita*, però insanabile e irrevocabile di rapporti da parte del pittore, mentre *da parte dei Canonici rimanevano aperte tutte le porte*. Questo ce lo testimonia un documento inoppugnabile. Il fatto che il pittore non avesse terminato i pochi metri quadrati alla base della cupola, e per tre mesi circa si fosse dedicato alle opere sue deve avere impensierito i Canonici, i quali forse pensavano che a tutto si potesse rimediare col proseguimento delle opere come d'accordo. Desideravano forse anche fargli capire la loro estraneità al fattaccio, pensando forse che per sfilarsi da simili equivoche future occasioni sarebbe bastato pregarlo di qualche nuvoletta in più? … Ecco perché mandano un messo a Correggio e gli fanno avere quella seconda rata, come *paga per il lavoro compiuto e insieme anticipo, di lire 175 d'oro*, col ricordargli che *era legato da contratto,* come si può vedere in Monducci, (pag 189): *"1530 die 17 novembre. De mandato reverendorum…deputatorum ad regimen fabrice ecclesie maiori Parme. Solvat dominus Franciscus de Prato, mazzarius dicte fabrice magistro Antonio de Corrigia pictori ducatos centum septuaginta quinque auri….et hoc pro resto secundi termini pacti sibi comissi pro pictura per eum fienda in ecclesia maiori predicta,* ***iuxta conventionem inter ipsos dominos et ipsum*** *magistrum Antonium factam…*

Questo signor Francesco da Prato, di certo un agente di fiducia laico per le incombenze economiche della maggiore chiesa di Parma, è incaricato, da parte dei reverendi deputati all' amministrazione, di versare al maestro Antonio di *Corrigia centosettantacinque ducati d'oro,….e questo come resto della seconda rata,* (si vede che gliene avevano già anticipati cento, la rata infatti era di 275 ducati) pattuita per (il lavoro di *) pittura*

che deve esser fatta (fienda!) da parte sua nella predetta chiesa maggiore, secondo gli *accordi pattuiti fra quegli stessi signori e lo stesso maestro Antonio.* E poiché solo dodici giorni dopo, il 29 novembre del 1530, dice un altro documento che: " *il Maestro Antonio di Pellegrino Allegri da Correggio acquista da Lucrezia Pusterla di Mantova…. un podere di biolche 24 e tavole 28 in Villa Ardione di Correggio… per il prezzo complessivo di scudi d'oro 195 e soldi 10*…", risulta chiaramente che lui si trovava già da almeno quasi un mese circa in Correggio. Ci vogliono alquanti giorni infatti per conoscere le realtà del mercato, visitare il luogo, informarsi sulla fertilità, ecc. E qui i lambruschiniani, (non diciamo i culatelliani per non esporci a turpiloquio), seguendo Bevilacqua e compagni, esultano nel vedere *l'emiliano che compera terra, nella gioia bucolica più profonda*. Abbiamo già visto che Antonio invece compra terra perché sa che gli affari da pittura saranno rari se non nulli, e che dalla terra a mezzadria avrebbe potuto avere un cespite relativo ma sicuro. Dobbiamo quindi pensare che lui si trovava a Correggio dall'inizio del mese (non si deve dimenticare che il giorno di san Martino era il limite degli affitti), e che deve aver sbaraccato i pochi mobili, cosa naturalmente ben osservata dai Canonici. L'offesa quindi deve essere stata sentita dal pittore come incancellabile non tanto per una rivalsa nei confronti dell'offensore, quanto per gli effetti nefasti da un punto di vista sociale. Ecco perché si ritirò a casa sua a Correggio, dove la gente, saputa la cosa, anche lì rimase immersa nella odiosa menzogna fino a decenni dopo la sua morte. Il potere della calunnia può essere letale. Invano signori influenti di Correggio cercarono di correggere detta opinione chiamandolo a incarichi di testimonianza in atti pubblici, quali si affidano solo a persone di comprovata onestà (vedi parecchie testimonianze in Monducci [4]), ma la domanda di lavoro svanì. Rimase solo la richiesta di Isabella Gonzaga, che pensiamo sia di dopo il fattaccio, e che sarà per prima esaudita, con le tele della *Virtù e del Vizio*. E poi ci saranno le quattro tele con gli *Amori di Giove* che tutti conoscono. In tutto solo sei tele in tre anni, sei mesi di media per tela, cercando di farsi ben valere nella qualità, perché erano destinati a cerchie d'intenditori nobili e artisti, la cui stima avrebbe potuto eventualmente divenire in tal clima ostile anche propizia arma di difesa. Che può essere successo? Conosciuto il fattaccio in duomo e la sua partenza, (i duchi avevano dei referenti precisi in Parma, che forse possiamo riconoscere, come è indicato in certa corrispondenza postuma fra il Duca e il governatore di Parma, in un certo Cavaliere della Rosa), e forse da consiglio dedotto anche di Giulio Romano, (pornografo già etichettato, ma di pertinenza privata), certo per dare un aiuto e insieme accrescere la propria stima dal reggente, ecco così affermarsi a corte l'idea di poter approfittare di uno che ci sa fare (a Mantova c'erano già in casa Maffei i quadri della *Venere dormiente e della Scuola d'Amore*) e che ora si poteva contare sulla sua disponibilità, visto la sua presumibile futura estraneità ai temi religiosi, proprio per delle storie erotico-mitologiche, così ben "allegre". E il referente di Parma porta a Correggio l'ambasciata. Non sappiamo se le commissioni fossero indipendenti o frammiste. Sappiamo per certo però che una prima opera fu sbagliata. Infatti c'è una copia della *Virtù* incompiuta, in Galleria Doria Pamphilj a Roma, perché di misura diversa della copia rifinita oggi al Louvre, e non si sa se per errore di misurazione degli addetti, o se per modificazione della sede in cui collocarla. Questo ci comprova però che la prima delle due tele è stata la *Virtù*, e che il pittore ha lavorato a casa sua. Se infatti fosse stato a Mantova, come insinua qualcuno, lui stesso avrebbe preso le misure e non avrebbe lavorato assai vanamente. Il *Vizio* quindi succede, e anche da un punto di vista artistico ha

[4] Il Monducci, nei documenti biografici, sotto i numeri d'ordine 45/P, 46/P. 47/P, 49/P, riporta in riassunto quattro documenti che attestano la testimonianza richiesta *del maestro Antonio pittore figlio del maestro Pellegrino Allegri* sicuramente da parte *del Conte Manfredo di Borso da Correggio* per atti ufficiali molto delicati, quali una dote nuziale del Conte, due atti scritti di pacificazione e una testimonianza per strumento dotale, atti effettuati sempre *nel Palazzo del Conte Manfredo*, nei giorni 26 ottobre 1532, 7 gennaio 1533, 15 gennaio 1533, 24 gennaio 1534. Col n° 48/P c'è anche la prova di un acquisto di terreno agricolo in località Fossedella, il giorno 3 settembre 1533. Questi interessantissimi testimoni ci permettono di comprovare con sicurezza che a Correggio era stimato solo dal Conte e forse dal suo circolo, e che non poteva essere a Mantova come afferma il Vasari, e anche che, se poteva comperare campi, i quadri pei Gonzaga venivano decentemente pagati. L'ultima compera però, nel settembre del '33, ci dice anche che l'incontro col Panciroli probabilmente ancora non era avvenuto, per cui cercava sicurezza da rendite fondiarie. Il 24 gennaio 1534 era dunque ancora pieno di forza e di speranza.

un'apparenza di soggetto più partecipato. C'è qualcosa di personale in tutto quel dimenarsi, ben più allusivo della perfezione formale delle tante allegorie della *Virtù*, viste con una distaccata freddezza che richiama la *Madonna di San Giorgio*, anch'essa precedente ma sicuramente dello stesso periodo, cioè fine 1530. A proposito della quale opera, impressiona, in tanto fastigio di colori e di forme intersecantesi in gestualità retorica, *il pallore come di malattia della Madonna*, che come il solito è l'immagine della moglie adorata, però più giovanile dell'ultima immagine da vivente*,* cioè il volto della Vergine dello *Sposalizio di santa Caterina del Louvre.* Notazione su cui ritorneremo. Quasi sicuramente, dicevamo, è probabile che dapprima abbiano aperto il rapporto i dipinti per Isabella, visti i quali devono essere state decise le ordinazioni per gli *Amori di Giove*. E da qui in avanti sentiamo volare le celebrazioni del lambrusco e del culatello, e della risata erotica del Padre degli dei, che specialmente ai giorni nostri trova accoglienze trionfali. E la risata ci fu, ma a denti stretti, e d'impensabile sottigliezza, come vedremo. Prima però sarà bene esaminare con cura la cronologia, perché è di estrema importanza nell'interpretazione degli eventi. Si tratta infatti di opere con miti apparentemente indipendenti, con unico collegamento tra loro la figura di Giove, il che porta però a delle divergenze nella loro successione, per cui è importante ritrovarci al riguardo con solidi gradi di certezza. Ci sono al proposito due correnti principali: i critici che affermano essere stata seguita la serie : IO, GANIMEDE, LEDA, DANAE, che si dividono da quelli che propongono: DANAE, IO, GANIMEDE, LEDA, o anche DANAE, LEDA, GANIMEDE, IO. Normalmente tutti giudicano su motivazioni formali. Noi diamo la palma alla prima proposta, tra le altre anche per ragioni di evidenza estetica, ma soprattutto per ragioni cronachistiche ben precise. E ne troviamo testimonianza indubitabile, se pure involontaria, nel Vasari. Come detto prima*:* sappiamo infatti, da precise testimonianze al riguardo, che i quattro capolavori finirono tutti a Madrid. Da lì IO e DANAE nel 1571 ritornano a Milano presso Leone Leoni scultore, e poi sono acquistati per l'Imperatore Rodolfo II: la Danae va a Praga, la IO a Vienna. Anche il GANIMEDE e la LEDA nel 1598 vengono donati (?) da Filippo III a Rodolfo II: il primo quadro resta a Vienna, mentre il secondo va a Praga con Danae. Questi due quadri verranno poi rapiti dagli Svedesi e portati a Stoccolma. Da lì la Regina Cristina li porterà a Roma. Poi la LEDA, acquistata da Filippo d'Orleans, finirà, sempre per mercato, in mano del re di Prussia che la porterà a Potsdam nel suo Sanssouci. La DANAE, seguendola, dopo Azzolini e Odescalchi, andrà anch'essa a Filippo d'Orleans, e dal suo erede Filippo Egalité a Bruxelles, quindi in Inghilterra nelle mani di tre nobili che la rivendono, e ritorna a Parigi presso un antiquario, dove nel 1837 viene comperata dal principe Camillo Borghese che la riporta a Roma. Così in sintesi la storia di queste opere, per noi interessanti nelle loro primissime fasi. Si diceva del Vasari : questi infatti nelle sue Vite (1550) rivela di essere stato a Mantova (1541) e parla della Leda e della Danae, ma solo per *la descrizione*, e quindi confusamente anche se così vivamente che quasi sembra le abbia viste*, di Giulio Romano suo amico*, e le infiora coi suoi personalissimi apprezzamenti, mentre *non nomina, neanche per sentito dire, né la IO né GANIMEDE*, il che ci conferma che queste opere erano già state portate a Madrid da più lungo tempo, tanto che anche il Giulio Romano dev'essersi dimenticato anche di menzionarle. E poiché sappiamo che i doni di questo genere sono ritenuti apprezzabilissimi se di persona, l'occasione non può essere stata che la visita di Carlo V del 6/7 novembre 1532, e quindi possiamo collegare questa data con la disponibilità dei dipinti, certamente perciò terminati fra il 1531 e il '32. Se la DANAE fosse stata fatta per prima, come propongono taluni, il Vasari avrebbe sentito parlare dell'IO, ultima effettuata. Invece Giulio gli descrive solo il paesaggio, mai ottenuto da altri in Lombardia, della Leda, e poi confusamente della Danae, tanto che Vasari la scambia per una Venere, ciò che mai sarebbe successo se avesse visto di persona. Scrive il Vasari: " fece…*due quadri in Mantova al duca Federigo II per mandare a lo imperatore: cosa veramente degna di tanto principe; le quali opere* ***vedendo Giulio Romano****, disse non aver mai veduto colorito nessuno ch'aggiugnesse a quel segno. L'uno era una Leda ignuda, l'altro una Venere, sì di morbidezza, colorito e d'ombre…Era in una un paese mirabile… Eranvi alcuni Amori che delle saette facevan prova su una pietra… e quel che più grazia donava alla Venere era una acqua chiarissima e limpida…".* **Teniamo ben presente che tutto questo il Vasari lo riporta dal racconto dell'amico Giulio.** Abbiamo troppa fiducia **sulla** sua memoria visiva, che non gli avrebbe mai fatto imbrogliare in tal modo i vari particolari. Quindi se c'era confusione su questi ultimi due, è comprensibile, ma per noi determinante, l'amnesia sugli altri due già lontani. "... *è forse la elettissima parsimonia figurativa della Danae a conchiudere la gloriosa vicenda della pittura correggesca."* Così conclude la ben documentata biografia di Silvia de Vito Battaglia, che ci conferma la successione: IO, GANIMEDE, LEDA, DANAE. E questa nostra successione si attaglia, dicevamo, al significato progressivo latente del gruppo, che per una valida spiegazione però necessita di una assoluta precisazione di valutazione

cronologica, e questa ce la dona appunto il Vasari con il ricordo della sua visita a Mantova. Molti, dato l'evento poi effettuato, sintetizzano il racconto dicendo che erano quadri ordinati per essere donati all'Imperatore, seguendo il rapporto del Vasari, come sopra: *fece) … fra l'altre cose sue, due quadri in Mantova al duca Federico II, per mandare a lo imperatore,….* Forse da questa frase dipende l'equivoco per molti che credono l'Antonio abbia operato anche fisicamente a Mantova, cosa assolutamente improponibile per la sue condizioni mentali e familiari, bastando anche a dimostrarlo l'ultimo contratto in Reggio Emilia e la sua presenza a certe azioni legali. Riportando il racconto che lui esplicita di Giulio Romano*: (" Le quali cose vedendo Giulio Romano, disse..*") forse anche lui così avrà pensato, ma nella sua parlata sintetica sembra meglio indicare che si trattava di quadri che erano stati portati in Mantova con l'intenzione di spedirli all'imperatore. Intenzione plausibilmente conosciuta da Giulio Romano che era in contatto col duca. Ma nulla ci fa supporre che detta intenzione fosse comunicata al Correggio. E se questo fosse accaduto per queste due opere, certamente non lo sarebbe stato per le precedenti. Per queste infatti si lasciano le misure ad libitum, mentre per le precedenti, IO E GANIMEDE, le misure erano simili e perciò preordinate, naturalmente per una precisa collocazione, come da molti ben ipotizzato. Visto il risultato artistico e le condizioni politiche opportune sarà sorto il pensiero di un dono all'imperatore a fine 1532, e anche il proposito di un tale proseguimento, ma difficilmente accennando spiegazioni al pittore. Il Vasari riporta le intenzioni del duca attraverso le dichiarazioni di Giulio Romano. Ma Antonio ha operato in piena indipendenza creatrice.

Siamo così arrivati ad una necessità interpretativa dei quadri, che appaiono al nostro giudizio da definire, fin dall'inizio: di *double face*, sulla linea dell'umor nero, contrariamente a quanto si immagina. Ma prima bisogna ben individuare il valore delle fisionomie interessate. Perché oggi c'è il pericolo che la roboanza di premi nordici per meriti antipapisti ponga chiassose motivazioni confluenti. Anche se ne si propone la pubblicità in Internet, *l'immagine di Gerolama non è quella difesa dalla città di Senigallia*, ingannata dalla celebrità faconda. Il confronto delle immagini deve riportare la scelta nella realtà della professione. Se osserviamo i tanti quadri del Correggio precedenti gli anni venti, troviamo con facilità le diverse modelle ritratte per le immagini della Madonna. Nelle opere fino al 1520 cioè si riscontrano varie fisionomie, anche assai seducenti, come per la Madonna di San Francesco. Ma da quegli anni in avanti, cominciando da quell'incontro con la giovanissima modella per la *Madonna della grotta* del Prado, e con maggior evidenza nella *Madonna della scala,* le immagini sono esclusivamente di una figura, che possiamo ritenere come di massima definizione nella ineguagliabile *Madonnina* ***dell'Adorazione del Bambino*** degli Uffizi. Così le figure precedenti e seguenti sono quasi tutte variazioni della stessa dolcissima immagine, cioè della Gerolama sposa adorata. Osserviamo bene a sincerarcene i volti delle varie Madonne : dicevamo, della *Scala e dell'Annunciazione*, affrescate a Parma, assieme a quella staccata dell'*Incoronazione*, con il volto giovanile, e poi le Madonne *del latte, della cesta, della scodella* di Parma, insieme a quelle *di San Sebastiano*, del *Giorno e della Notte, e* soprattutto *del Matrimonio mistico di Santa Caterina* del Louvre, di fattezze più mature ma sempre di invidiabile avvenenza, e ne potremo riconoscere la sinfonia più vasta e idealizzante che un artista abbia mai dedicato alla donna del suo amore. Questo va sottolineato perché non si propaghi la convinzione che il quadretto trovato a Senigallia, onore al merito, da Dario Fo sia il ritratto di Girolama. Ogni occhio avveduto ne scorge la differenza, mentre si può trovare convergenza di tale figura, un po' più attempata ma senz'altro ancora seducente, con la Santa Caterina del *Matrimonio* del Louvre, e anche se pure un po' alterato, forse volutamente, nel volto della Danae, Questo perché **Antonio non usò mai la propria moglie a modella per le Veneri o similari, neanche per quelle del conte Maffei.** Salvo alla fine. E qui si gioca una vicenda artistica forse unica nella Storia della Pittura.

Osservando le fisionomie:

Madonna della scala: con una giovanissima Gerolama, databile primi anni ’20 del XVI s.
Evidente la differenza con la Sant’Agata di Senigallia.

Matrimonio mistico di S. Caterina - Louvre

Basta un piccolo raffronto e appare chiaramente che la Sant’Agata e la Santa Caterina sono derivate dalla stessa modella, mentre la Madonna è la Gerolama sposa di Antonio, nel suo ultimo ritratto da viva.

RIPRENDENDO IL DISCORSO DALLA CUPOLA GRANDE

Come tutti coloro che cadono in uno stato di profonda depressione, Antonio aveva allentato i rapporti oggettivi con la realtà. E a guardarci bene lo si può notare in una differenza tra i dipinti della Cuba, dalla sommità degli archi in su, e i dipinti sulle vele, dei Santi Protettori nelle conchiglie, (ricordiamo san Biagio?) con gli angiolotti, o santi giovanili?, a contorno. Scrive Adani: "*Innanzi tutto il luogo in cui si trovava rappresentava in assoluto il più prestigioso della città e quello dove più importante era mantenere il rispetto per il decorum. Proprio nel Cinquecento il motivo della "convenienza del luogo" era divenuto uno dei criteri invocati per giudicare il valore delle opere d'arte. In genere, le opere per cui si conoscono le critiche più aspre e le polemiche più accese erano quasi sempre collocate in luoghi importanti e dall'alto valore rappresentativo, quali, ad esempio, la basilica di San Pietro o la Cappella Sistina a Roma, Santa Maria del Fiore o piazza della Signoria a Firenze. Proprio nel Duomo di Parma il* ***Correggio*** *osò una rappresentazione per molti aspetti talmente innovativa per non dire rivoluzionaria da risultare, probabilmente, difficile da apprezzare*[3]*: un po' come era accaduto qualche anno prima a Tiziano e la sua sfolgorante Assunta* ". Nella testa di Antonio mulinavano forse naturalmente le immagini della volta della Sistina, e se era lecito nella sede dei Papi… Però non si può negare che i limiti del decorum per Parma erano troppo prevaricati.

Non c'è traccia scritta, ma si può mai pensare che il vescovo e cardinale Alessandro Farnese, che nel 1534 diverrà papa Paolo III, non abbia avuto alcuna parte nelle decisioni che riguardavano la sua cattedrale? Certamente i suoi giudizi e assensi devono essere stati determinanti. Così pure la storia ci dice che: "*Dal 28 al 31 ottobre 1529 l'imperatore Carlo V soggiorna nella città di Parma. Vi entra trionfalmente, ricevuto – tra gli altri – dal marchese di Mantova Federico II Gonzaga, il quale stava in arcione a un bellissimo cavallo turco. La cronaca dell'avvenimento dice che l'imperatore fu condotto solennemente al Duomo. L'ipotesi di William Eisler che gli fossero mostrati gli affreschi della cupola, ormai finiti, è universalmente accolta (Monducci). È ricordata da talune fonti più tarde la presenza in quella occasione di Tiziano Vecellio"* Così la esperta riflessione dell'Adani, che continua… " *A conclusione di questa essenziale cronologia possiamo proporre una congettura generale, ben sostenibile a nostro parere. Durante il 1529, mentre l'intera Assunzione di Maria nell'invaso della cupola si rendeva visibile, avviene una frizione di giudizi fra i fabbricieri: alcuni sono sconcertati e dissentono, altri sono ammirati e approvano. Tiziano Vecellio venuto a Parma – e nell'occasione presentato dal Gonzaga a Carlo V – esprime una valutazione molto più che lusinghiera. Forse non mancò neppure un giudizio di Giulio Romano. Gli affreschi vengono lasciati intatti e l'autore termina i pennacchi*. " C'è da pensare perciò che il lavoro contemplato non riguardasse i pennacchi, ancora da realizzare, dove si nota un cambiamento di stile intrigante. Se i lavori fossero stati ultimati, nel '30 avrebbe già iniziato un lavoro verso l'abside. Invece a fine 1530 non termina neppure la base della cupola. Le figure retoriche del Mazzola Bedoli, dice Ekserdjian, hanno ricoperto le figure del Correggio**: affermazione gratuita e senza senso, perché un pittore non si sarebbe mai permesso di fare una cosa simile, e perché altrimenti l'avrebbe fatto su tutti i pilastri** senza per altro avere neanche l'ombra di una giustificazione da un punto di vista compositivo. Solo nel 1538 sarà assegnato al Mazzola il compito di ultimare il lavoro che era stato pattuito col Correggio, ma essendo questi deceduto nel '34, probabilmente i Canonici hanno atteso qualche tempo per conoscere bene il nuovo artista cui affidare l'opera. E lui ha riempito i due punti lasciati in sospeso da Antonio, ma secondo le sue vedute, forse con presunzione di confronto, e non certo all'altezza delle " Astanti" figure correggesche. Ne era consapevole? Quindi quello che è stato mostrato a Carlo V era la volta e il tamburo fino circa alla sommità degli archi. Mancavano insomma le quattro conchiglie con i Santi Protettori, ma tutta la cupola e il tamburo erano più che sufficiente campo di contemplazione per potersene fare un'opinione. Non sappiamo se il giudizio del Tiziano tradizionalmente riportato, (*Voltate la cupola all'insù e riempitela d'oro, non l'avrete pagata a sufficienza*), sia storicamente avvenuto, ma ci dona il contesto dell'ammirazione generale. E questo per ciò che era stato compiuto a fine lavori 1529. C'erano state quindi delle critiche, ma il maestro era già in uno stato alterato. Perché aveva perso le sue adorate creature, e possiamo pensare che viveva da mesi nella solitudine più disperata, mitigata dalle visite a Correggio ai genitori e ai due figlioli rimasti e loro affidati, non

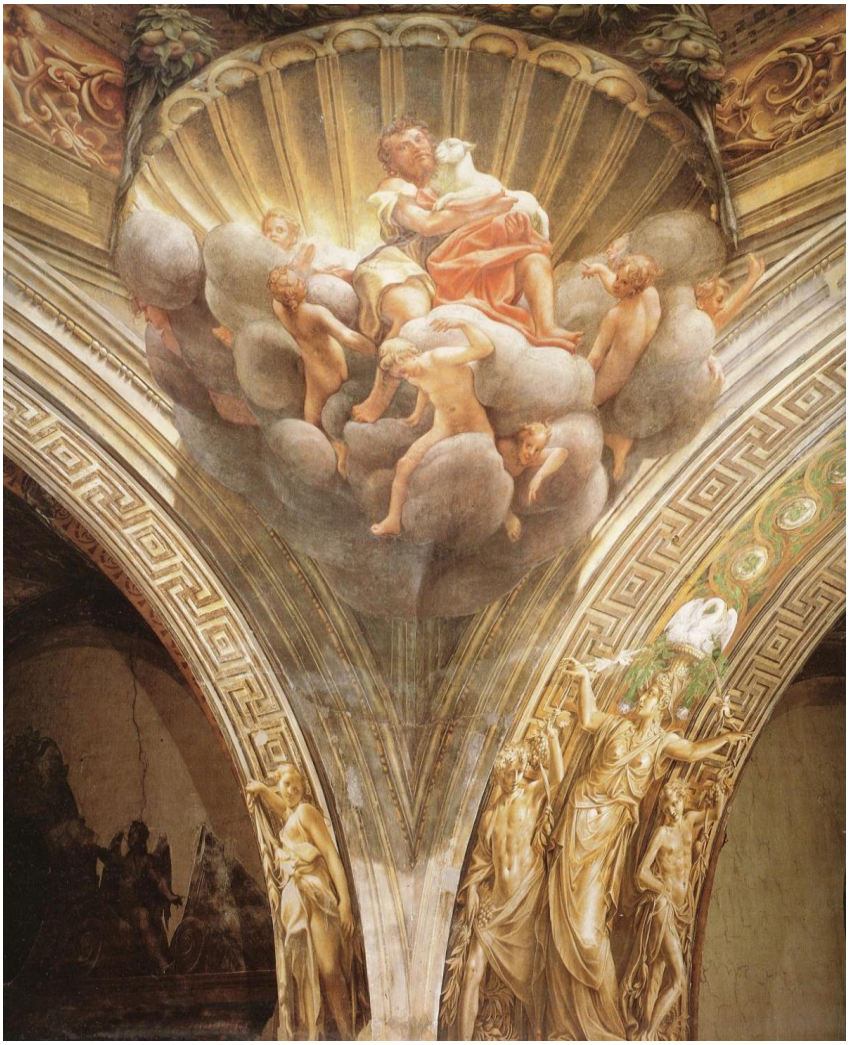
potendo certamente accudirli. Comunque per la fine dell'anno avvenne tutto questo, e non fa *meraviglia* di un suo stato di deperimento umorale fortissimo e determinante.

Egli riprende quindi i lavori a inizio 1530, e rimugina le critiche, e gioca a sfida. Poiché non si può pensare, per certe soluzioni, che ad un senso di rivalsa. Possiamo osservare che non ci sono più *guazzetti di rane*. Ci sono però alcuni angioli non proprio infantili con le loro esibizioni, innocenti sì per il lato paradisiaco, ma di certo forse non troppo convenevoli con il luogo, sacro ma ancora terreno. Il fatto è che da qui noi dobbiamo ipotizzare una emergenza ispiratrice di suoi fantasmi, tale da trasvalutare attinenze e convenienze. In poche parole : sembra che egli cerchi di raffigurare e quasi far rivivere tra le nubi le sue creature decedute. E anche Pomponio, il figlio salvato forse, come si dice, per il rotto della cuffia, un po' alterato nei lineamenti per ragioni sociali, noi lo troviamo appeso a una nube in pericolo di caduta, come si vede dal lembo svolazzante verso l'alto. E che si tratti di lui ce lo conferma il parere di tutti coloro che lo citano come copia ispiratrice del GANIMEDE. Questo infatti assomiglia moltissimo al Bambino della Madonna della scodella o Ritorno dall'Egitto. Il Correggio, se così non fosse, avrebbe avuto mille possibilità di variazione! Osserviamo bene le figure delle vele: sono più esibizioniste degli angeli e degli efebi della cupola, e anche molto più visibili dal basso. Quindi non fa meraviglia se un mestierante parolaio, anziché proporre qualche nuvoletta in più, abbia approfittato dell'occasione per una sua esibizione moralistica con sfocata prosopopea oltre i limiti. Costui di certo non si è riferito alle figure degli efebi e neanche a quelle di tanti angeli della volta: troppo in alto per dar scandalo, ma evidentemente a quelle che accompagnano i Santi Protettori: esse sono incombenti e a vista completa, e il buon senso ci dice che se mancano le quattro pennellate prudenziali è logicamente comprensibile che ciò dipenda da un'intenzione polemica non opportunamente soppesata da parte del pittore. Ma ne è derivato un ***evento tranciante, irrecuperabile da parte di Antonio***. Il quale certamente poi se l'è presa con i Canonici tutti, e forse approfittando di ponteggi ancora praticabili, come abbiamo già accennato, è risalito fino alla sommità e deve allora, certo con difficoltà operativa visto la resa deforme, aver tracciato quel putto angioletto stravolto e stridente un suo giudizio arguto, con quel suo peto non innocente diretto verso la parte absidale, rimanendo invisibile al popolo, mentre mostra con la manina sinistra protesa tre dita, come a dire : ***" O insulsa gente, non vedete che io ho fatto l'apoteosi della Trinità? Voi avete dato il vostro giudizio sulla mia opera, io do così il mio giudizio su di voi."***

E ci sono alcune cose da notare, perché figura piuttosto evitata, salvo naturalmente da chi ci gioca il proprio richiamo d'interpretazione su base di liberazione sessuale, che ci sfiora un Nobel : prima di tutto, con quella

posizione delle gambe, la gonfiezza irreale dell'addome è voluta chiaramente per un'"azione" prolungata; poi c'è l'evidenza che è stato dipinto molto in fretta: per questo il braccino sinistro copre il volto, che comporta molto più impegno, e anche i capelli sono fatti con pochi colpi di pennello; poi c'è un altro braccio sinistro in alto a destra, perché quella stortura di mano sembra quella sinistra, e c'è un'improbabile altro braccio destro sotto la schiena che vorrebbe indicare anch'esso forse il numero tre; poi ci si accorge bene che le nuvole di fondo sovrastano, coprendole, figure precedenti. Questa figura mostruosa è difficile coglierla dal terreno, perché molto alta e si perde nella visione delle mille immagini sgambettanti di sotto, ma di certo non è degna del Correggio impegnato, il quale deve averla fatta con difficoltà di movimenti, forse su una scala traballante, dato che i ponteggi erano stati quasi senz'altro abbassati, e cambiando in corso d' opera l'immagine, senza poterla rifinire per cause che non conosciamo. Bastavano due colpi di pennello, ma forse temendo di farsi scorgere da chi non voleva, ha rimandato. Non è assolutamente immaginabile una simile figura fatta nel tempo iniziale del lavoro sulla volta, perché, dato il luogo dove si trova, dovrebbe essere tra le prime figure dipinte! E non ci sarebbe stata nessuna ragione per un simile orrore formale e compositivo. Questa perciò, proprio per la sua assurda deformità, ma con evidentissima funzione non certo liturgica, si evidenzia come l'ultima immagine posta dall'Antonio sulla cupola, rivelandoci il suo stato d'animo… E ci tocca ringraziare il Dario Fo, che nel suo libro sessual – sensual – invasato speriamo abbia raggiunto limiti in futuro non superabili della sua concezione voluttuaria così ben manifesta dall'immagine di copertina. Però questa, con ben altra prospettiva ermeneutica, (mentre è stata comunemente indicata, perché vista in piccolo, come un "capriccio" pittorico ed etichettata col nome di "sogno" o simili), vista ingrandita **è la prima volta che mostra così bene la vera incresciosa natura di sé con la sua estrema irrisolvibile carica polemica**. Abbiamo già accennato che, dopo, c'è il risoluto abbandono d'ogni lavoro nella cattedrale.

Ma questo naturalmente è solo lo sviluppo di una situazione precedente, che possiamo appunto rintracciare nei pennacchi. Ecco il perché delle figurine esibizioniste, specialmente sotto San Giovanni Battista e sotto Sant'Ilario. Le biografie tradizionali tendono a porre il carattere di Antonio in un nimbo di passività ingenua sulla scia forse del ritratto vasariano, come abbiamo visto: "*Fu molto d'animo timido,… ancora che e' fusse tirato da una bontà naturale, …. Era nell'arte molto maninconico* …" Visione completamente aliena dall'Antonius Laetus che, dicevamo, tutti conosciamo nella vita e nell'arte fino al '29, mentre, dopo questa data, in realtà dentro gli ribolle solo un disperato rigurgito di rivalsa contro un destino avverso e giudizi impropri altrui, da superarsi con un impegno di sfida. Le nuove immagini però non avranno più la luce ideale e aliena degli efebi. All'arte subentra, pur raffinatissimo, il mestiere.



Perché non si tratta più di angioletti infantili, ma di giovinetti un po' troppo adulti per esibirsi innocentemente come da visione celestiale. Chiara perciò risulta l'intenzione provocatoria, come le due fanciulle ai lati, forse le immagini di sue figliole che lui vede cresciute. Quella di destra infatti sembra molto somigliante al Bambino

del *Giorno*, di qualche anno prima.

Questo lo si potrebbe logicamente dedurre anche dal fatto che se ha usato la moglie Gerolama come modella per la Madonna, ha di certo usato la figliolanza a modello di Gesù, così come avviene appunto nella *Madonna della scodella,* per cui possiamo definire anche la data del dipinto proprio da quel particolare. Si tratta di definire il volto di Pomponio, qui e poi, specialmente, nel GANIMEDE. Qui lo possiamo confrontare con l'immagine appesa sotto la gloria di San Bernardo degli Uberti. E non si comprende per qual motivo non si dovrebbe tenere in considerazione testimoniale l'evidenza dei confronti fisionomici, e di tale rilievo, specialmente in casi di penuria documentaria.

Nell' icona della *Madonna della scodella* il Bambino in braccio a Maria dimostra circa 4/5 anni, la qual cosa collima con la datazione usuale del quadro per la sua prima stesura, al 1526 c., anche se poi sarà terminato con gli angeli alla fine del decennio. Pomponio era infatti del 1521. Data la mancanza di testimonianze scritte, si devono tenere in evidenza tutti i particolari, e la considerazione delle fisionomie risulta di massima rilevanza. e sappiamo da varie fonti che il contratto relativo a questo quadro risaliva verso il 1523/4. Al proposito infatti si sa dal Monducci che un documento, (il testamento di un certo Cristoforo Bandini dell' 8 ottobre 1524) parla di lire 15 imperiali da versare alla confraternita di San Giuseppe in aiuto per la realizzazione del quadro, che quindi era già stata pattuita col pittore. L'ancona lignea attuale, sempre di disegno correggesco, porta la data del 2 giugno 1530, data di riferimento però non alla tavola dipinta ma all'ancona bellissima di lavoro scultoreo. Se i tempi furono lunghi per l'ancona lignea, significa che anche la

tavola non faceva premura. Possiamo quindi pensare ad una stesura avanzata negli anni ‘25/’26, per poi essere accantonata per l’impegno della Cupola, e ripresa in fretta verso la fine 1530, prima della partenza per Correggio. Può anche darsi che l’abbia terminata prima e che l’ancona sia succedanea, ma di poco. Ed è possibile intravedere un aiuto alla ricerca per una datazione orientativa persuasiva proprio attraverso il confronto di certe figure, anche per i vari quadri *delle Madonne di San Sebastiano, del Giorno, del Matrimonio mistico del Louvre, e della Madonna di San Giorgio,* come vedremo… Il primo, dice Adani, fatto nel 1523 in occasione di una pestilenza, e pensiamo che per tale occasione il dipinto abbia avuto la precedenza su tutte le altre ordinazioni che in quel periodo giungevano numerose (Monducci pag. 189).

Passano gli anni tra le due cupole, una già ben compiuta, quella di San Giovanni, ma l’altra in lavori di lento consolidamento e innovazioni. Sopra abbiamo già detto che il pittore ha fatto fare al geniale mastro Iorio da Erba gli oculi per dare luce al grande spazio interno, e possiamo così pensare che Antonio aveva già ideato in che modo risolvere il problema di come incorporare nella sua visione detti “fori”. Ma erano lavori lunghi di provata maestria, perché la cupola è vasta e di gran peso, e non è opera di breve soluzione. Tant’è che resiste dopo tanti secoli e svariati terremoti. Aggiungiamo la costruzione dei ponteggi, e vedremo che la normale opinione d’un inizio dei lavori pittorici, dopo la preparazione dell’arriccio, verso la metà del 1526 di certo non deborda dalla linea del vero. Da ciò l’interruzione per il *Ritorno dall’£gitto*, ma anche per altri lavori di cavalletto. Seguono tre anni di lavoro intensissimo sulla cupola fino alla fine 1529, che vede la ricordata visita di Carlo V con i commenti negativi, mentre l’Antonio è oppresso dal dolore estremo per il lutto delle persone più care. C’è da restare irretiti, possiamo ripeterlo, in una depressione totale come male minore.

Ritorno dall’Egitto- Parma= Mad. della scodella. La dolcissima Gerolama poco più che ventenne ha in braccio il Pomponio di 5/6 anni, che nel ’29 ne avrà 8/9.

Volendo ritrovare quindi l'immagine di Pomponio, dobbiamo osservare la conchiglia che porta la gloria di San Bernardo degli Uberti, ai cui lati stanno due immagini più femminili che mascoline, con un'adolescente centrale sottostante che compone il solito trio, mentre sotto, aggrappato alla nuvola della soprannaturalità, ma guardando in maniera significativa i devoti, c'è un bambino, unico con vestina verde di speranza rivolta all'insù per effetto di caduta, che sembra dire: "Anch'io, per un pelo.." Più in basso due figurine di certo originarie, che i critici definiscono con le altre sei come: *le figure a monocromo dipinte negli intradossi degli arconi che reggono la cupola,* e sono *le cosiddette "entità astanti".* (Adani).

Detto ciò possiamo con buona congettura pensare anche ad un'affermazione di ringraziamento per grazia ricevuta dall'invocato San Bernardo degli Uberti per il piccolo Pomponio.

Dobbiamo però vedere anche l'altra vela, che ci conferma di un'intenzione polemica ohimé poco diplomatica, dovuta certo a evidente irritazione mentale, che avrebbe prestato troppo il fianco alla prosopopea accusatoria

Sia il Santo che i putti sanno di maniera, specialmente il più esibizionista. Il sentimento suo tipico l'artista sembra esprimerlo solo per quella figurina a sinistra, di bambina sorridente e serena. Lì naturalmente c'era il suo cuore. Il resto si realizza con un'esperienza di altissimo livello, ma senza la vita dei sopra locati efebi. Ricercandone il significato, sembra proprio che non si tratti solo di angeli, ma, nell'idea creatrice, commisti a questi, sicuramente anche di fanciulli morti e beati. Tra i quali possiamo ben pensare che lui ponga, come dicevamo, le sue bambine, quasi a volerle rivedere un po' più cresciute da come infanti la morte le aveva falciate. E le affianca ai santi, compreso il figlio rimasto. E forse anche la Francesca, che pure si è salvata, e che il padre ha voluto fissare per l'immortalità, prevenendola nello sviluppo e vedendola da signorina, come

nella figurina di destra indicante con l'indice nella vela di San Giovanni. Ma perché quella di sinistra la fa girata di schiena? Era forse in cattiva condizione di volto? Il tutto è un'ipotesi suggestiva soprattutto come radice dei futuri impensabili sviluppi. Se Pomponio è con san Bernardo degli Uberti, possiamo pensare alla figurina del San Giovanni riportata sotto come quella ispirata dalla Francesca, e ad una delle due sorelline morte, mentre l'altra forse ride sulla nuvola di Sant'Ilario.

Continuando con Sant'Ilario, in basso a sinistra si vede una delle due figurazioni retoriche del Mazzola, riempitive dei pochi metri quadri non ultimati dall'Antonio, mentre a destra si vede una delle figure definite *di miele*, che servivano quasi da viva introduzione alla dimensione estetica dell'opera tutta. Nell'insieme forse in lontananza non si nota, ma tra la parte superiore, dalle sfingi in su, e la parte inferiore delle vele si sente una differenza come tra un ditirambo di vivacissimo poeta e una scialba prolusione oratoria. Le mani automaticamente dipingono divinamente, ma il pensiero- sentimento segue altre vie. In quei due ragazzini scosciati regginuvola del San Giovanni Battista e del Sant'Ilario purtroppo si manifesta un'intenzione troppo disinvoltamente polemica che solo uno stato di coscienza alterato non riesce a prevedere, e in quegli anni! una troppo facilmente possibile conseguente e denigratoria accusa di libidine. Ed è ciò che è avvenuto, forse senza la esplicita intenzione dei canonici. I quali però potevano dare un breve consiglio; e forse lo volevano dare, ma i ponti erano già rotti prima, nella scontrosità per critiche insulse cadute su una persona affranta dal dolore per i lutti recenti. C'è una nuvola per noi irresolubile in tutto questo, ma è certo che si è verificato qualcosa di inconciliabile tra il pittore e il suo lavoro, che resta evidente nell'incompiutezza di quei pochi metri quadri**: cosa impensabile, possiamo ripetere, in una normale relazione operativa**. Tra i due contraenti la cosa è inaccettabile dalla parte del pittore, mentre da parte dei canonici, abbiamo rilevato, si evidenzia una larga possibilità di ricomposizione: infatti lo pagano con la seconda rata, cioè con il quarto di quanto pattuito, anche se esorbita assai dal lavoro effettuato, quindi con il chiaro **invito a continuare secondo contratto, come abbiamo visto (** Monduccici pag. 189)

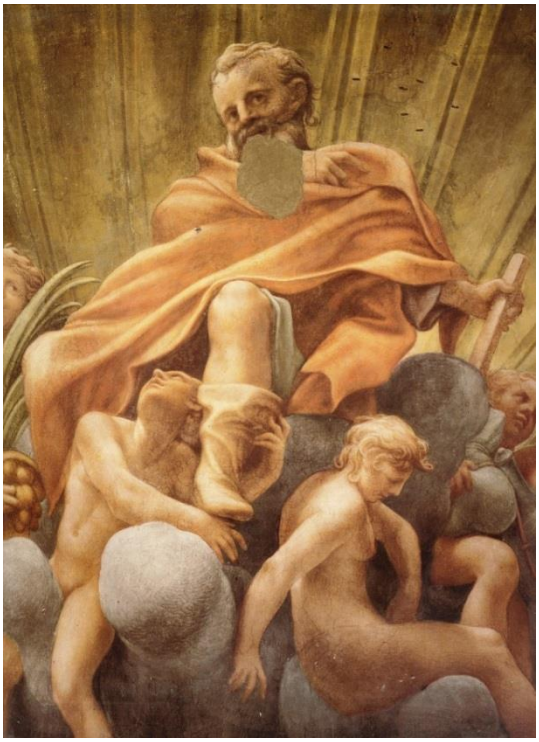
> "1530 -17 novembre : vengono dati al Correggio 175 ducati (Forse altri 100 li aveva già avuti prima in acconto? Non sappiamo, possiamo anche pensare ai tre funerali, ma ha poca importanza. Ciò che interessa è il fatto che non si pensa di estinguere pacificamente il contratto, come risulta da interpretazioni buoniste, ma la somma è devoluta per ben attese opere future!). Il documento soprariportato recita infatti. e ripetiamo, imperativamente: " *… secundi termini pretii sibi commissi pro pictura* ***per eum fienda*** *in ecclesia maiori predicta iuxta conventionem inter ipsos dominos deputatos et ipsun magistrum Antonium factam…"*

Questo da parte dei canonici. Ma il distacco per il pittore è molto più sconvolgente, è con la società tutta. Lui, ormai celebrato come il pittore ufficiale della città, si trova additato come vergogna della stessa. E il grande silenzio che c'è intorno a lui e alla vicenda ci grida e convalida la gravità della situazione per l'evidente imbarazzo derivato. Nessuno infatti si è accinto a scrivere qualche relazione su ciò che è capitato! E qui bisogna rilevare che anche presso grandi cultori di critica correggesca l'accenno alla causa di questo insanabile contrasto viene posto nelle critiche derisorie col riferimento al menzionato motteggio del "*guazzetto di rane*". Qualcosa del genere dev'essere avvenuto, e anche se pronunciato in un ambito piuttosto ristretto e precluso come poteva essere la varia compagnia che accompagnava l'imperatore, diffusosi poi di bocca in bocca può anche aver dato adito ad irritazione, ma non in maniera tanto sconvolgente, infatti il pittore ha proseguito il lavoro. E tale causa sarebbe stato evento di vaporosa storia cittadina, mentre ci sarebbe stato un infittirsi di richieste di quadri magari con preghiere di non guazzetto. Invece noi sentiamo calare su tutta la vicenda un silenzio immenso, per delle cose dette a bassa voce. Quasi trent'anni dopo, la lettera citata, e privata tra un artista, il Sojaro, e un nobile, il Damiano Cocconi, vi accenna pudicamente, per cosa che non occorre ripetere tanto è presente nell'opinione di tutti. E non abbiamo nessun resoconto né pubblico né privato, cosa quasi impensabile. Perché si trattava non di un quadro in disputa con un individuo privato, ma d'un'opera stupenda, ineguagliabile, nel tempio ufficiale della città. Silenzio assoluto, anche negli anni dopo la morte del pittore. E il silenzio sociale noi lo possiamo cogliere anche e proprio con il fatto che, ripetiamo, contrariamente agli anni venti, quando non sapeva come districarsi, **nessuna nuova commissione di carattere religioso gli viene proposta per anni**, indice di un giudizio di condanna o per lo meno di diffidenza sociale generalizzata. Su colui che ha fatto l'opera più socialmente eclatante della città e della "Lombardia" è calato un gelo d'impaccio insolubile tra ammirazione e giudizio morale. L'unico a parlare di lui è il Vasari, uno straniero frettoloso, che una diecina d'anni dopo raccoglie quello che gli viene raccontato quasi sicuramente da un canonico istruito in tal senso, sia dei benedettini o dei canonici, e che lui ci riferisce per quello che ha capito: naturalmente nessun accenno all'evento nefasto, né ai lutti, ma sì allo stato depressivo, dovuto però al gran lavoro, con spirito incontentabile, come abbiamo visto:

Abbiamo visto che il Vasari ha scritto: "*Fu molto d'animo timido,…era nell'arte molto maninconico e suggetto alle fatiche di quella e grandissimo ritrovatore di qualsivoglia difficultà delle cose, come ne fanno fede nel Duomo di Parma una moltitudine grandissima di figure, lavorate in fresco, e ben finite, che sono locate nella tribuna grande di detta chiesa:(*la quale, da ciò che si comprende poi, è per suo errore il San Giovanni, che nomina per primo, e che ci può far intravvedere la fonte delle notizie)…

Seguita il Vasari: *"….nel vero fu persona che non si stimò né si persuase di sapere far l'arte, conoscendo la difficultà sua, con quella perfezzione che egli arebbe voluto. Contentavasi del poco e viveva da bonissimo cristiano.*

Ripetiamo quindi che il Vasari, già confusionario riguardo al Correggio per conto suo rispetto alle sue visite, ha riportato confusamente ciò che gli deve essere stato confusamente descritto, dove però risultano ben distinte alcune idee ripetute che ci dicono chiaramente come i canonici (o/e i benedettini) volessero dare una loro visione morale tutta positiva del soggetto, senza nominare i crediti ancora pendenti, e riportando le notizie che anche loro avevano ricevuto da Correggio città riguardo alla sua morte.



Sempre San Giuseppe: di maniera anche quest'ultima vela, che forse cela, tra atletici giovani, un **autoritratto**.

Ora su questo tema è necessario esaminare attentamente la lezione del Vasari, che viene spesso considerata piuttosto inconsistente. Un esempio da Internet: *"Tuttavia resta importante la testimonianza di Giorgio Vasari, primo biografo del pittore, circa la morte dello stesso, che sarebbe avvenuta successivamente ad un estenuante viaggio a piedi da Parma, sotto il peso di un enorme sacco di piccole monete da un quattrino (per un totale di 60 scudi**). Una leggenda che non regge all'analisi** dei **fatti e delle fonti**, ma che rende alla perfezione le incertezze e le difficoltà di una ricostruzione puntuale e completa della vita dell'artista*." Non si riesce a capire come possa essere importante una *testimonianza* che subito dopo viene definita *leggenda*, e senza riportare la citata ***analisi dei fatti e delle fonti***! O forse la sua testimonianza è importante perché ha riportato la leggenda? ". A fronte di una superficialità partecipata tentiamo un' analisi più ponderata. Abbiamo visto come nelle *Vite* per il Mazzola usi un**'indagine ben più accurata e compiuta. Quasi senz'altro lui deve averne conosciuto parecchie opere e quindi ne aveva già un giudizio positivo perché il Parmigianino col suo stile rientrava più del Correggio negli schemi vasariani ideali della prevalenza del disegno, e soprattutto perché era sceso a Roma (dove *appariva nell'arte raro e ne' costumi gentile e grazioso, come fu Raffaello, e, che è più, sentendosi quanto egli s'ingegnava d'immitarlo in tutte le cose, ma sopra tutto nella pittura),** e riporta un gran numero di sue opere per conoscere le quali deve essersi fermato giorni assai e aver richiesto aiuto ad una quantità di persone ben informate, dato che il pittore era morto da appena un anno. Ben diverso è l'approccio al Correggio, del quale dicevamo non parla né della famiglia né della sua formazione, che non poteva essere che incompleta (secondo lui) visto che non era stato a Roma (secondo lui), anche se, da artista raffinato qual era, non poteva non entusiasmarsi dinanzi alle sue opere e considerarlo *raro e maraviglioso artefice… (… se l'ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furono tenuti grandi. Conciò sia che, essendo tali le cose sue senza aver egli visto de le cose antiche o de le buone moderne, necessariamente ne seguita che se le avesse vedute, arebbe infinitamente migliorato l'opere sue, e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto a 'l sommo de' gradi**. **Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui**…). Par di cogliere delle contraddizioni, ma tant'è, lo spirito campanilistico talora gioca anche con i grandi. E troviamo, rispetto al Parmigianino, un'immensa differenza nel numero delle opere, anche se aumentato nella Giuntina. Non si deve però da questo togliere validità alla sua testimonianza, né per il fatto del suo errore nello scambio delle chiese o dei due quadri descrittigli dal Giulio Romano. perché senza dubbio non prese appunti scritti e la memoria lo tradì. Ma questo non toglie nulla alla nostra conoscenza, in quanto ci conferma che le due tele

erano le ultime degli Amori di Giove e che erano già partite, come già detto; e così abbiamo da lui anche le poche, ma preziosissime perché uniche, notizie sulla morte di Antonio, che bisogna attentamente valutare. Lui non l'aveva forse neanche sentito nominare, qualcosa gli avrà accennato il Giulio Romano, per cui a Parma, essendo andato direttamente per prima cosa in cattedrale o meglio in san Giovanni, nell'ammirare quella - *moltitudine grandissima di figure, lavorate in fresco e ben finite, che sono locate nella tribuna grande di detta chiesa: nelle quali scorta le vedute al di sotto in su con stupendissima maraviglia*- non può non aver chiesto notizie a qualche ecclesiastico. E tutto quello che lui ci dice dell'Antonio, sia pur rimaneggiato ma non deformato o inventato, lo dobbiamo a questo presentatore. Il Vasari ci tramandò fedelmente non ciò che era secondo lui il Correggio, ma il racconto degli ecclesiastici, e deve essere stata una lectio già ben collaudata da anni ed estremamente significativa. Ripetiamo: *" Fu molto d'animo timido, e con incommodità di se stesso in continove fatiche esercitò l'arte, per la famiglia che lo aggravava: et ancora che e' fusse tirato da una bontà naturale, si affliggeva nientedimanco piú del dovere, nel portare i pesi di quelle passioni, che ordinariamente opprimono gli uomini. Era nell'arte molto maninconico e suggetto alle fatiche di quella…"* .Profilo psicologico ben veritiero per l'ultimo anno di Parma, dove però non si accenna alle circostanze funeste umane e sociali incombenti sulla sua condotta. Ripetiamo invece per la miseria della morte ciò che anche a lui è stato riportato: cioè che "si diceva": *Desiderava Antonio, sí come quello ch'era aggravato di famiglia, di continuo risparmiare, et era divenuto perciò tanto misero, che piú non poteva essere. Per il che* ***si dice*** *che essendoli stato fatto in Parma un pagamento di sessanta scudi di quattrini, esso volendoli portare a Correggio, per alcune occorrenzie sue, carico di quelli si mise in camino a piedi; e per lo caldo grande, che era allora scalmanato dal sole, beendo acqua per rinfrescarsi, si pose nel letto con una grandissima febre, né di quivi prima levò il capo, che finí la vita nell'età sua d'anni XL o circa.* Però vi troviamo anche che: *… certissimamente Antonio meritò ogni grado et ogni onore vivo, e con le voci e con gli scritti ogni gloria dopo la morte.* E questa può essere una deduzione vasariana per ciò che lui aveva direttamente contemplato, ma anche derivata dai giudizi formulati dei vari presentatori.

Quindi il nostro esame deve rivolgersi al racconto dei canonici. I quali non citano nessuno dei fatti determinanti: né ciò che fu detto in duomo, né l'interruzione dei lavori già pagati, né i lutti sconvolgenti, ma solo una condizione psicologica di estrema prostrazione dovuta ad un eccesso di lavoro e ad una eccessiva sensibilità di carattere. La grandiosità del lavoro compiuto in due cupole, senza sottolineare i pochi spazi già riempiti dal Mazzola subentrato, potevano ben giustificare una prostrazione fisica fino alla *maninconia* cioè allo stato di *depressione* come si chiama oggi, personalmente già provato dal Vasari, a comprensione di una fine naturale dei lavori senza chiarire allo straniero i termini del contratto che noi ben conosciamo e l'inutile attesa di anni. E contro a ciò che sappiamo della sua fama divulgatasi di pornografo, e del fatto che si era trattenuto una cifra consistente, sempre tale anche se poi ridotta a 140 monete d'oro, mancando di parola su un contratto stipulato e, come recentemente è stato rivelato, che era stato riconfermato dal pittore (ce n'era di negativo sul suo conto, almeno apparentemente), malgrado tutto ciò viene definito *tirato da una bontà naturale…*e (1568) ribadendo il ricordo: *Contentavasi del poco e viveva da bonissimo cristiano.* **Questa era la lectio ufficiale con cui i canonici ormai presentavano agli ospiti ammiratori degli affreschi, sempre più numerosi, la figura dell'autore ormai deceduto da più di un lustro**.

Ed è giudizio apparentemente in contrasto con la situazione, ma evidentemente meditato e deciso con molte motivazioni. Si imponeva infatti innanzitutto la **salvaguardia della stima delle due istituzioni, Collegio della cattedrale e monastero san Giovanni**, istituzioni religiose di saggezza e avvedutezza morale: come avrebbero potuto giustificare di aver affidato i lavori delle proprie cupole ad un poco di buono, vizioso (com'era nomea fra il popolino), mancante di parola e imputabile di appropriazione indebita? Una pessima figura da evitare a tutti i costi, anche a quello di rimetterci i denari. Per riavere i quali sarebbe stato necessario aprire un processo, in cui sarebbe stato riesumato tutto il percorso degli eventi, con un clamore pubblico che avrebbe immortalato la vicenda forse per secoli, mentre l'intenzione era proprio il contrario, cioè che il tutto cadesse nell'oblio, come in fondo è avvenuto. Questa l'intenzione profonda, senza perciò dimostrare, e forse da ecclesiastici nemmeno provare, apertamente ad alcuno un'ostilità interiore o atteggiamento d'accusa verso il pittore, sia in vita che alla memoria. Se ciò fosse accaduto, si sarebbe manifestato dopo un anno o poco più, ma il loro pensiero era che l'uomo, ancora giovanile, avrebbe ripreso i lavori, e ne fa testimonianza un documento, di cui più avanti, di recente scoperta, che ancora nel 1532 veniva accordato un contratto per certi ponteggi secondo istruzioni (future naturalmente) di maestro Antonio da Correggio. E il tentativo di

avere indietro i 140 ducati d'oro (pari al valore odierno di parecchie diecine di migliaia di euro) sia pure in maniera privata per le ragioni sopraddette, non fu fatto lui vivente, e nemmeno ai suoi genitori lui deceduto, ma solo agli eredi nel 1549, anni dopo la morte della madre. E si può ben pensare per un sentimento di pietà, onde non rievocare dolore, evidentemente per un riesame complessivo alla luce della fragilità umana e della comprensione cristiana. E siamo al racconto della morte, che per alcuni, dicevamo, *non regge all'analisi dei fatti e delle fonti*… Quali? Non c'è nessun'altra documentazione al proposto. L'unica versione è quella vasariana, che non si capisce perché bugiarda. Vasari ha riportato fedelmente quello che gli è stato riferito. Per quale motivo negarlo? Semmai sarà necessario esaminare come i canonici avessero attinto alla notizia.Stanno parlando di quell'artista che vogliono sia onorato e considerato *tirato da una bontà naturale …e bonissimo cristiano…*perché tale lo era, in effetti, ma anche perché *tale doveva essere il dipintore delle due cupole eccelse*, ben tacendo sull'infamante accusa. Questo ci rivela di una tensione programmata sul soggetto ad onore delle proprie istituzioni. Ma noi sappiamo anche del credito ben consistente che ancora li travagliava. Poiché tutti possono constatare che **il credito è molto più svegliarino del debito,** siamo assolutamente nella certezza che ogni pochi mesi venivano richieste notizie appropriate a Correggio. Presso chi se non dei religiosi quali i Francescani? E sappiamo che questi dell'Antonio furono amici, tanto da accoglierlo nelle proprie mura da morto, malgrado la fama. Essi avevano sull'altare il primo grande quadro del pittore giovanile, ed ora erano certamente in relazione pastorale con lui e la sua famiglia. Ecco perché costoro avranno ben parlato coi familiari, che avranno raccontato la triste vicenda. Non certo parlando dei quadri di Giove, se pur lo sapevano. Per certa nostra frenesia sessualista, questi Amori di Giove sono il frutto centrale e più significativo della sua opera, ma noi dobbiamo pensare che essa era in verità un'attività nascosta forse anche ai familiari, e destinata alle relazioni tra Palazzi nobiliari che nessun contatto avevano con il popolo. Per i Francescani, come per i canonici di Parma, il pittore se ne stava rintanato nella sua casa in ozio *di maninconia,* inviso a gran parte della popolazione, che nulla sapeva per fortuna dei quadri, altrimenti data la fama libertina, chissà come avrebbe reagito. E lui ne ha fatti uno alla volta, nel più assoluto segreto. Non per nulla su delle tele e non su delle tavole, così che potessero essere avvolte e non dar nell'occhio. Se i Francescani l'hanno accolto da morto, quindi, senz'altro avevano con lui una certa familiarità di rapporti, e le notizie che giungevano a Parma non potevano essere che positive, salvo un profondo disappunto. E c'era la grande speranza che riprendesse i lavori, dato l'anticipo ben consistente e il suo credito di onestà. In un quadro siffatto la vigilanza era massima, e la morte inaspettata non dava occasioni di fantasie. Pensiamo anche che se veniva meno da parte dei canonici la prospettiva di un suo ritorno, con il timore crescente di perdere la somma anticipata, *è naturale che si siano interessati accuratamente delle circostanze della malattia improvvisa.* Perciò il viaggio e lo strapazzo con malattia causa di morte sono più che convincenti, e questo anche da un punto di vista di una successione ideale delle opere, come vedremo. Era cosa troppo verificabile nel cerchio di una piccola comunità, tanto più che non si era mai allontanato da casa. Ma di ciò più avanti[5]. Né si può pensare a smemoratezza o fantasia del Vasari: troppo concreto e semplice un simile racconto che rimane indelebile!

LE ULTIME OPERE

Dopo l'insulto pubblico, il giorno stesso dell'Assunta del 1530, l'Antonio si trovò solo, senza un punto di riferimento, se non le incombenze dei quadri che aveva in casa. Perciò egli di certo si è fermato a Parma per ultimare le tavole che sarebbe stato difficile trasportare per la loro grandezza, e tra queste soprattutto la Madonna di San Giorgio. Perché le altre pur databili di quel periodo, si vede che erano quasi terminate e con pochi ritocchi se di bisogno, consegnate. Così forse per gli angeli delle *Madonne della scodella e della Natività*, mentre più evidente è la traccia del suo stato interiore nella pala del san Giorgio, che dobbiamo perciò

[5] Per tutti a Correggio, Francescani compresi, il pittore se ne stava chiuso in casa senza far nulla. La conoscenza pubblica degli amori di Giove dovrà attendere quasi due secoli, finché non finiscono nel giro degli antiquari a fine '700, essendo però già stati divulgati con le stampe. Inizialmente erano nel giro nascosto e da nascondere, mentre a molti sembrano le opere centrali dell'artista.

valutare come l'ultima sua opera di soggetto sacro, con un singolare cambiamento stilistico rispetto alle opere prima citate. Il raffinatissimo mestiere elude l'attenzione dall' esplicita retorica dominante e dalla sua tristezza. Quella che noi possiamo cogliere nel volto della Madonna, della sua Girolama: troppo giovanile, troppo pallido, d'un pallore mortale, troppo inespressivo nella serie delle sue Madonne. E' l'ultima volta che la ritrae come Madonna, perché prevede, come capiterà, che non ci saranno più ordinazioni in tal senso. E' tavola che deve restare come testimonianza di capacità *dipingendi* oltre le grettezze provinciali. Quindi i particolari delle carni, dei vestiti, dei capelli, ecc. sono protesi alla massima perfezione formale. Non soffermandoci sui pochi "difetti" sfuggenti fra tanta perfezione: (la gamba destra del san Giorgio è un po' troppo lunga, e non possiamo sottrarci ad una impressione di equivocità in quel San Giovanni troppo giovanile, palesemente riportante un ispido senso di allusione derisoria, con l'ostentata nudità dei puttini e la ridicola vestizione con vegetali delle due figure cariatidi), noi sentiamo terminare così la sua carriera di Madonnaro, cui per eccellenza d'arte e per numero di opere solo quella di Raffaello può nei secoli competere.

MADONNA DI SAN GIORGIO

E consegnate quese ultime composizioni tra le più belle del mondo, a novembre si ritira a Correggio dai suoi. Comincia così l'ultima fase della sua attiità e della sua vita: 1531 – 1534. Repetita juvant. Come temeva, e noi lo abbiamo sopra rilevato, non giungono nuove committenze religiose in questi tre anni, (solo alla fine una, come vedremo). Però, come abbiamo sopra accennato, si fa vivo un pittore, oggi ben giudicato pornografo, che però lo apprezza già per le sue due opere mitologiche in Mantova, le due Veneri molto ammirate presso il conte Nicola Maffei, e capisce la situazione. Non sbagliamo di certo se pensiamo alle informazioni e ai

commenti sulle vicende pubbliche di Parma presso la corte mantovana, riportate da affidabili persone commissionate e quindi anche pagate per questo, specialmente fra il Giulio Romano ed altri addetti agli argomenti artistici, con interessamento immediato di Isabella d' Este, che sta ultimando un suo studiolo. E la realizzazione *delle allegorie della Virtù e del Vizio,* dato lo stato di disoccupazione di Antonio, (gli artisti certamente ne erano ben informati), si pensa di ottenerla nel giro di pochi mesi. Si invia a Correggio un fiduciario con le misure (che abbiamo visto inizialmente essere sbagliate) e dopo non molti mesi del '31 le due opere sono compiute. La *Virtù* ha la stessa freddezza composita intellettualistica della pala del San Giorgio: perfezione formale. Con il *Vizio* sembra che invece il pittore ritrovi in sé una vena nuova, ancorata alla sua ossessione. La Vita sembra riemergere con un suo grido lacerante. E incomincia il leitmotiv dell'albero stroncato, e quello della proclamata normalità sessuale, e quindi del destino personale, che si evolveranno nel corso delle sue ultime quattro opere, quelle delle tanto decantate delibazioni erotiche coi successivi *Amori di Giove*. ***Ora si impone un'altra contraddizione aperta con tutta la critica, ma tant'è: la Verità soprattutto.*** Se qualcuno già abbia dato segno di un tale traguardo, noi ci rallegriamo perché diamo conferma a lui, e in lui troviamo conferma per noi. Ma dal momento che la pur importante serie di autori tra i più informati e sensibili da noi consultata non ne accenna, dobbiamo pensare di essere piuttosto solitari nell'agone ermeneutico, che si propone come il solito in razionale e speranzosa ipotesi. E questo senza togliere plauso alle raffinatissme critiche che autori di comprovata esperienza hanno già concordato ai valori formali irreversibili, a cominciare dal Vasari. Tutto ciò che costoro dicono (e non vale la pena ripetere) di eccellenza estetica e culturale è pienamente condivisibile. Il fatto è che qui ci troviamo dinanzi ad opere, come si diceva all'inizio, di *double face*, che cioè, esponendosi in doppia direzione, si rapportano in relazione doppia con la realtà.

Vi si può godere di un aspetto formale, quindi, che soddisfa a tutte le caratteristiche richieste dalla descrizione dei miti dal lato artistico, e forse come in nessun altra realizzazione sullo stesso soggetto, né prima né dopo, pur con raffronti vertiginosi come per esempio Michelangelo o Tiziano; ma poi c'è un altro aspetto, sotteso e irridente, capace di esprimere e conglobare in sé, attraverso le stesse immagini, un messaggio completamente altro. E di tale arte i più belli esempi ce li dona il Correggio proprio con queste sue ultime opere, che esamineremo in maniera particolare. Con la soddisfazione delle prime due (Virtù e Vizio), e l'apprezzamento per quelle del conte Maffei, non sarà stato difficile suscitare un desiderio similare in Federico Gonzaga, in vanità di esteta, soprattutto con argomenti classici come le tradizioni degli spassi amorosi di Giove, sì che il duca di Mantova decide per le altre commissioni. Non ci è dato sapere per quale compenso, che pensiamo non molto lauto, data la situazione di necessità, tale però da invogliare l'artista che non ha altra scelta, ma pensiamo anche non indegno di un duca. Non c'erano allora giornali o altri mezzi informativi: Carlo V che era già stato a Bologna sarebbe ritornato a Mantova nel tardo '32, ma il popolo non ne poteva venire a conoscenza se non al massimo qualche tempo prima per i festeggiamenti. Questi ragionamenti sorgono in mente perché quasi sicuramente il pittore pensava che le sue prime opere (erotiche!) sarebbero state conservate rinchiuse in qualche *boudoir* particolare e visitate dalla stretta compagnia dei confidenti di corte e non sbandierate come pubblici regali. Se e quando avrà saputo che IO e GANIMEDE erano partite per la Spagna, forse avrà tratto un sospiro di sollievo, pensandole fisse e in ferme mani, né mai pensiamo si sarebbe immaginato le girandole per l'Europa che abbiamo pur laconicamente sopra riportato. E con quest'animo avrà fatto anche le altre due: la LEDA e DANAE. E ciò va ribadito contro opinione diffusa non provata, per un senso di presumibile intimo pudore data l'implicazione personale che vedremo. Il VIZIO, che certamente è il primo di questa serie, con un carattere quasi erotico, resterà invece a Mantova per circa cento anni. Ma sono queste cinque le opere forse più "godute" da parte di certa critica, tanto da consolidare una concreta opinione quasi generalizzata: che cioè anche per lui fossero le più "godute", come creazioni d'ispirazione istintiva, erotica naturalmente. E le nostre coscienti ripetizioni tenteranno forse inutilmente di scalfire tale istintiva marmorea persuasione. **Il fatto è che un'opera d'arte tale diventa nel momento della sua contemplazione**. Se un'opera d'arte non è goduta in quanto contemplata, rimane solo un complesso di segni o suoni o colori senza senso. L'arte si realizza solo quando una contemplazione porta a quella misteriosa iridescenza dell'animo per cui una coscienza umana esclama interiormente "Che bello!". E il primo atto lo fa l'artista creatore! Quindi lui cerca di trasmetterlo il più fedelmente possibile: il poeta con le parole, il musico coi suoni, il pittore con immagini, ecc. E si viene creando

un'aspettativa da parte dei non creatori ma pur sensibili al bello. E in un mondo erotomane come il nostro non fa meraviglia se ormai su quasi tutti i libri che trattano del Correggio si trovi in copertina una di queste immagini, erotiche per l'appunto, come se questo fosse l'aspetto più caratteristico della sua opera, la più connaturale alla sua personalità. E questo fin dai tempi del Vasari, che, non si sa se pur lui consenziente, riporta un sonetto in suo onore, a sua esaltazione, e sembra, come pittore erotico, anche se come tale ancora sconosciuto (quindi è semplice gioco retorico?). Dice il Vasari che : " … gli fu fatto questo epiggrama da messer Fabio Segni, gentiluomo fiorentino, (epigramma che termina) : *Giove iuvenem subito sydera ad alta tulit, ut possit melius Charitum simulacra referre praesens,et nudas cerneret inde Deas"* (Giove subito portò il giovane fra le alte stelle perché di persona possa riportare le immagini delle Grazie, e quindi potesse vedere nude le Dee) che rappresentano il godimento della bellezza. E già fin d'allora con le "grazie" delle Grazie si scherza sulla sua morte! Non fa meraviglia quindi se anche oggi questa rimane l'aspettativa prevalente da un tale interesse per lui e la sua produzione. Dicevamo anche che questi ultimi lavori l'Antonio ha potuto portarli a termine con mesi a disposizione, e quindi con una possibilità di rifinitura senza paragoni. I tempi infatti ci dicono che se IO e GANIMEDE sono stati donati a Carlo V nell'ottobre del 1532, c'erano stati quasi due anni a disposizione per i due di Isabella e per questi, e cioè circa quattro- cinque mesi per quadro, per il carattere di Antonio tempi senza limiti. La stessa cosa va detta per le altre due composizioni, e ne sono usciti lavori riconosciuti d'una raffinatezza incomparabile. Ed è proprio questo l'aspetto che ciurla nel manico. Vediamo anzitutto il VIZIO.

IL VIZIO

Non ci soffermeremo sulla Virtù e le sue fredde raffigurazioni allegoriche, che risentono dello stile del quadro precedente. Gran mole di critica l'accompagna. Più interessante alla nostra indagine si presenta invece IL VIZIO.

Il quadro è stato interpretato dal lato morale e psicologico: l'uomo vizioso si ritroverà legato alle sue abitudini perverse, mentre l'innocenza (del bimbo in primo piano) gode deridendo da una sua intoccabile verginità. E' un'opera strana, che vuol forse comunicare la situazione irritabile e irresolubile del vizioso con le smodate movenze delle menadi. A noi pare di poter evidenziare un apporto autoreferenziale nel motivo incipiente, e poi più sviluppato, dell'albero troncato d'un suo ramo rigoglioso, e in quello della nudità indifesa, se non da uno straccio azzurro su un membro eccitato, che richiama lo straccio del satiro nel quadro della Venere dormiente. E questo ci ricorda bene il suo stato vedovile di oltre un anno, con l'impossibilità di uscirne per la nomea scandalosa, e ci inquieta un forse quasi autoritratto nascosto dalla troppo folta barba. Nel bellissimo concerto vegetale, forse avrà pensato a qualche significato a noi sfuggente con quella specie di ramo a sostegno, dove c'è il ramo scerpato, e con le fronde pallide dell'albero sullo sfondo. E per noi che conosciamo i suoi casi dolorosi: l'albero scerpato è allusione alla dolorosissima perdita della moglie, e quindi della vita sentimentale sua di Antonio, rimasto perciò incatenato alle tentazioni e alle passioni frastornanti. Ma questo era solo un anticipo capace di aprire un filone ispiratore irripetibile. Quindi Antonio per le altre composizioni si interessò dei miti, ma, contrariamente ad una sua, tra noi affermatasi goduta, giovialità erotica, nella sua stremata tristezza deve aver soppesato soprattutto varie possibilità espressive, tese alla possibilità di una rivalutazione della sua personalità oltraggiata, e si mosse su un "suo piano giocoso". Poiché i due quadri iniziali hanno le stesse misure, anche lui avrà pensato che si volessero porre in qualche struttura preesistente. E anche da un punto di vista stilistico si è ben riscontrata tra le due opere una convergenza significativa. Ma su questi aspetti la letteratura è imponente, con elegantissime esegesi, ben attinenti alla preziosità dei dipinti. Ciò che intralcia alla mente invece è la dimensione sottesa che si rivela dai particolari, e che naturalmente rimaneva ignorata da parte dei committenti. Ecco per quali motivi la sequenza tanto ingarbugliata nelle ipotesi critiche per noi si dipana anche logicamente nella serie: IO, GANIMEDE, LEDA, DANAE.

GIOVE con IO

Non può essere che la prima, perché doveva lenire la piaga più bruciante. Ci sono artisti per i quali la propria arte non à qualcosa che si fa, ma ciò che si è. Beethoven alla morte di un amico entra in casa della vedova, va al pianoforte, suona per ore musica forse perduta per sempre, poi esce senza salutare come è entato: la sua musica aveva detto tutto. Così per il Correggio: la pittura non come capacità esecutiva come per es. in Rubens, ma assai di più, come vita dell'anima, impasto della sua stessa esistenza. Deve fare per i committenti una ninfa posseduta da Giove in forma di nube in una selva. E lui li accontenta. Il quadro è di una bellezza tanto fervida e fremente che non fa meraviglia se ci sono degli ammiratori che lo pongono all'apice della pittura di tutti i tempi. Altri dicono questo per la "Notte", altri per il "Giorno". E il fatto che siano tre le sue opere concorrenti a tale titolo ci riprova il raffinatissimo livello della sua inventiva, che può trovare degna concorrenza solo nelle opere più ispirate dei maggiori. Forse a qualcuno sembreranno esagerazioni, ma costui certamente non ha visto l'originale, che ci è stato affidato in contemplazione da Vienna durante l'ultima mostra a Parma. I colori del verde su verde cupo nelle foto si impastano e perdono tutto il fascino silvano (vocabolo dantesco: Pur. XXXII 100). Infatti nelle riproduzioni fotografiche non si intravede che la ninfa è seduta su un tronco d'albero abbattuto da poco, con rametti e foglie ancora freschi, e ben poche foto riescono a riportare il volto umano appena accennato vicino al volto di lei e il braccio umano nel braccio nebbioso sulla sua schiena. Senza la immersione in tutti questi particolari, alla realtà fotografica rimane solo ciò che più interessa alla crassa sensibilità del delibante moderno, aggiornato granduca Federico II, per la figura e la espressione che più erotica non si può nell'esprimere il piacere dell'amplesso senza scadere nel pornografico. Dicevamo: realizzazioni doppie. Nulla da eccepire, anzi, tutto da gustare, nelle spiegazioni raffinate di tanti critici, cui rimandiamo ammirati, perché tutto ciò che dicono risulta reale. Orbene: tutta questa ricchezza estetica consideriamola scritta su un foglio trasparente, e girando pagina si scriva ben altro, che certamente il Federico non avrebbe mai potuto capire. E cioè che quella figura meravigliosa era la figura della Gerolama morta, la sposa adorata di Antonio, che sembra voler trattare una sua ultima carta con il

destino. La sua immersione nella realtà-pittura lo porta a considerare se stesso ormai solo un fantasma, mentre diventa reale la sua donna, quasi resuscitata pittoricamente, e assai più consistente di un ectoplasma nella dimensione idealizzata dell'arte. Non si tratta di un ritratto, che aveva già collaudato in tanti quadri religiosi nelle figure delle Madonne (tra le più belle di sempre!). Ciò che ora vuole far riemergere da un passato di esperienza personale sono le indimenticabili, perché incancellabili dalla propria vita, estasi d'amore. E nessuno è riuscito nello stesso intento a quel livello di espressività artistica. L'aspetto più vividamente sensibile se l'è tenuto per sé: ai fruitori del mito ha concesso solo le terga e l'atmosfera meravigliosamente vaporosa dell'ambiente, con i particolari dell'otre – fonte, del fiume padre di IO, del cervo simbolo d'amore anche nei salmi cristiani.

Ciò che si deve tener presente, nel filo della successione delle opere, è **il tema dell'albero abbattuto,** fondamentale per una esegesi compiuta delle scene: **l'albero abbattuto come simbolo della famiglia distrutta**, quasi un grido lancinante. Per questo su quel lenzuolo bianco, tanto apprezzato coloristicamente, ma per lui abbagliante sudario, Antonio vuole sciogliere, riscoprire e rivivere per ere immortali il suo abbraccio nuziale. Pochissime volte nella storia delle arti è stata raggiunta una così alta sublimazione dell'Eros umano, ben al di là delle facili involuzioni erotiche mistificanti: forse nella fine del canto di Francesca di Dante, o nella "Morte di Isotta- il Liebestod- di Wagner, o in altre particolari opere simili. Le implicazioni personali sembrano emergere con evidenza anche per Marcin Fabianski, raffinatissimo formalista, che al proposito scrive: " *La fronte alta e convessa, i tratti del viso—compresa la linea peculiare del naso, il mento sporgente e la forma dell'orecchio con un lobo particolare assomigliano da vicino alle fattezze delle protagoniste femminili di almeno due quadri maturi del Correggio, specialmente alle figure della Vergine nella Madonna della cesta e nell'Adorazione degli Uffizi, i cui volti sembrano essere stati dipinti sulla medesima modella…..Ciò non prova tuttavia che l'intero nudo sia stato studiato dal vivo. ….Gli elementi formali suggeriscono fortemente che sia stato dipinto nello stesso periodo del GANIMEDE, cioè circa 1530/31*."-- . e continua: "*…l'espressione degli occhi e della bocca, socchiusi, completano questa potente immagine di estasi: la più intensa immagine rinascimentale prima del Correggio … "* (pag 73 in "Correggio : le mitologie d'amore"). Il grande critico ritrova nella donna IO l'immagine della modella dei più bei quadri del Correggio, come avevamo già accennato con una semplice osservazione nostra ma per un numero d'opere ben più allargato. Le motivazioni personali sottendono quindi e riempiono il quadro di una sostanza che genera e oltrepassa insieme la stupenda stesura formale, donando al Rinascimento e ai secoli futuri un capolavoro **d**'inestimabile invenzione. E a noi, in una visione scevra di prurigine, la testimonianza umana e segreta di un ultimo infinito bacio d'amore. Fabianski ha ragione: non c'era la modella, ma essa era vivente nella memoria con le sue forme incantevoli, (e non ci sono altre immagini pittoriche che la possano superare, e difficilmente solo eguagliare), di quando aveva circa vent'anni, forse un po' prima dell'Adorazione citata degli Uffizi. E il pittore viveva nel quadro il punto più espressivo della sua vita. Qualcuno a ragione ha osservato sul capo della donna un'acconciatura nuziale.

La bellissima Adorazione egli Uffizi

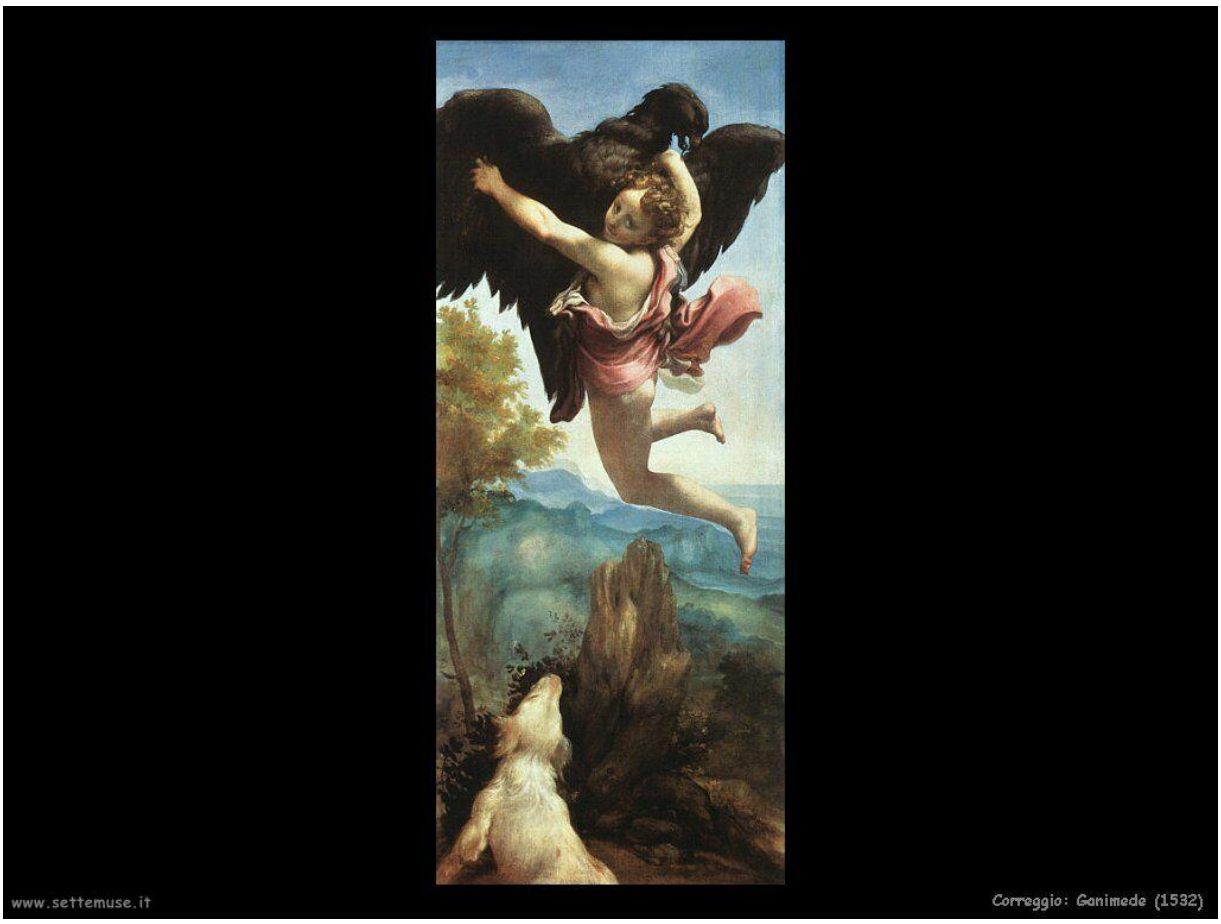
Quella che segue è forse una delle fotografie più fedeli, che permettono di ricordare l'incanto emotivo dell'originale custodito nel Kunsthistorisches Muzeum di Vienna.

Notare nella nube-Giove il volto di Antonio appena accennato vicino al volto di lei e la mano trasparire nella nube sul suo dorso, e il mito in diretta funzione esplicativa. Sembra infatti dire: " Io sono una persona normale, non un omosessuale o un pedofilo, e ho amato una donna che voi non potrete mai nemmeno immaginare di possedere, la cui bellezza supera la morte." E al giorno d'oggi, banalizzando, in un concorso di bellezza ideale stravinto, forse aggiungerebbe in anteprima "Accontentatevi del lato B!".

IL GANIMEDE

Ripetendo col Fabianski: *….-Gli elementi formali suggeriscono fortemente che sia stato dipinto nello stesso periodo del GANIMEDE, cioè circa 1530/31*."—diremo che dev'essere stato il contrario: subito dopo aver posto nei vertici dell'arte l'oggetto del proprio amore, non poteva certo dimenticare il figlio, che nel '31 aveva esattamente dieci anni, e che se al pennacchio del duomo l'aveva dipinto un po' alterato di volto per motivi facilmente comprensibili, ora poteva mandarlo a Mantova col suo volto naturale in quanto sconosciuto. E

non lo ha fatto per nulla impaurito, perché Pomponio più che rapito è solo aggrappato all'aquila Giove, che come la nuvola di IO non ha nulla a che fare col mito antico, cui si dà il contentino di un colpetto di luce su una natica un po' più sporgente, ma invece ha a che fare col mito di lui Antonio, che si sente un'aquila potente da portare il suo figliolo orfano sulle vette dell'Olimpo dell'Arte: questo il significato del becco dell'aquila che lecca il polso destro del ragazzo: sarà un grande pittore! Pittore lo fu, sia pur modesto, né poté avere il padre per molto tempo come maestro, perché questi venne a mancare neanche tre anni dopo. Anche qui rimandiamo alla critica estetica: pagine pregiatissime di valori pittorici, che ci confermano uno stile immediato e maturo non solo di lui Antonio, ma della Pittura futura ben oltre il Settecento, e ci esprimono il fascino secolare della sua eredità, anche se spesso tradita nell'identificazione. In centro il motivo dell'albero stroncato, che pare una bocca infernale. quasi una maledizione, e il guaito doloroso del cane assomigliante al cocker, il più affettuoso della categoria. Dall'insieme dei particolari descritti, noti a noi e ignoti a Mantova, possiamo ben cogliere quanto il pittore vi ha posto d'implicazioni personali. Il paesaggio bellissimo in senso moderno declina una malinconia autunnale con quell'albero dalle foglie gialle e sintomi di nebbia all'orizzonte.



A questo punto non possiamo trascurare la situazione di scontro delle esposte tesi con quelle di molta letteratura ufficiale al proposito, che ben si incarna in Fabianski, il quale insiste nella ricerca di ispirazioni valide delle raffigurazioni nelle fonti letterarie allora di moda, esibendo vaneggiamenti di ipotesi contrastanti, fino a pensare addirittura a delle influenze sul pittore da una sua segreta e partecipata conoscenza della vita sentimentale del duca Federico…. Es: a pag 152 possiamo leggere frasi come: "*L'interpretazione erotica è corroborata dal simbolismo vegetale della scena… l'aura autunnale….può sottolineare l'aspetto transitorio della scena amorosa….-…un' affermazione malinconica sull'amore sensuale come evento legato al tempo fuggitivo non sarebbe fuori luogo…* E ancora:" *In particolare, la posizione prominente del tronco d'albero in primo piano, appena sotto GANIMEDE, reclama una spiegazione. Il tronco sfatto veniva comunemente inteso come un emblema della vanità, della morte*…" E il punto più squisitamente comico si può apprezzare quando in letteratura si può trovare che " …*è stato convincentemente rimarcato che il dipinto ha un significato erotico*

evidente ***dal cane lussurioso,*** *il simbolo citato da Ovidio*." *EROTICO PERCHE' CANE LUSSURIOSO?* Chissà quali amare risate si sarebbe fatto l'Antonio se avesse saputo simili fatuità. Il fatto dipende dalla obliterazione della biografia della persona, e quindi da una ricerca dell'origine dei personaggi e delle storie solo nella dimensione dell'arte classica: specialmente dalla poesia di Ovidio. Ma se Correggio avesse avuto simile cultura per ricerche personali, non avrebbe fatto neanche metà dei dipinti. Non gli saranno certamente mancate occasioni di letture corrispondenti, adeguate per un'informazione sufficiente ai temi proposti, salvo poi, come abbiamo visto, sfruttarli con motivi propri ben più significanti. E soprattutto non lo si ponga in correlazione con la vita della corte di Mantova! Ritirato in casa a Correggio, chiuso nel suo dolore, osteggiato dalla gente, con il solo rapporto, rado, di persone altolocate che ne avvertivano lo stato d'animo e che cercavano forse di dargli conforto di normalità coinvolgendolo con la sua testimonianza in atti ufficiali, (Monducci cita parecchi testi al riguardo[6]). Si teneva impegnato solo alla realizzazione di questi lavori, che erano gli unici a lui, il pittore della cupola! richiesti dai potenti, con i quali però non aveva alcuna derivazione, come con risibile induzione si vorrebbe trovare da alcuni per incongrue attinenze. Ecco perché non è difficile evidenziare nel suo lavoro lo sfogo acerbo della sua anima, che delle vicende amorose del duca citate da Fabianski nulla poteva sapere, se non certo sospettare, dato che, si sapeva, era sifilitico e insolente. A lui interessava solo il suo dolore e la sua situazione, e ciò che lo prova è appunto la ***presenza nei quadri dei ritratti dei suoi cari: sua moglie o suo figlio, che determinano la sua presenza come Giove.*** Se non fosse una precisa intenzione celebrativa di sé e della sua realtà sessuale, risulterebbe una manifestazione d'incapacità inventiva, d'impensabile considerazione.

LEDA

Ed ecco la terza prova, la storiella della Leda anch'essa una fanciulla di cui quel ridanciano di Giove, come per IO e GANIMEDE, si innamora quel tanto da dar materia alla pittura per qualche nudo femminile. Antonio lo sa e, dopo un distacco di oltre tre anni, sente il bisogno di descrivere la propria storia d'amore. Il dato mitico è semplicissimo: Giove vede la fanciulla fare il bagno, (questo nella storia è un momento critico: pensiamo a Davide mille anni prima di Cristo) e si trasforma in cigno, che dall'acqua sale a riva e la possiede. Questo al pittore è più che sufficiente per l'invenzione di un quadro multiplo, di bellissima consistenza pittorica come da Critica ufficiale. Ma ben altra è l'intenzione sottesa, che riguarda la sua vita intima e sentimentale.Citiamo da Internet:

"*Il Vasari, che ammirò la tela a Mantova*, (e abbiamo visto che è errata lettura), *fu colpito dall'incantevole fattura del paesaggio, dai capelli della giovane donna ….e dall'acqua del fiume toccata dal piede destro di Leda* …che il Vasari confonde con Venere. *E Vasari fu il primo a rimarcare … che... l'artista ha risolto il problema del racconto ricorrendo alla ripetizione del personaggio principale: Leda appare tre volte, cosicché la lettura visiva, come indicava Eugenio Battisti, non può che iniziare dal corteggiamento. Ogni giorno Leda va al fiume con le ancelle, si bagna, e rimane in attesa dell'amato. Siamo all'estrema destra del quadro: un giorno le si avvicina un piccolo cigno con aria arrembante; la giovinetta, dal tenero corpo adolescenziale e dai capelli d'oro, dapprima ignara si schermisce*, *ma poi l'intuizione meravigliosa prevale ed ella percepisce l'amante divino. Il gioco si trasfigura: ardente di letizia Leda porta tra le sue braccia il piumoso palmipede, si siede sotto la quercia colossale (l'albero sacro a Zeus)* …

Descrizione precisa del racconto mitico, salvo non accorta che le sembianze della Leda ragazzina e della Leda matura sono quelle della Gerolama nell'arco della sua breve vita.

[6] 1534 -5-6: Pellegrino padre ritorna la caparra di *25 scudi auri et auro bono* ad Alberto Panciroli di Reggio. (pag 226 Monducci) Pellegrino alla morte di Antonio ha 120 biolche di terra da 10 scudi d'oro l'una. (Monducci pag.36).

E non possiamo non dare un riconoscimento anche in questo caso all'intelligenza di Luigi Pungileoni (1762. 1844), che in *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio* in tre volumi a Parma, del 1817, '18, '21, a proposito della Leda scrive: *"Questo quadro di Leda non rappresenta soltanto la consorte del re Tindaro… ma sembra piuttosto un'allegoria di affetti, nella quale lo stesso soggetto è ripetuto tre volte. Imperciocché a sinistra della figura principale accarezzata dal cigno se ne vedono altre due che al fatto medesimo si riferiscono…"* Quando si dice intuizione*!* E con lui anche noi pensiamo all'Antonio con analoga indicazione, che proclama di essere stato un cigno bene accolto fra le grazie di una creatura bellissima, che però non raffigura con la moglie, almeno nella figura centrale, (e lo vediamo proprio nella copia fedelissima di Eugenio Cajès del Prado). Lo trattiene un senso di ritegno, che per altro abbandona nelle figurine a destra, dove descrive il corteggiamento ad una giovanissima Gerolama, come possiamo arguire da un'immagine parallela tipo Madonna della scala, mentre è ancor più esplicito il riferimento nella figura della bagnante che si riveste, e che si rifà fisionomicamente alle ultime Madonne cui fu modella: quella del *Giorno o dello Sposalizio del Louvre*. E il cigno se ne va per sempre, senza ricerca di intenzioni mitologiche, quanto di dichiarate soddisfazioni sensoriali. La donna infatti sembra con lo sguardo ringraziare l'amante alato, e chiude il lato destro. Dalla parte sinistra invece si presenta un altro motivo: quello dell'Eros cantante. Ciò che si racconta a destra con le immagini è il soggetto del canto dell'Eros a sinistra, accompagnato musicalmente dalla frenesia tipica dei putti correggeschi, (con un rimando alla menade flautista del VIZIO?). Alle spalle un paesaggio di selva, che ha fatto incantare il Giulio Romano, come da descrizione riportata dal Vasari, (…*era in una un paese mirabile, né mai lombardo fu che meglio facesse queste cose di lui…).* Non vedendolo però non poteva accorgersi del particolare che sta in mezzo alla foresta: quel tronco liscio spezzato in due per la sua lunghezza da una fatale saetta. Ora ci si può chiedere: Che significa tutto questo? Invano cercheremo in Ovidio una soluzione descrittiva oltre quella balneare. (Qui non prendiamo in considerazione l'umoristica pretesa di "moralizzare" il quadro raddrizzando la testa della donna. Rovinata da Luigi d'Orléans, testa rifatta tre o quattro volte. "Il restauratore del dipinto volle correggere questa posa troppo lasciva dipingendo *un'espressione*

casta e pudica [?] ed eliminando la seducente torsione della testa che aveva ideato il Correggio"(da Internet). Ma un altro con intuitiva proprietà: "Come pare, Correggio trasse ispirazione da alcuni modelli antichi per le pose delle figure femminili, ma si può affermare che la tradizione precedente servì solo come spunto generico e presto trasfigurato, dacché *troppo sentita era in lui l'esigenza di cogliere gli aspetti più umani e intimi dell'intensa storia d'amore fra la giovane regina e il cigno".*Cioè tra lui e la moglie perduta! E non si può nemmeno accettare di veder commentate relazioni tra gli eventi passionali personali del duca e i pensieri di Antonio a Correggio riportate a lungo da Fabianski, perché semplicemente assurde. Il pittore ne aveva assai da pensare a se stesso, che si ritrova in quel tronco spezzato da un fulmine, coperto dalla vegetazione perché le anime pie non se ne scandalizzino, ma che ha, a ben guardarlo, la forma di un pene. E' l'urlo della sua sessualità distrutta. E non gli resta che cantare: Ecco il Cupido o Eros di sinistra che lo impersona, mostrando un membro ben evidente nella normalità, onde non dicasi, raccontando una storia d'amore meravigliosa che come un Giove è riuscito a realizzare nei tre momenti più gaudiosi della normalità: la seduzione, il possesso e l'abbandono pacificato. E nella banalità interpretativa sembra dire*: " Io ho passato tutti i momenti naturali dell'esperienza sessuale umana: il corteggiamento e la conquista di una donna, che di me è rimasta vivamente soddisfatta. Ma un destino avverso ho spezzato ogni mia possibilità al proposito!"* E con questa immagine disperata della sua vita interiore, sembra quasi esaurirsi l'inventiva, sterilizzata dal lungo stato di digiuno forzato. Era ancora ben valido l'Antonio, e poteva ancora rifarsi una famiglia, se solo si fosse rotta la diga socialmente negativa nei suoi confronti. Ma per questo c'era bisogno d'una prova, d'una richiesta di lavoro che lo potesse ripresentare al pubblico come illustratore di soggetti sacri, onde poter riagganciarsi ad una stima ufficiale già ben collaudata. Solitamente si interpreta la perfezione formale dei quattro *Amori* come una riprova che il pittore aveva trovato finalmente la sua vena più sincera, e che questa sarebbe durata con entusiasmo, e via sexual-farneticando, quando abbiamo la testimonianza documentaria che ci conferma il contrario. Per spiegare l'eccellenza evidente dei quadri bisogna tener presente il grado di altissima capacità operativa cui l'Antonio in quel periodo era pervenuto, e la sua tensione interiore nel sapere che dipingeva per intenditori, nobili e artisti cortigiani, cui voleva dare opere di tal bellezza da stornare ogni attenzione sul significato sotteso. La punta del suo pennello portava il piacere della sua proiezione in Nube in Aquila in Cigno, e lui si muoveva senza limiti di tempo, assaporando la doppia convergenza delle sue intenzioni, quella tematica e quella personale, come le frecce dei due puttini della Danae, nell'attesa di un ordine che lo rimettesse nella sua carreggiata gloriosa. Ed è ciò che finalmente è successo.

Già lo si sapeva, ma in maniera solo deduttiva, mentre ora, grazie ad una ricerca fortunata, è stato ritrovato quel documento contrattuale che doveva cambiare il corso della vita di Antonio, come risulta dal chiaro studio di Alberto Cadoppi, *Correggio ultimo atto (2010. estr. Boll. Stor.Reggiano*). Ora abbiamo la prova testimoniale, e cioè che un certo dottore in legge di Reggio, lo stimatissimo (già nominato) avvocato Alfredo Panciroli ha stipulato a Reggio un contratto con Antonio per un quadro da porsi nella chiesa di san Prospero in una cappella non lontana dalla cappella Paltronieri, dove era già esposta da tre anni *la Notte*, motivo di santo orgoglio e di santa invidia per i Reggiani di censo. Forse erano giunte anche a loro le dicerie di Parma, ma si sa che tra le due cittadinanze non è mai mancata una cert'aria di fronda, e la dimostrazione del valore dell'artista era lì, sotto gli occhi di tutti, e forse con una visita alle cupole, all'avvocato certo il calesse non mancava, si sarà ancor più avvalorata l'idea di una esagerazione chiassosa e forse faziosa. Fatto sta che il 19 gennaio 1534 avviene la rottura del muro di silenzio. C'era ancora qualcuno che ricominciava a credere in lui, a richiederlo per lavori di prestigio religioso e sociale, e l'Antonio dev'essersi sentito rinascere. Il breve trattato accenna alla richiesta d' una pala di altare con quattro Santi tra cui San Giovanni Battista, e dato che agli Uffizi vi è un disegno, un breve schizzo dimostrativo a lui attribuito, si potrebbe pensare ad una probabile connessione tra i vari elementi. Ma anche su questo il documento contrattuale tra Antonio e la signora Diamanta Lolli, parente del Panciroli, la vera committente, ci dà precise conferme in quanto parla di una ancona con due immagini, e cioè: "unum baptisterium Domini Nostri Jesus Christi et Sancti Joannis Baptistae et aliis suis ministerijs….". Il soggetto quindi doveva trattare di un Battesimo di Cristo da porsi in una cappella intitolata a San Giovanni Battista, come poi il Cadoppi

dimostra con coerenza. A noi interessa il fatto che con certezza ad Antonio erano stati versati venticinque scudi d'oro, somma che poi sappiamo il padre Pellegrino restituirà al fattore del Panciroli solo sei mesi dopo, per l'avvenuta morte del pittore il 5 marzo, naturalmente per la non realizzazione dell'opera[7]. Ma per Antonio quella somma non indifferente, che dimostrava l'intelligente apprezzamento della committenza, era di certo assai più espressiva delle somme provenienti da Mantova; e quel contratto per quadri d'alta spiritualità dev'essere stato come un risveglio a nuova Vita, forse ancor più dei contratti per le cupole. Incominciava una nuova battaglia, e il nuovo campo di raffronto sarebbe stato Parma, la piccola capitale. Infatti nel testo è scritto di lui: *habitator Parme*. Ora si deve imbastire un ragionamento coerente con questa utilissima scoperta. Teniamo presente che siamo nel cuore dell'inverno, e anche se il pittore denuncia di abitare a Parma, resta impossibile che provenisse da tale località: troppa distanza e per un evento che poteva benissimo essere fatto a tempo più opportuno. Questo anche se proveniva dalla più vicina Correggio, per la qual cosa si può pensare che quell'inverno, come qualche volta capita, fosse particolarmente mite. Comunque quel giorno non era certamente il primo in cui si trattava l'affare. Se lui si trovava a Reggio era per il fatto che vi erano stati degli approcci anche da mesi prima, con trattative verbali per comporre per iscritto i termini del contratto. Non sono cose che si decidono, come usa dirsi, su due piedi. Forse i primi approcci saranno stati fatti nella breve estate di san Martino. E Antonio era venuto a Reggio, in quanto la signora Diamanta difficilmente si sarebbe mossa, ma gli era anche dovuto, perché era il Panciroli che per un primo approccio era sicuramente andato da lui e forse non una sola volta. Certamente è strana una data così invernale, per il viaggio di Antonio da Correggio fino a Reggio, il che però certamente ci può rivelare del suo entusiasmo per il nuovo incarico. L'avvocato era del posto e non aveva problemi. Questo ragionamento ci serve per comprendere bene la motivazione profonda dell'ultimo "amore" di Giove. Ma prima dobbiamo rivedere le deduzioni che nell'opuscolo si riferiscono alle ultime date del Correggio. Si fa riferimento a un intervento di Cristina Cecchinelli al convegno di studi del 2008, che: "ha riferito di tre inediti rogiti reperiti presso l'Archivio di Stato di Parma… Il primo rogito risale all'8 giugno 1530 e riguarda un accordo fra i fabbricieri e il maestro Giorgio da Erba, muratore e architetto, per la costruzione dei ponteggi necessari per dipingere la cupola del duomo. *Il documento evidenzia che in quel momento il Correggio doveva sostanzialmente ancora iniziare ad affrescare la cupola…(Cecchinelli).* …Il secondo rogito, datato 1 agosto 1530 ….. vede come protagonista il Correggio, il quale davanti ai fabbricieri presenta come fideiussore Scipione Montino della Rosa, a conferma del suo impegno a dipingere la cupola, la crociera, l'abside… Il terzo rogito data 31 maggio 1532 ….con documento del 23 maggio…tratta di un accordo tra i fabbricieri e il capomastro Giovanni Gallani per la costruzione dei ponteggi per dipingere la crociera, l'abside e le pareti della cappella grande "… con le serbature …secondo le indicazioni del pittore Maestro Antonio…. " *In sostanza, ciò vuol dire che a questa data il Correggio si apprestava a cominciare ad affrescare le parti restanti di cui a contratto, dopo aver finito la cupola… con …l'esecuzione degli affreschi della cupola a partire dal 1530, e un'ulteriore prosecuzione dei lavori nella cattedrale parmense fino alla morte*…." Questo il testo.

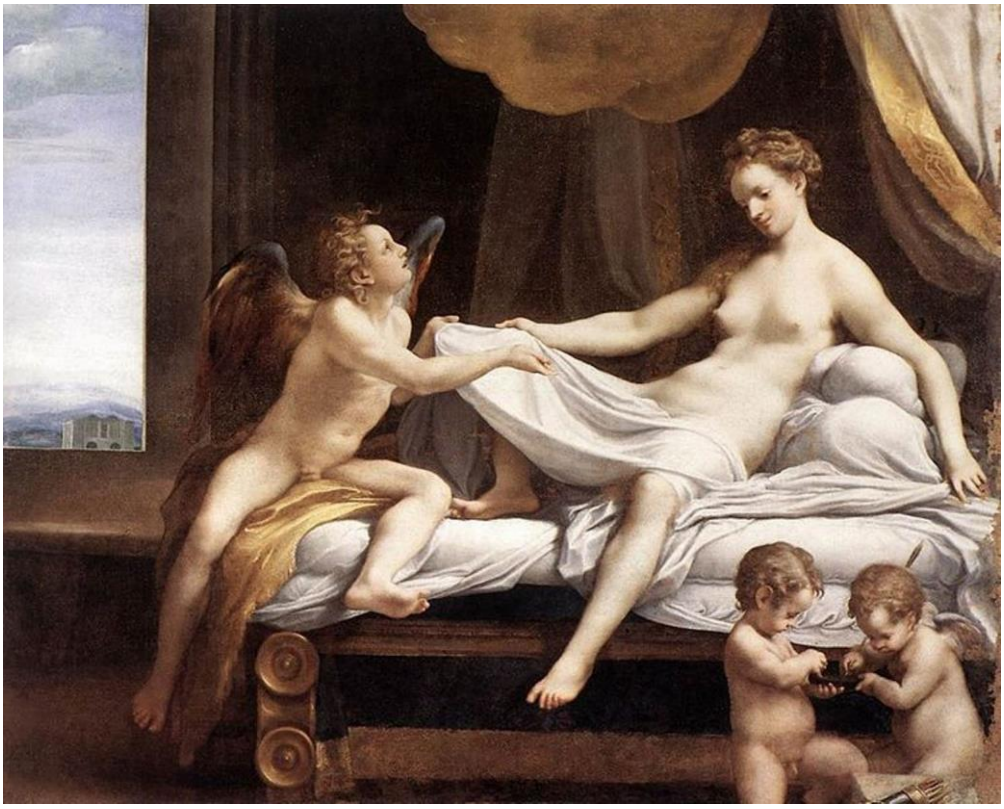
Ringraziando il Cadoppi per le informazioni, non si può tralasciare di notare che se il suo pensiero deduttivo in corsivo fosse esatto, non si capisce perché il Correggio si scomodasse per un'ancona da Parma, quando avrebbe avuto lavoro ben pagato e in tutta comodità. E avrebbe dovuto almeno incominciare il lavoro nella crociera, quando non ha nemmeno terminato la cupola. Prima di tutto sarebbe interessante rivederli un po' detti rogiti, a volte scritti in maniera indecifrabile. Comunque sia, anche se ben corrispondenti, servono solo a meglio definire ciò che è stato già esposto e accertato

[7] Pag 73 in "Correggio: le mitologie d'amore. Per le ragioni su riportate diremo che la data deve essere spostata al 1531/32 , avendo il pittore consegnato i quadri della VIRTU' e dei VIZI, e poi anche quelli dell'IO e GANIMEDE, ma sempre prima della visita di Carlo V della fine ottobre '32, che se li portò in Spagna come regalo. Quindi da tardo '32 a tutto il '33 ha potuto impegnarsi per gli altri due: la LEDA e DANAE. Per molti, chissà con quali motivi, la successione è inversa, mentre le considerazioni storiche e sulle implicazioni sottese ci portano a questa successione.

con documenti incontrovertibili. Quindi per il primo rogito: o vi è un errore di data o una frase generalizzata per indicare i ponteggi, della cupola appunto, da trasportare dalla cupola ormai quasi terminata al nuovo luogo di lavoro. Sarebbe interessante visualizzare i testi. Per il secondo rogito si può dire che forse ci deve essere stato qualche dubbio sulla disponibilità (umorale più che fisica) di continuare il lavoro, e l'Antonio aveva voluto fugare ogni sospetto. Questo ci può testimoniare un suo stato di turbamento ben visibile, (e ne rimane traccia nel racconto dipendente del Vasari), e di un amico che forse poi sarà tramite con la corte di Mantova. Ci può dire anche che se le cose si trovavano in accordo ai primi di agosto, il fattaccio (*ciò che fu dito al Coregio in nel Duomo*) avvenne dopo, quindi, e già ipotizzato, il giorno dell'Assunta, il 15 agosto, come sopra. Per il terzo rogito possiamo dire che c'è un cambio di persona responsabile riguardo ai ponteggi, e che i fabbricieri quindi non avevano ancora perso tutte le speranze di una ripresa del lavoro da parte del pittore, volendo essere preparati nel caso questo avvenisse. Testimonia più un programma che una realtà. Non bastano frasi generiche di varia interpretazione per offuscare le testimonianze solide dei pagamenti e dei rimborsi. Antonio non volle più abitare a Parma, anche se nel contratto ha dichiarato o accettato di esserne proveniente. Chiaramente lui nell'anima risiedeva dove aveva innalzato i suoi lavori eccelsi: la sua patria era l'arte e lui ne era cittadino e re. E vi sarebbe ritornato a Parma, ma tenendo in mano nuovi capolavori. Ecco perché *habitator Parme* : era una sfida. Con pregevole ricerca la Cecchinelli ha rintracciato le varie dimore di Correggio in Parma e dice che l'ultima era nel quartiere della Chiesa, quindi di proprietà dei Canonici. Preziosa notizia che però non ci conferma una sua permanenza a Parma, ma che i Canonici erano tanto sicuri che prima o poi il pittore, sciogliendosi la maninconia, avrebbe ripreso i lavori, che gli avevano conservato a disposizione il suo ultimo alloggio, il che si appaia con la prenotazione dei ponteggi. E forse l'Antonio lo sapeva e anche questo potrebbe rientrare in quell' *habitator Parme*.
(E noi dobbiamo ringraziare questa offerta documentaria che ci conferma ancor più l'interpretazione del disegno finale). Antonio infatti, depresso ed entusiasta, si sentì in grado di combattere anche l'inverno. Ma un'altra volta ancora il destino gli sarà fatale. Terminata in fretta la Danae, non ebbe pazienza e volle recarla lui stesso a Parma, per dare le sue dimissioni da pittore erotico. E come abbiamo detto sopra, da ciò che ci dice la tradizione riportata dal Vasari, dev'essere partito di buon mattino in un giorno verso il venti febbraio. Abbiamo già detto che forse l'inverno era mite quell'anno, come abbiamo potuto constatare a volte anche noi a febbraio, con un sole quasi primaverile. Di giorno, ma la notte l'inverno riprende la sua regola, ed è ciò che forse ci ha rapito uno dei più sorprendenti poeti della Pittura. Il quale, come molti affetti di depressione, non si sarà curato della meteorologia. La tradizione, e non si comprende con quali ragioni da molti considerata inaccettabile, né si può immaginare, ripetiamo, perché dai monaci inventata, parla del viaggio: "… *si mise in camino a piedi; e per lo caldo grande, che era allora scalmanato dal sole, beendo acqua per rinfrescarsi, si pose nel letto con una grandissima febre, né di quivi prima levò il capo, che finì la vita nell'età sua d'anni XL o circa*."

L' esperienza popolare al proposito non poteva arguire di più. Noi, ripetiamo, possiamo pensare ad una notte all'addiaccio, forse difeso solo da qualche manciata di fieno. Arrivato verso sera a Parma, deve essere andato dall' incaricato del duca per i suoi lavori, deve avergli mostrato la Danae, e dopo aver declinato ogni altro incarico perché preso da altre incombenze, sulla via del ritorno, non volendo servirsi di alberghi per le ragioni che conosciamo, dev'essersi fermato in uno dei tanti fienili nella campagna. E fu broncopolmonite fulminante. Se fosse vissuto solo altri dieci anni, avrebbe riempito il mondo di meraviglie. E noi non possiamo dimenticare l'immenso patrimonio di bellezza che ci ha donato, d'inventività e raffinatezza senza eguali, che lo pongono ai vertici dell'Arte di tutti i tempi. Anche per un suo particolare spirito giocoso, con cui voleva allietare il mondo nella dimensione del sacro. Ma un destino avverso lo umiliò, spremendogli un umor nero che la superficialità libidinosa protende come trofeo. E si cercano certe sue immagini per accompagnarsi alle risate di Giove (col rischio epocale di ricevere anche un Nobel). E si vorrebbe ancora ridere nell'ultima sua opera, che la sua risolta disperazione ci ha finalmente riproposto con la dimensione dell'autoironia, nello schiudersi d' un nuovo orizzonte, in una garbatissima scena stratificata di intenzioni.

LA DANAE



Questa foto è la più chiara tra le rintracciabili in Internet, ma anch'essa non riesce a riportare il particolare importantissimo delle poche monete d'oro che vanno a finire nella mano destra dell'Amorino alato, che sembra porgerli alla donna. Scendono dalla "nube", e nell'originale si vedono brillare a mezz'aria: e sono il particolare centrale per ogni significato (e non c'è verso di riuscire a coglierle nelle fotografie). Da Internet: "Il *dipinto rappresenta un episodio del poema " le Metamorfosi", del poeta romano Ovidio. Danae, figlia di Acrisio re di Argo, venne rinchiusa dal padre in una torre di bronzo perché un oracolo aveva predetto che Acrisio sarebbe stato ucciso da un suo nipote. Correggio coglie il momento in cui la giovane donna si congiunge a Giove trasformato in pioggia d'oro per raggiungerla nella torre. Dalla loro unione nascerà Perseo. L'artista pone al centro della scena il letto su cui è languidamente adagiata Danae, dalle forme burrose e dalla pelle candida. Un giovane cupido scosta delicatamente il lenzuolo per permettere alla pioggia dorata, proveniente dalla nuvola nel centro della stanza, di fecondare Danae. Ai piedi del letto due amorini, uno con le ali e l'altro senza, testano la resistenza di due frecce, che rappresentano l'amore, su una pietra. I due amori che simbolicamente mettono alla prova sono quello fisico e quello spirituale. Quale dei due resisterà di più?"* Riportiamo questo breve commento ad esempio di moltissimi altri similari, banali, ma anche spesso molto più coinvolgenti in osservazioni estetiche di finissima intuizione (vedi Adani): il Correggio stava riacquistando gusto e fiducia, e con questo dipinto ha voluto dare un termine formalmente elegante alla sua serie degli Amori di Giove. "*Il fulcro della scena è giocato su un calibratissimo accordo di colori chiari fra il bianco candido del lenzuolo e il corpo color perla della*

Danae ". Giudizi critici come questo, da Internet, possono proseguire per pagine intere, e sono senz'altro corrispondenti ad una realtà di raffinatissima resa pittorica, che ci stringe l'animo al pensiero di averla perduta nel momento della sua massima maturità. Naturalmente gli occhi si appuntano sul corpo della ragazza, giovanile e non completamente denudato e perciò più attraente dei corpi delle Danae che in pittura seguiranno, più da meretrici che da verginelle preferite da quell'arrapatone di Zeus. Il volto non è certamente quello della Gerolama, mentre è stato ripreso a memoria e deformato dalla Santa Caterina del Louvre. Questo per i guardoni. Ma noi dobbiamo osservare tutti i particolari, cominciando dalla finestra che offre la visione di una casa non in costruzione, come si dice**, ma col tetto distrutto**. Se si vedessero i soldi che cadono dall'alto nella mano del cupido, e si facesse una misurazione tra il margine destro del quadro e il soldo in mano, e tra questo e la finestra, d'un' egual misura, noi troveremmo che il soldo è al centro della composizione, perché la misura cade sulla casa. Gran parte della critica, come dicevamo, punta a ricercare soprattutto affinità e dipendenze dalla cultura antica, pensando appunto il pittore come un sofisticato umanista cinquecentista tutto proteso ed interpretare la mitologia, mentre lui era proteso internamente a ben altri interessi! E molti si perdono in fior di attenzioni sulla figura del cupido, bellissimo ragazzino, e vi vedono un'innovazione rispetto al mito, che sarà ripetuta sembra solo dal Tiepolo con più prosaica funzione. Nessuno si meraviglia per la posa scosciata di costui, che guarda di ben cogliere le monete che cadono in sua mano. Esse provengono da una cosa che sembra una "nube ", ma che alla fine, ben osservando, pur sempre di sostanza nebulosa perché divina, ben si rivela però per un paio **di flaccidi zebedei**. Ma per qual altra parte anatomica il cupido dovrebbe tirare il lenzuolo con azione correlata tra scoprire con la sinistra e cogliere i soldi con la destra? Ed ha ali: grandi, stupefacenti. E' entrato dalla finestra dove si vede la casa da cui è partito, là in basso. La stanza è in alto sulla torre, e il letto ben solido per la futura impresa. E ormai abbiamo girato la pagina trasparente su cui possono essere annotate le squisitezze formali indimenticabili, ma su cui ora per una compiuta comprensione, dobbiamo scrivere anche il senso profondo delle osservazioni che pure realisticamente si sottendono alla raffigurazione. In quanto bisogna dare significato anche al più piccolo particolare. E non certo fare come quel francese, Sornique Dominique (1708 – 1756), sì bravissimo incisore, che però non accetta il quadro del Correggio e lo moralizza. Infatti gli cambia nome, chiamandolo "Diane au lit": lo ricopia in controparte, la nuvola in alto diviene un drappo, l'amorino offre delle frecce, ed è coperto nelle vergogne, il paesaggio dalla finestra è mutato e sulla finestra, a nascondere la visione della casa, c'è un cuscino (?) con un velo. Questa incisione presenta il massimo delle mutazioni rispetto all'originale nel complesso di una diecina di riproduzioni del '7oo, che possiamo trovare a pag. 215 nel bel volume "Correggio tradotto" curato da Massimo Mussini-1995.

Sempre lo stesso incisore, tanto per restare in tema variazioni, ha fatto in controparte, cioè specularmente, anche una Leda, però senza cigni, trasformando ancora il tutto in una *Diana che fa toilette*, aiutata da una donna, con appesa una faretra, e il cantore vestito. Naturalmente non conoscendo nulla del Correggio, simili aberrazioni devono essere apparse come capolavori, e per

l'aspetto formale tali incisioni lo sono. Ma noi ben ci accorgiamo di come in esse il nostro Antonio sia svanito nel nulla. Quando invece proprio con queste immagini egli lancia un suo grido, amaro e insieme di speranza confidente, per il risolversi di una situazione che pareva irreparabile. Potremmo anche forse coinvolgere nel ragionamento i due putti che affilano i due tipi di frecce, cioè le due dimensioni interpretative? L'una è la mitologica con la freccia d'oro; l'altra, dalla punta di ferro… Dall'altro lato del foglio trasparente, a parole forse lui ce lo spiegherebbe, il significato latente del quadro, così: " *Finora io, con il mio Genio innocente e libero, dotato di organi naturali normali, come vedete, cioè non da pedofilo né omosessuale, come si dice, con ali meravigliose capaci di salire nel più alto dei cieli, purtroppo ho accettato di fare il prosseneta a solleticazione degli organi di lussuria di uno Zeus debosciato (il duca), con un contentino di poche monete, perché la mia casa (la mia famiglia, l'albero troncato degli altri quadri) è stata devastata!"* Il ragazzino è celebrato come un'innovazione rispetto al mito, ma un Cupido di solito è raffigurato come un putto di pochi anni, che non tocca denari e al massimo tira delle frecce pronube. Ed è sempre figura marginale, come le serve, (vedi le Danae parallele del Tiziano), perché la centralità deve essere conservata per la nudità della ragazza, su cui piove il seme di Giove in forma di monete. (Il puttanesimo era già allora alla perfezione, con compiacenze idolatriche, rimasto inalterato nei secoli!). Ma nella spirale del godimento estetico di fortissima pregnanza, non ci si avvede che si tratta di un adolescente che più che un Cupido raffigura un Genio, il Genio della Pittura, e che la raffigurazione della nudità è più sua, con evidente intenzione provocatoria, mentre la ragazza è ancora assai coperta, e che i soldi vanno non su di lei, ma in mano al Genio, con poca attinenza all'intenzionale seme di Giove, quanto con un senso di affidamento ma ancor più di mercede, per la sua iniziativa. Se si vedesse nella foto ciò che colpisce immediatamente nella contemplazione dell'originale, cioè la monetina d'oro che sta scendendo sulla mano destra del Genio, proprio al centro del quadro, meglio apparirebbe come quest'azione sia la centrale, più, o almeno pari, dell'azione della mano sinistra nello scoprimento della ragazza, la quale perciò non è l'unica protagonista del quadro, ma ne divide col Genio la valenza. L'azione che vi si svolge è tutta del Genio, tra la nuvola degli organi gementi e la sorniona renitenza della verginella, ed è una sottesa ma pur chiara confessione irridente, come a dire: **"** *Il mio genio non è un Cupido, ha ali da cherubino, ma ha dovuto fare il puttaniere, perché la sua casa è stata sfasciata*". Così, ripetiamo, noi sentiamo a un dipresso le ultime parole in immagini del nostro immenso e sfortunato artista! E come nelle altre tre "poesie, anche qui l'Antonio medita e "ride" della propria sorte. Aveva nelle mani la certezza di una rinascita, di un Battesimo rinnovato anche per la sua Arte, con il prossimo lavoro di un *Battesimo di Cristo* già pagato. Ma non gli fu dato. Di lui come ultima cosa ci rimane solo questo suo gioco sotteso e irrisolto di addio, come un rebus dalla raffigurazione pittoricamente superba ma dal "contenuto" rovente e irridente. A questo ci porta la deduzione logica se si va oltre la seduzione sensuale ed estetica. Ed è come un'ombra che avvolge il nostro incalcolabile Genio. Ecco perché forse dobbiamo ancora ripensarlo, con ben altri criteri che l'allegra procacità, nelle sue straordinarie e varie realizzazioni: dall'ebbrezza del più alto dei cieli alla dolcezza dell'affabilità domestica nella maternità divina, e infine anche nella apparente pruriginosa scherzosità di miti antichi in cui, un unicum nella storia della Pittura, con impensabili capacità compositive e al massimo delle possibilità formali dell'arte, ha riverberato la sua lotta contro la sua tanto amara ventura. Nessuno come lui ci ha fatto contemplare l'ineffabilità della gloria celeste e la spiritualizzata sensualità d'una memoria nuziale. Nella buona e nella cattiva sorte, laetus o disperato, ha trovato sempre nell'Arte la forza e la misura per una realizzazione di sé e di superamento delle difficoltà, con un riso sotteso ben più arguto di quello di Giove e dei suoi adoratori. Ecco perché come nessun altro mai, Antonio Allegri da Correggio ci appare come PITTORE GIOCOSO, ma nel limbo più alto di gloria.

LA FORTUNA

Seguendo soprattutto la guida informatissima ed illuminante di Eugenio Riccomini (*Correggio*-Silvana Ed. 2005) noi possiamo dedurre, alla luce di quanto sopra illustrato, alcune considerazioni facilmente verificabili.

Noi oggi possiamo trovare tutte le opere del pittore fotografate anche egregiamente in moltissimi libri pubblicati a sua lode. Questo però avviene da poco più di un secolo, e specialmente in questi ultimi cinquant'anni, in grande mescolanza d'immagini su un comune livello d'importanza. Ma dalla morte del pittore fino al cuore dell'Ottocento la memoria è molto diversa. Prima di tutto bisogna tener presente che la produzione pittorica si divide nettamente in due filoni: quello di immagini ecclesiastiche coi tantissimi quadri di Madonne e Cristi e le grandi Cupole, e quello di immagini erotiche, e cioè i due quadri delle Veneri del Maffei e i quattro degli Amori di Giove. Bisogna tener ben presente che le due committenze si ignoravano a vicenda, per cui i due gruppi di lavori hanno fino a circa due secoli fa destini di apprezzamento non conflittuali né convergenti, ma separati, come si trattasse quasi di due pittori diversi. Questo per la diversità della committenza. I dipinti erotici infatti seguirono le strade inaccessibili dei palazzi nobiliari, addirittura regali ed imperiali, mentre i dipinti religiosi erano accessibili quasi tutti alla contemplazione dei fedeli. Se seguiamo infatti le vicende delle Veneri, considerandole con la maggioranza dei critici dipinte verso gli anni 1524-26 (una datazione posteriore è più difficile, dato l'impegno per la cupola che sappiamo ha interrotto non pochi soggetti di carattere sacro già iniziati), non possiamo non pensare che ad un unico lotto a soddisfazione di un' unica ordinazione. Il tema proposto dev'essere stato all'incirca quello di *Amore sensuale e Amore sentimentale*, soggetto affine ad altri similari in quel periodo: pensiamo *all'Amore sacro e Amor profano* di Tiziano, d'una decina d'anni prima, il misterioso e affascinante quadro così nominato con terminologia tarda, ma che reca "*un'ipotesi che peraltro si colloca a pieno titolo nell'ambito della cultura veneziana del tempo, dacché il problema di conciliare passione e spiritualità emerge dalle opere dei letterati del tempo, Bembo su tutti."* (da Internet). E il platonismo in particolare con argomenti similari. Basterà pensare alla Primavera e alla nascita di Venere del Botticelli, ma anche alla Venere di Giorgione come soggetti precedenti. Le due tele non vengono però contemplate in ambito parmense, e arrotolate arrivano con gli incaricati a Mantova in casa del Maffei, collezionista e amico del duca, ed è sul finire del secolo che sembra avvenga il passaggio dei due dipinti ai Gonzaga, e non si sa a quali condizioni. Ma qui erano giunte anche le altre sei tele: Virtù e Vizio e gli Amori di Giove. Questi ultimi, come abbiamo visto sopra, sulla fine del secolo, andranno ai palazzi imperiali austriaci. IO e GANIMEDE resteranno per sempre, fino ad oggi, a Vienna; LEDA e DANAE che erano state portate a Praga ad abbellire i palazzi imperiali. nella battaglia del 1638 furono rapinate dagli Svedesi. Ma Cristina, regina rinunciataria del trono, se le portò a Roma nel 1655, e qui esposte agli ospiti, con una "fortuna" quindi sempre circoscritta all'apprezzamento geloso del possessore ed all'ammirazione dei nobili a lei confluenti, fino alla sua morte nel 1689. La vera "fortuna" di un quadro incomincia quando. in libertà espositiva, c'è un concorso di partecipazione attiva nei suoi confronti, specialmente da parte dei pittori, che lo copiano o imitano nell'entusiasmo del proprio godimento. E da queste copie o stampe è possibile anche trarre precisazioni cronologiche. I due quadri passano poi per le mani di vari nobili romani finché vengono venduti nel 1721 a Pierre Crozat di Parigi per essere poi acquistati nel 1727 da Filippo II d' Orléans, la famiglia regale, il quale nel Palais-Royal stava formando una ricchissima collezione che in quell'anno venne catalogata perché fosse esposta al pubblico. Finché nel 1792 da Filippo Egalités i quadri vengono messi in vendita: la Leda però era già stata venduta nel 1753 perché rovinata nel volto dalle escandescenze moralistiche del figlio Luigi, e dopo vari passaggi andrà a finire nelle mani del re di Prussia nel 1755, che la esporrà nel suo palazzo di Sanssouci, mentre la Danae, dopo molti passaggi d'antiquariato, sarà riportata a Roma dal principe Camillo Borghese e finalmente esposta nella sua collezione. Nel 1827, come già detto sopra. Queste tele quindi hanno potuto avere una loro diffusa conoscenza e poi un'influenza sempre maggiore in questo genere di pittura dall'inizio del XVIII secolo, come si comprende dalla

raccolta delle incisioni nel libro del Mussini, cui rimandiamo. I nomi dei più antichi incisori infatti non superano tale data, se si pensa che *Etienne Desrochers - 1661- 1741 - fa una stampa della IO nel 1705 e una della Leda nel 1711.* Siamo a circa due secoli dalla morte di Antonio.Le indicazioni storico –critiche che le accompagnano sono eloquenti-: Au bas : "Dessiné à Rome par Pierre de Pietri, d'après le Tableau qui est dans la // Gallerie de l'Altesse du Prince Dom Livio Odescalchi Duc de Bracciano. "Dessinateur du modèle : Pietro Antonio de Pietri (16..-17..)Graveur : Gaspard Duchange (1662-1757) Peintre du modèle : Le Corrège (1489?-1534)Autre : Étienne Jahandier Desrochers (1668-1741), Dominique Sornique (1707-1756). Le stampe da noi riportate del Sornique sono derivate da quelle degli altri due citati, ma in forma speculare e soprattutto con intenti moralistici come sopra indicato. Questa dunque è una riprova documentale che da parte del principe Livio Odescalchi c'era una disponibilità alla copia da parte di artisti, perché propagandone la fama, poteva aumentare l'onore della casata. Però la vera fortuna comincia con quelle stampe, cui si devono aggiungere quelle derivanti dalle Veneri del Maffei, che passate ai Gonzaga saranno da questi vendute a Carlo I d'Inghilterra nel 1627/8 con il *Vizio e altri quadri.* Dopo la decapitazione di Carlo I, "Giove e Antiope, cioè Venere addormentata," venne acquistata dal banchiere Jabach, il quale la portò a Parigi. Dal banchiere passò nelle mani del Mazzarino, dagli eredi del quale arrivò a Luigi XIV con il Vizio. La Virtù invece sempre nello stesso periodo (1627 circa) era già stata donata al cardinale Richelieu e da questi al re. Dal grande lavoro del Mussini, pur con qualche svarione, però utilissimo strumento, possiamo dedurre quindi che dalle opere erotiche, per almeno 150 anni dopo la morte del pittore, non vi è stata influenza nel mondo dell'arte, mentre invece riguardo alle opere di tema sacro il discorso è molto più complesso. Sembra valga la pena ribadire che solo gli inaccessibili circoli nobiliari conoscevano le sei tele di contenuto erotico, oggi invece tanto celebrate da divenire centrali. Di esse né i canonici, né i Francescani, né il pubblico, e neanche la maggior parte degli artisti contemporanei e successori era al corrente, mentre tutti costoro avevano una visione goduta o dibattuta di un numero ben più vasto di opere che, oltre quelle immense delle cupole, erano a disposizione di tutti nelle chiese di Parma, Reggio e Modena. Per cui non si può dire che non fosse sufficientemente conosciuto, anzi, oltre ogni limite, tanto che si deve tenere bene in considerazione il perché, ad un certo punto, lui fino allora richiestissimo, si ritrovò nel più assoluto silenzio**. Quasi tutta la critica ne riannoda l'attività con gli Amori di Giove, come una normalità di successione operativa, e non comprende che se fosse stata conosciuta forse gli avrebbero bruciato la casa!** Non per nulla i canonici attendevano una ripresa da una apparente inattività dovuta ad uno stato maninconico. A rompere questo muro di silenzio ostile non saranno i Parmensi, ma un reggiano, colto e intelligente, che aveva l'esempio della *Notte* sotto gli occhi in San Prospero, e infischiandosi delle opinioni dei vicini, forse anche con uno spunto polemico, offre la richiesta di un'opera sacra. Richiesta che viene immediatamente accettata tanto da far viaggiare il pittore nel mese di gennaio, per cui si devono togliere una volta per tutte le frasi che dichiarano lui operatore di certi quadri non conosciuti. Poi tutto miseramente finì con la morte immatura, e la sua fama e la sua influenza rimasero affidate solo all'opera già compiuta.

Questa naturalmente avrà due aspetti: quello stilistico e quello compositivo. Quest'ultimo riguarderà la dipintura di cupole, che d'ora in poi non potrà ignorare nei secoli quella che il Mengs definisce *la più bella di tutte.* E qui non possiamo non ricordare la competenza illuminante di Eugenio Riccomini, che ci guida prima in Parma, alla Steccata con Bernardino Gatti (1560 – 70) e alla cupoletta di Giovan Battista Tinti (1588 – 89) nella chiesa d Santa Maria degli Angeli, o quella di santa Maria del Quartiere di Pier Antonio Bernabei (1626 – 29), per poi indicarci l'esito trionfale d'una ripresa dello stile correggesco nella cupola romana di Sant'Andrea della Valle da parte di Giovanni Lanfranco (1625–27). In queste opere la composizione fondamentale delle Assunzioni non può staccarsi dall'esempio del Correggio: il lago di luce centrale, la Vergine con le braccia aperte, etc. Diverso il discorso sullo stile delle immagini, sia nelle cupole che nei quadri, per la nuova moda stilistica del Manierismo.
"*Siamo si è detto, attorno al 1530….Il duello estetico fra il Correggio e il Parmigianino, ingaggiato fianco a fianco già dieci anni prima….riprende nel 1528 come si sa… " perché…se la Madonna di San Gerolamo nel 1528 è collocata nella Chiesa di Sant'Antonio a Parma, già l'anno dopo a Bologna è sull'altare delle monache di Santa Margherita la puntuale risposta del Parmigianino", …*con l'intenzione di dare una risposta con *" il senso di una decisa opposizione estetica*". E a pag. 124, per

immagini della Steccata*: "Mai s'era vista, a Parma, pittura più gelida e lontana dalla tradizione locale. Mai s'era visto l'affermarsi così esplicito d'un linguaggio aulico e al tempo stesso privo di sapore*."
Già a pag. 116: " *Per quasi mezzo secolo l'eredità del Correggio resterà come nascosta, o perduta. Si veda ad esempio come il cugino del Parmigianino, Gerolamo Bedoli, recide nettamente il rapporto con l'arte del Correggio*, *quando nel 1538 è incaricato di completare gli affreschi dell'abside e del coro del Duomo che appunto il Correggio aveva interrotto*." Come dirà a pag 118*: " Scomparso il Parmigianino, di cui è in ogni senso l'erede, il Bedoli resta però la figura protagonista della pittura parmense fin verso la fine degli anni sessanta" E "…Il Bedoli riprende il disegno inciso, impeccabile del Parmigianino della Steccata, accrescendone il sentore metallico, come imitando sculture sbalzate in argento, dai profili taglienti "* Quindi *:"…Gli anni settanta del secolo registrano infatti un sicuro prevalere del gusto tosco romano".*
Queste poche frasi ci descrivono con chiarezza il clima immaginativo e lo stile dominante in zona Parma –Mantova fin verso quasi la fine del secolo. Poi c'è un cambiamento -: pag 127- " *Già dal 1576 il Barocci* (Federigo Barocci detto il Fiori: Urbino 1530c.-1612) *aveva operato la sua scoperta dell'eredità del Correggio. A Bologna i Carracci operano una sterzata che mette d'improvviso fuori causa i vecchi rappresentanti della Maniera...in questo mutamento profondo del gusto e del sentire l'ombra lunga del Correggio ha un ruolo determinante. La dolcezza, gli affetti, la naturalezza del dire sono appunto cose che i Carracci apprenderanno soprattutto a Parma e che presto per loro tramite diverranno patrimonio della rinnovata pittura italiana*." Ritorna Il gusto della misura, come è ricordato dallo Scaramuccia Luigi Pellegrino (1616-1680), in pieno barocco ma con viva intelligenza d'arte, trattando (pag 111)"…. dei dipinti della Cappella Del Bono :…(che) "i*l suo* (di Correggio) *ambito è quello della varietà e movimento nelle attitudini, ma senza affettatione"..* egli è *"vago nel colorito, ma senza punto di sfacciataggine", ossia di enfasi*". Per detta differenza nessuno pone il Correggio nel Manierismo. Che però nell'Arte italiana ha svariati volti e sfumature, mentre proprio nella città dominata per un decennio dal pittore della grazia assume un profilo assai più enfatico e pesante che altrove. I giudizi del Riccomini sono esplicativi, ma si fermano ad una contrapposizione di gusti estetici, come un rinnovamento di moda, che pure ha un gran margine di verità, mentre a Parma, noi sappiamo, esso è sotteso da una tensione irrisolta. Dicevamo di Bernardino Gatti, pittore esterno all'ambiente. Nasce infatti a Pavia nel 1495, quindi contemporaneo del Correggio, e muore a Cremona nel 1575, dopo aver lavorato a Pavia, Cremona, Vigevano, Piacenza e in altre parti. Fu chiamato a Parma per la volta della Steccata nel 1561 e vi rimase fino al 1572. Quindi è un importato, e da lui abbiamo quella frase illuminante che abbiamo sopra riportato e ripetiamo, scritta in una lettera ad un nobile fabbriciere della Steccata, con cui denuncia la sua perplessità ad intraprendere il lavoro. (da Internet, Adani): "*accingendosi ad affrescare la cupola della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma, nel 1559, scriveva a Damiano Cocconi i suoi dubbi sulla commissione appena ricevuta con queste parole: " non ne voglio far nulla […] perché non voglio stare alla discreccione de tanti cervelli, e sapete quello che fu dito al Coregio in nel Domo".* Possiamo, dobbiamo, trarne delle considerazioni illuminanti su una realtà che rimane troppo obliterata nell'entusiasmo buonista dell'esaltazione critica. Dalle date sopra riportate vediamo che tra questa lettera e la intrapresa del lavoro alla Steccata passeranno circa due anni, e questo dovrebbe far porre fortemente l'attenzione sui motivi addotti ad una rinuncia, poi rientrata, per una proposta così prestigiosa e remunerativa (con un impegno effettivo di oltre un decennio). Teniamo presente prima di tutto che siamo ad un trentennio dal fattaccio, ma esso è ancora tanto presente nell'ambito dei pittori da poterlo indicare per allusioni, sia per pudore che per incresciosa memoria. In primo luogo c'è da chiederci: Come ha fatto costui, che nel 1530 è a Pavia, da lì a Vigevano e poi a Cremona e Piacenza, a conoscere un evento che dimostra di ben meditare, come denuncia? La risposta non può essere che una: ***L'evento contro il Correggio deve essersi propagato nella consorteria degli artisti come una temibile jattura, considerando le conseguenze derivate di morte civile.*** **Perché non fu una critica all'opera, cui si può sempre rimediare, ma l'impronunciabile accusa fu detta a lui, alla sua persona, in maniera socialmente irrimediabile**. E il lavorare in quegli anni a Parma significava tenere dritte le orecchie a questo problema. E noi lo vediamo fin dalle prime azioni del Mazzola Bedoli in duomo, nei pochi metri di spazio alle basi, con quelle figure allegoriche di donne ridicolmente agghindate tra ragazzini

che più repellenti non si può, contro ogni accenno di tentazione possibile. E sarà questa tensione ad alimentare la Maniera nell'area per almeno due generazioni, finché intervengono, ripetiamo, uomini esterni come il Barocci, ma soprattutto quel vivace gruppo dei Carracci che vengono da Bologna ed hanno come argomenti attendibili solo i valori artistici, ignorando scientemente o meno qualsiasi altro commento con gli equivoci riferimenti, già lontani e impalliditi del resto nella nebbia di più di un cinquantennio. E l'arte del Correggio riprende tutta la sua prestanza, come vediamo specialmente con Lanfranco qualche decennio dopo, in Sant'Andrea della Valle, che, come dice Riccomini, stupì Roma, che mai aveva visto una simile libertà compositiva, ritrovandovi di ritorno moltiplicato quel patrimonio espressivo che dalle sue meraviglie era partito verso il nord col genio correggesco. E così (Riccomini):" *Da quell'originale romano (e quindi dal prototipo parmense da cui esso direttamente discende) si diparte una ferace progenie di nipoti e nipotini del Correggio."* E sarà sempre più progressivo verso la fine del secolo, e poi nel Seicento inoltrato, anche l'interesse per delle copie dei vari quadri religiosi. Sfogliando il testo del Mussini troviamo-che le copie più antiche di opere correggesche le abbiamo già dagli anni del 1500 inoltrato per la Madonna del San Sebastiano, e per la Madonna di San Giorgio c'è una copia di Cristofano Bertelli, nato verso il 1530 e attivo a Modena, dov'era il quadro, nella seconda metà del XVI sec. Ma per la cupola bisogna attendere Sisto Badalocchio (1581 – 1647), che probabilmente nella sua maturità, quindi all'incirca verso gli anni venti del Seicento fa sei stampe che riproducono il tamburo e il pennacchio di Sant'Ilario. Seguiranno altri tra cui Vanni Giovan Battista (1599 – 1660) toscano, che riproduce 15 stampe con calotta, tamburo e pennacchi. Forse la maligna diceria con il conseguente manierismo fin verso la fine del secolo hanno ottuso i cuori e le menti. I due artisti citati si muovono seguendo i Carracci, e altri seguiranno almeno dopo un secolo dagli eventi e in un nuovo clima culturale, che in pochi decenni ridarà all'Antonio il suo pieno valore. Questo in Italia. Negli stessi anni Simon Vouet (1590- 1649), tornando in Francia dopo un lungo soggiorno di formazione a Roma, importerà il barocco italiano nel suo paese, divenendo il pittore preferito da Luigi XIII e formando la principale scuola di pittori francesi. Il suo stile dal primo periodo romano, caravaggesco, si aprirà poi alla luminosità e alla affabilità del Veronese e dei Carracci sulla scia della grazia e tenerezza che procedevano nell'arte soprattutto dal pennello correggesco. Il quale sarà così anche in Francia modello ispiratore per secoli nella sua indiscussa e finalmente riconosciuta modernità. Per cent'anni e oltre sarà quindi solo la voce del Vasari a proclamare nelle sue Vite il valore dell'Antonio, ignorando ogni diatriba locale. E con tutte le riserve da lui fatte è l'unico che ne intuisca e testimoni che era "raro e maraviglioso artefice"…e "il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna". Sulla influenza posteriore ci sono trattati di raffinatissima estetica cui rimandiamo.

Al nostro intento appariva invece necessaria una ricerca di carattere biografico compatibile con la serie non vasta ma assai eloquente dei documenti incontrovertibili oggi in nostro possesso dopo lungo vaglio, onde togliere dal profilo del pittore concrezioni derivate da compiacenze in sensuali complicità ormai stratificate, anche se incompatibili con la razionalità storica. Speriamo di essere riusciti a comporre un quadro convincente ed equilibrato degli eventi per chi dell'equilibrio formale aveva fatto una ragione di vita ai vertici dell'Arte.

Per concludere

L'immagine del Correggio procedente dalla massima parte delle biografie moderne è quella di un pittore eccellente che ha fatto dei bei quadri di carattere sacro e le cupole immense, miracoli d'arte senza esempio, ma che poi, forse per disguidi di carattere estetico, si è stancato, ha interrotto il lavoro, dedicandosi tutto convinto alle tematiche erotiche, più confacenti alla sua sensibilità interiore. Naturalmente si obliterano lutti e offese e isolamento sociale, e le altre considerazioni di cui sopra. La nostra immagine è quella di un genio che nel pieno del suo entusiasmo inventivo viene colpito da terribile dolore per la morte dell'amatissima Girolama e delle sue piccole bimbe adorate, uno schianto per un artista sensibile come lui, cui si aggiunge un anno dopo un insulto pubblico di irrecuperabile effetto. L'abbandono del lavoro già pattuito e pagato ci dice il suo stato d'animo

esacerbato, e l'accettazione di una proposta operativa nascosta per lui sbilenca, ma unica e dalle possibilità impensate alla committenza, nell'attesa di una rivincita artistica e sociale, oggi testimoniata da documenti validissimi, che però è rimasta avvolta nel mistero di una sorte funesta. Se non ci fosse stato il fattaccio di cui testimonia Bernardino Gatti, forse oggi non avremmo gli Amori di Giove, ma con certezza potremmo ammirare centinaia di metri quadri di affreschi meravigliosi fino all'abside, e chissà quante diecine di capolavori di cavalletto in più, perduti per sempre. Troppo spesso non si bada alle parole, tra vita e morte, nel bene e nel male, che possono essere determinanti: parole di destino. A noi non rimane che un accorato motivo di pietà e di ammirazione, perché considerando la sua opera nel suo complesso, ce n'è di che restare stupefatti che una sola vita d'uomo possa donare tanta bellezza e di tal valore alla compiaciuta miseria umana.

Tanto per più intimamente chiarire ciò che i documenti e il buon senso ci impongono di individuare nella psicologia di una persona che noi dobbiamo convalidare come moralmente "normale", possiamo perciò immaginare la sua risposta ad una ipotetica intervista a proposito della sua condotta negli ultimi anni, così:

"A noi di famiglia ci chiamano Allegri per una nostra propensione di carattere all'ottimismo e alla giovialità. e questa caratteristica ha informato l'entusiasmo per la mia arte fino al 1529 inoltrato, quando un destino devastante ha offuscato la mia giornata solare. La perdita delle mie adorabili creature mi ha prostrato, e io ho continuato il mio lavoro con l'idea fissa di poterle come ricontemplare nella gloria celeste degli innocenti, e tali le ho poste nel segno dei Santi Protettori e nell'esultanza d'una sensualità paradisiaca, dove immagino la purezza sarà incontaminata. Ma tutto questo fu distrutto da un'accusa infamante da parte di un fanatico incapace, che mi ha reso inviso alla cittadinanza intera, così che tutti i miei sforzi per essere il Pittore della città son finiti col farmi diventare la vergogna da deridere se non da evitare o peggio. Mi sono ritirato a casa dei miei, inviso anche a Correggio, salvo le poche persone intelligenti che mi hanno spesso contattato e manifestato la loro stima. Ero però sicuro che nessuno, almeno per il momento, mi avrebbe richiesto lavori d'arte sacra, così, quando i canonici del duomo mi hanno mandato la seconda rata del contratto, io assolutamente non me la sentivo di presentarmi al pubblico di Parma e di riprendere dei lavori che avevo anche figurativamente già reciso, e mi sono comperato un podere per dare da mangiare ai miei figli rimasti. E in questo stato d'animo turbinoso mi si è offerta una proposta di lavori erotici, l'unica, ma certamente non quale anche ai vostri giorni essa si configura, cioè quasi la più confacente alla mia sensibilità. Pensare questo di uno che ha fatto le Cupole e la Notte sarebbe come dire ad una donna che è stata sgarbatamente cacciata di chiesa da un sagrestano insulso: "E' più naturale per te far la puttana…" Io però avevo bisogno di denaro, ma soprattutto di protezione contro esasperate fantasticherie, e accettai. Si trattava in fondo di illustrare dei miti di classica levatura letteraria per le persone più potenti del circondario, che avrebbero tenuto i quadri nei loro palazzi e nessun altro ne avrebbe avuto conoscenza. Cosa quindi da farsi in tela avvolgibile e in assoluto segreto. Ma ciò che meditando me li era resi passibili di interesse era il fatto che potevano divenire una valvola di sfogo al mio stato d'animo esacerbato. Se le immagini avevano dato adito a giudizi bastardi sul mio conto, le immagini potevano anche manifestare e celebrare la vera impostazione sentimentale della mia vita. Io sono un uomo normalissimo, amante delle donne, anzi di una donna, bellissima, che come pochissime altre ha ingentilito i quadri del mondo. E ho approfittato della libertà esecutiva dei miti di IO e di LEDA per immortalare la mia vita sessuale nel massimo della normalità, contro le insinuazioni correnti di amori infamanti. Nel GANIMEDE nulla vi è di equivoco, perché il ragazzo è mio figlio che io volevo portare nei fastigi dell'arte. Intanto sono passati tre anni, i Canonici sempre in attesa mi avevano tenuto libero persino il mio alloggio, ed io ero sempre in attesa di qualche ordinazione di carattere sacro. Questa alfine è giunta e mi ha dato la possibilità di denunciare il tutto con la DANAE nella speranza d'una nuova vita. Con due o tre quadri sacri avrei rimontato l'ondata maliziosa, ed ero così entusiasta che non ho pensato come anch'io fossi uomo debole di carne, e nel recare l'ultimo lavoro sono incappato in un morbo mortale. Per questo presso i molti cultori del genere è rimasta di me soprattutto la fama d'un appassionato erotomane, quale ultima beffa del mio

strambo destino. E non si comprende che, se quello fosse stato il mio aspetto preferito, avrei potuto continuare per anni senza scompormi per un nuovo contratto fino a Reggio. Finalmente documenti d'ineccepibile validità vi offrono la giusta strada a indagini non prevenute. E la perfezione formale di detti quadri erotici, nel meriggio della maturità, ha solo disposto per me una semplice e valida copertura al mio pianto-riso sotteso. Il grosso equivoco procede dal fatto che sono quadri d'un valore pittorico tanto sorprendente che, di normale intuizione, uno immagina che ciò debba dipendere da una goduta adesione al soggetto. Ed in questo sono anche nel vero. Solo che a me nulla importava del mito né di IO, ma sì della figura della mia amatissima sposa, che io volevo immortalare nei secoli. Io non ho voluto usare mia moglie per rappresentare la ninfa, ma ho usato il mito di questa per testimoniare e celebrare il mio amore, e con la LEDA la normalità goduta della mia vita sessuale. O per qual altro motivo avrei usato il ritratto della mia amatissima? Pensavo a immagini che sarebbero rimaste nei recessi della corte, altrimenti non mi sarebbero mancate le modelle, come ho fatto per una puttanella quale la DANAE, chiudendo nella derisione quel ciclo equivocamente classicheggiante nella certezza che il Genio mio alato avrebbe spiccato nuovi voli celestiali. Ma ho confidato troppo sulle mie forze, e non mi fu dato. Purtroppo sono rimasti così in evidenza solo gli ultimi lavori, di certo formalmente erotici, che sembrano determinanti la cifra più connaturata della mia ispirazione. E' sperabile però che vi rimanga in evidenza almeno anche la mia sottesa protesta. Mentre certamente nei secoli sarà soprattutto la vertigine delle cupole a darmi garanzia di gloria, ben oltre le iridescenze della concupiscenza pruriginosa, nel segno inestinguibile della Bellezza e della Fede!"

Così pensiamo, dallo studio convergente dei documenti, si esprimerebbe oggi a un dipresso sulla sua vita lo spirito di Antonio Allegri da Correggio, Pittore Gaudioso!

IN SINTESI

Tenendo presente che ognuno interpreta i fatti storici sulla base delle proprie inclinazioni ideologiche, nella gran selva della critica sul Correggio, specialmente sull'ultima parte della sua vita e della sua attività, noi possiamo avere solo poche ma irrefutabili testimonianze scritte, che devono però convergere in un disegno logicamente razionale. Elencando diremo che, su basi di incontrovertibili dati:
1) Tutti sono d'accordo sulla successione: Camera di San Paolo, Cupola di San Giovanni e Cupola del Duomo, cominciando quest'ultimo lavoro nel 1526 c. Il pittore alloggia a Parma con la sua famiglia: la moglie amatissima Gerolama Merlini, il figlio Pomponio, la figlia Francesca Letizia e le due figlioline Caterina Lucrezia e Anna Geria. Dei figli ci sono i documenti oggettivi di nascita, tra il 1521 e il 1527.

2) Ci sono Documenti che parlano proprio "con la loro mancanza": dopo il 1529 non c'è più nessuna testimonianza delle due piccoline né della mamma. Il testamento di Pellegrino padre di Antonio, del 1538, lascerà alla nipote Francesca *figlia della fu Gerolama Merlini* 250 scudi d'oro. Quindi nel 1529 Antonio è colpito da tre lutti, evento sconvolgente per chiunque, di cui però la quasi totalità della critica sembra interessarsi come di una ricetta culinaria. Pensiamo che per gli effetti di un **tale stato d'animo prostrante** non ci sia bisogno di documentazione!

3) Sempre nel 1529 è datata la visita di Carlo V a fine ottobre, e fine lavori a fresco. L'Imperatore certamente sarà salito fino all'altezza degli archi ad ammirare. Giudizi contrastanti e irritanti a noi giunti in tradizione popolare addensano nello spirito dilacerato del pittore anomale reazioni. Finirà il lavoro secondo contratto, con i quattro Santi Protettori, ma il suo pensiero fisso sarà la collocazione delle sue bambine tra gli angeli, sfidando con le immagini di questi forse il giudizio di alcuni zelanti canonici. Senza nulla perdere delle sue capacità pittoriche, i sentimenti che traspaiono in questa zona inferiore della cupola sono però spesso di fredda raffigurazione, salvo alcune figurine femminili, con anche qualche contesto figurativo in alcuni punti forse eccessivamente spinto. Lui certamente non avrebbe però mai pensato di poter venire accusato di immoralità.

4) Ed è quello che invece senz'altro è capitato il giorno dell'Assunzione del 1530. Abbiamo il documento di collegamento amichevole del primo agosto, ma anche il documento di un fatto irrecuperabile per la stima di un uomo, avvenuto nel duomo gremito, quindi il 15, nel giorno dell'Assunta. Per fortuna che il lavoro era quasi terminato, altrimenti sarebbe rimasto vistosamente incompiuto. Infatti l'irritazione è massima: lo testimonia il fatto che non termina i pochi metri quadri delle basi, poi ricoperti dal Mazzola Bedoli, e lascia a firma quel mostruoso angioletto dissacrante che Dario Fo ha ben fotografato per il suo libro velleitario. Documento irriducibile.

5) Nei due mesi seguenti termina e consegna i lavori di cavalletto ancora in sospeso, forse non entra nemmeno più in cattedrale, e per San Martino trasloca e va a Correggio. I canonici comprendono e gli mandano il conguaglio della seconda rata, dandogli una cifra più alta del lavoro compiuto e il richiamo che può e deve continuare il lavoro secondo il contratto da lui stipulato. E lo attenderanno per degli anni, conservandogli anche l'alloggio. Ma il pittore compra un podere a Correggio. E qui per qualsiasi biografo è necessario soffermarsi a considerare quale stato d'animo possa avere un artista che rifiuta di continuare un'occasione di lavoro ambitissima per elezione di luogo e durata d'anni, e già confermata da contratto pecuniario ben soddisfacente, se non per qualcosa occorsogli di così stridente impatto in senso morale e sociale, tale da renderla irrimediabilmente repulsiva….

6) Abbiamo infatti a dimostrazione due silenzi eloquenti. Il primo è il fatto che nessuno per decenni, anche dopo la morte del pittore, volle raccontarne la storia, che non era cosa privata, ma in riferimento ad un'opera stupenda che era la più importante nel monumento più importante della città. C'era qualcosa che non collimava, e sono passate le generazioni prima di un racconto storico anche se non certo adeguato. Il secondo silenzio, che si allinea al primo e lo conferma, è il fatto che, per anni, nessuno più richiese a lui, Madonnaro squisito di capolavori ben confermati ormai nel territorio, neanche un solo quadretto. Solo una diceria maledetta poteva compattare un fronte sociale così ostilmente irremovibile.

7) Ma se lui è considerato uno sporcaccione, ecco farsi avanti gli esteti sporcaccioni lontani, che gli affidano le loro speranzose voglie in visioni di classica sublimazione, affidandosi all'amore carnale della divinità secondo mitologia. E che deve fare per divertirsi un marchese divenuto duca, se non pagare, ma certamente non a sufficienza, questi raffinati giocattoli a disposizione del suo onore?

8) Ma anche a lui Antonio balena l'aspetto del gioco, e prima di tutto sulla propria sorte, e spremendo umor nero, farà composizioni che formalmente saranno sì una risposta esteticamente adeguata alla richiesta erotica pseudo intellettualistica, ma che insieme gli daranno modo e motivo di sfogare in maniera sottesa la piena incontenibile di rabbia e dolore della sua anima attraverso la prospettiva immensa della sua arte. E si impersona in Giove nube, in Giove aquila, in Giove cigno, perché almeno in questo modo la sua vera realtà sentimentale e familiare rimanga fissata nel futuro. Ma nell'ultima opera di addio, (la Danae) lascia questa maschera al duca infrollito, e quasi per una giustificazione verso se stesso riprende la sua essenza di dotatissimo se pur umiliato cherubino. L'amarezza degli ultimi anni fu sollevata solo poco prima della morte da una luce di speranza. Di certo pensava che con nuovi lavori di carattere sacro avrebbe decisamente potuto affrontare il persistente giudizio di scandalo. Ma un destino avverso lo fermò, e di lui ci rimangono solo queste ultime opere di equivoca interpretazione.

9) Solo il Vasari, un estraneo all'ambiente, una diecina d'anni dopo gli eventi, ci darà un resoconto non della realtà ma di ciò che i monaci e i canonici ripetevano del pittore, tacendo essi gli aspetti che potevano essere interpretati come negativi e dipingendo l'uomo come un buonissimo cristiano, affaticato e portato fuori testa dal grandissimo lavoro. E questo non poteva non apparire evidente ad ogni visitatore, bastava un'occhiata alle due cupole. Si tacciono le accuse infamanti, le appropriazioni indebite, la rottura tacita del contratto. Questo per *Pietas* cristiana nei confronti di un

caso acclarato di stato depressivo o ***maninconico,*** ribadito nelle presentazioni a giustificazione di un'interruzione dei lavori, qualora se ne si sentisse accennare, riguardo alla memoria del pittore, ma soprattutto a **salvaguardia del buon nome delle proprie istituzioni che non dovevano essere ricordate come illustrate, e in modo così sublime negli episodi più intrinsecamente mistici, da un autore che era stato tacciato d'immoralità**. **Ne poteva risultare scandalo nei secolii!**. **Ecco il perché del silenzio di biografi sull'evento**, in un impaccio irrisolto, in pudica partecipata comprensione per l'onore cittadino. Ed ecco anche il perché di nessuna azione legale, che sarebbe rimasta di grande impatto pubblico e quindi memorabile, e da ciò la **rimandata richiesta dei soldi dati in più**, non subito dopo la morte di Antonio, ma solo anni dopo la morte dei genitori, e cioè quindici anni dopo la morte del pittore, e solo in forma privata...

10) Quale desiderio di riso possa avere un essere umano considerando tali condizioni familiari e psicologiche non è facile intendere, a meno che non si tratti della effusa moderna povertà sentimentale con insulsaggine relativa. Però se qualcuno sull'onda di tanta critica corrente resta ben soddisfatto continuando a pensare agli *Amori di Giove* del Correggio come a una scuola di *evidente emiliana liberante sensuale allegria, tra lambrusco e culatello,* si ritroverà certamente con molti sulla stessa via…e in folta compagnia, così, insieme: rida!

ANNOTAZIONI VARIE

Monducci pag. 189

1530 - 17 novembre : vengono dati al Correggio 175 ducati (Forse altri 100 li aveva già avuti prima in acconto? Non può essere diversamente) . Ciò che interessa è il fatto che non si vuol estinguere pacificamente il contratto, come risulta da interpretazioni buoniste, ma la somma è devoluta per opere future. Il documento già riportato dice infatti:" … *secundi termini pretii sibi commissi pro pictura per eum fienda in ecclesia maiori predicta iuxta conventionem inter ipsos dominos deputatos et ipsum magistrum Antonium factam…"* Il tono è perentorio, ma l'intenzione profonda è esortativa, quasi a significare: *" Non te la prendere, Noi intendiamo che tu continui il lavoro!"*

1449 *: Gli eredi: debent dare libras centum quadraginta imperialium :* è l'ultima cifra richiesta agli eredi.

Calcoli degli architetti Massimo Baldi ed Elio Rodio parlano di una superficie di circa 650 m2 affrescata, meno della metà rispetto agli accordi iniziali.

La Notte: opera ordinata nel 1522, forse consegnata a ottobre 1530 .

APPENDICE VOLTI E MODELLI

Madonna di San Sebastiano

La Madonna non è la Gerolama giovanile, con alla sua sinistra un angioletto undicenne più un altro con il solo volto svanente, se pur riconoscibile. Nella sua piena maturità, seguiamo l'autore nella Madonna di San Girolamo, e se osserviamo bene, il meraviglioso angelo reggilibro sembra abbia per modello, naturalmente abbellito, lo stesso ragazzo divenuto di anni 14 circa, elaborando un volto di una tale bellezza "sensual-celestiale", probabilmente in profonda concorrenza con l'angelo dell'Annunciazione di Leonardo oggi agli Uffizi, cui nessun altro pittore né prima né dopo di lui ha potuto attingere. Basterebbe quel volto per portare un artista alle estreme vette della fama nella considerazione delle nostre povere critiche parolaie. C'è da restar stupiti per come sia riuscito a far emergere un simile livello di espressività, di una realtà sovrumana, con gli elementi della nostra comune natura, quasi un tentare di disvelarne un fondante ma desueto disegno divino.

E' un volto che poi ritroviamo nel *Matrimonio mistico* **del Louvre** col ruolo di San Sebastiano e infine, ancor più maturo, nel quadro finale col ruolo del *San Giorgio*. I ragazzi crescono velocemente e cambiano fisionomia nel giro di sei-sette anni. Così qui: sembra proprio che si passi dagli undici dodici ai diciannove venti, giustificando poi anche la cronologia intuitiva. Infatti il *Giorno*, la Briseide Colla, signora entusiasta, e a ragione, del dipinto, lo lascerà per testamento alla chiesa di Sant'Antonio abate nel 1528, ma dopo esserselo goduto per un paio di anni a casa sua. Il Correggio, dice il documento riportato dal Monducci, aveva ricevuto la richiesta nel 1523, ma sappiamo che era ancora legato ai lavori in San Giovanni, e che poi certamente si era addossato l'incarico per un voto per la peste di Modena, con la ***Madonna di San Sebastiano***, e quindi per tutto il '24 sarà stato ben difficile uscirne. Dice il documento che ci ha impiegato sei mesi, che devono essere stati esclusivi, data la complessità del lavoro. Ecco perché si deve pensare a un tardo 1525, quando la Francesca Letizia, secondogenita nata in dicembre 1524 ha circa un anno, come il Bambino in braccio ad una un po' più matura Geronima. Le fisionomie di ben tre personaggi si accordano su una data intermedia '25/'26. Con un simile criterio siamo costretti a giudicare i tempi anche dei due ultimi lavori, di cui non abbiamo documenti di origine. La prima tavola è il *Matrimonio mistico del Louvre*, che ci riporta una Geronima Madonna più matura ma di una bellezza invidiabile nei suoi 25/26 anni. Così pure il ragazzo angelo dicevamo vi si trova cresciuto sui 18/19 anni, nelle vesti di San Sebastiano. L'atmosfera è distesa, serena. La Madonna ha in braccio forse l'ultima nata, la Anna Geria, nata nell'ottobre 1527, o forse meglio la sorellina Caterina Lucrezia, nata nel settembre del '26, che moriranno tragicamente con la mamma nel 1529. L'epidemia, forse di colera, deve aver infuriato non oltre metà anno, perché altrimenti non avrebbero in ottobre ospitato l'Imperatore. Quindi è un quadro che deve essere stato terminato tra fine 1528/ inizio '29. Le notizie questa volta ci vengono dal Vasari, che narra di Girolamo da Carpi, come costui fosse andato a Modena in casa di un certo dottore Francesco Grillenzoni, definito molto amico del Correggio, dal quale aveva avuto il quadro non sappiamo se pagato o in dono. Il Monducci ha trovato la serie dei passaggi dei secoli successivi, che sembra fatta tutta di donativi: dal figlio di Francesco al card. Luigi d'Este in omaggio, e di cardinale in cardinale detto quadro è giunto in possesso del Mazzarino che lo portò in Francia, ponendolo alla fine nelle mani del re. Ed è rimasto al Louvre. La seconda tavola, del *San Giorgio,* ha questa figura che sembra derivata da quella di quel San Sebastiano, in maturità di un paio di anni, dalla fine '28 alla fine '30, esattamente, mentre la fisionomia della Girolama si altera quasi in una *reverie* che ben rivela un distacco insanabile. Infatti era già deceduta da più di un anno. Questa pala *di San Giorgio* anche l'Adani ci dice che fu posta all'ammirazione dei fedeli al limitare del 1530, quando c'è prova di tentativo di copia da un pittore novello. Nella situazione in cui si trovava, Antonio deve avercela messa tutta per terminarla in fretta. Si tratta infatti di una tavola piuttosto grande e ingombrante, indispensabile perciò, prima d'una partenza definitiva per Correggio, il consegnarla ai committenti, che hanno poi pensato a trasferirla a Modena. Non sappiamo quando gli fosse stata ordinata, ma certamente qualche anno prima, e il lavoro doveva essere già abbastanza avviato anche se fu passibile certo di mutazioni a noi sfuggenti. La ritroviamo in Modena, su un altare d'una confraternita vicina ai domenicani, di San Pietro Martire, religiosi dediti agli ammalati. L' Opera fu ammirata e copiata per secoli, fino a quando finì in Germania con gli altri capolavori. Dal Monducci abbiamo una notazione anonima del 1532: "La Compagnia della Casa di Dio di San Pietro Martire fa dipingere la sua scola fatta de novo de pochi anni." Ma questo non implica nulla riguardo alla nostra tavola, e forse hanno voluto rendere l'ambiente più adatto ad ospitarla. Ed è un'opera che, formalmente, ci pone non poche considerazioni, per la sua perfezione esecutiva e insieme per la sua freddezza espressiva, quella dell'ultimo periodo a Parma. Antonio infatti è solo. Il figlio Pomponio nato nel 1521 e la figlioletta Francesca Letizia nata in dicembre del '24, risparmiati dalla piaga, sono naturalmente a Correggio dalla nonna da almeno un anno. E lui, possiamo ben pensarlo col cuore gonfio, ha tirato il suo lavoro per ottemperare alla parola data. Ma dentro gli si è rotta una corda, e il lavoro prosegue sempre di altissimo livello formale, ma senza quel suo spirito vitale. La sua cifra personale sono le espressioni degli innocenti. Confrontiamo i putti vivaci e dinamici del San Giovanni, e ancor più la serie superiore degli efebi del duomo, che con la serie degli Ignudi della Sistina formano un unicum

nella storia della Pittura, nella loro avvincente luminosità ideale, e vediamo invece la compassata serie sotto i santi Protettori di figurine forse di angeli o forse di anime di fanciulli beati, ma dove quasi solo le figurine delle tre bambine hanno la "luce" correggesca. Le altre sono come poste di mestiere, sia pure di buon valore estetico. La differenza di stile può essere ben riscontrata proprio appena sopra e accanto, nelle zone attorno ai loculi, che, ripetiamo invano, dovevano restare oscuri, dei tempietti sepolcrali e oggi rimangono orrendamente riempiti dalle lampade, con sopra le sfingi sorprese e sotto ad esse i geni custodi delle tombe, che dovevano essere, oggi ahimé acefali, anch'essi svegliati dal passaggio della nuova Vita, della nuova Fede. E questa esulta ai lati di ogni tomba con figurine in funzione di stemma nobiliare: ed è quel fanciullo, cioè il credente in Cristo, che cavalca il delfino, simbolo della risurrezione, e può cibarsi dell'Albero della vita, e può maneggiare i serpenti, come in Isaia 11,8: "*Il lattante si trastullerà sulla buca dell'aspide; il bambino metterà la mano nel covo di serpenti velenosi".* **Fin qui scendendo** n**ulla di pagano quindi, ma tutto di radiosamente cristiano.** Questi ragazzini sotto i **Santi Protettori,** invece, che dovrebbero dare la sensazione della felicità paradisiaca, sembra che ricorrano alla nudità come a dimostrazione della beatitudine nell'innocenza, (un malizioso potrebbe trovarvi un anticipo sulle teorie del nudismo moderno). Si può anche tener presente come non ci siano più gambe agitate, e questo forse per effetto del "*guazzetto di rane*?" Dato ciò che avverrà dopo con gli amori di Giove, è più facile pensare che abbia voluto porre tra gli angeli le sue creature. Angeli e creature che però non "ridono" più, come il loro Autore, il quale si troverà additato come pornografo e peggio. Da qui il suo dramma.

frasi esemplificative

Ekserdjian, David

<u>Sul San Giovanni</u>
pag 104… il tamburo è "…*dipinto completamente a grisaille, è ornato con un motivo decorativo di foglie d'acanto con splendide volute intorno alle finestre. Il disegno è simmetrico e uniforme, il tono di tutt'e quattro gli affreschi (leone- putto, putto - aquila, ecc.) è fantastico e bonario, un misto di naturalistico e araldica"*. E con l'ultima parola intuisce e si avvicina alla concezione di una corona… Così pure la Cristina Chiusa ne fa una bellissima descrizione, ma non ne comprende la liturgica funzione.

<u>Sulla Cupola Grande.</u>
pag 263 …*rilievi di bronzo dorato che mostrano putti con cornucopie a cavallo di delfini e con l'accompagnamento di serpenti e mele, probabile allusione alla Vergine come seconda Eva.* Ignoranza della simbologia delle cattedrali.

pag 260 *Ci sono geni alati portatori di ghirlande ad imitazione del marmo alla base degli archi della cupola, sei e non otto di numero a causa degli affreschi del Mazzola Bedoli nel presbiterio e nell'abside*. Errore madornale : Mazzola ha dipinto perché lo spazio era vuoto!

Si arriva a queste sofisticazioni pensando all'arte come ad un valore indipendente chiuso in sé, mentre i sensi si dilatano di comprensione nella confluenza con la storia della persona umana relativa.

Marcin Fabianski,

raffinatissimo formalista, seguendo solo la dimensione figurativa, dice cose raffinate, come abbiamo citato per l'IO, ma senza l'apporto storico, incorre in bufale madornali, come quando deduce che

a p. 156: *Danae: Sembra che l'inserviente adolescente che è appena disceso dal cielo, giochi il ruolo di messaggero di Giove …* mentre il quadro porta a considerare che è salito dalla casa. Quando non si sa che dire…si può arrivare a fantasticare addirittura che :

a p. 157: in Danae : *La presenza dell'aiutante di Giove, il Cupido adolescente, non autorizzata dai testi antichi, può ben essere una giocosa allusione dell'affidarsi del duca ai propri servi in tali occasioni segrete.. . di avventure amorose* … Secondo Fabianski sembra che il duca influisse sui soggetti del pittore con confidenze piccanti. Forse, vista dalla Polonia, Correggio dista da Mantova un tiro di schioppo…

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Giuseppe Adani – CORREGGIO PITTORE UNIVERSALE (1489 – 1534) – Cinis. Bals. SILVANA ED. (2007)

Eugenio Riccomini – LA PIU' BELLA DI TUTTE – Cassa Risp. Parma – 1983

Eugenio Riccomini - CORREGGIO ---SILVANA ED. 2005

Lucia Fornari Schianchi – CORREGGIO – Skala 1994

Marcin Fabianski - CORREGGIO : LE MITOLOGIE D'AMORE – Silvana Ed. 2001

David Ekserdjian – IL CORREGGIO – Silvana Ed. 1997

Alberto Cadoppi – CORREGGIO ULTIMO ATTO – Boll. Reggiano 2010

Elio Monducci – CORREGGIO - vita e opere nelle fonti documentarie - Silvana Ed. 2004

Maria Cristina Chiusa - GLI AFFRESCHI DI CORREGGIO – Electa Ed. 2008

Maria Cristina Chiusa – Correggio e i Benedettini -_ News – Art - 2017-

Massimo Mussini - - CORREGGIO TRADOTTO – Cassa Risp. R.E. 1995

Luigi Pungileoni - MEMORIE ISTORICHE DI ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO – Parma 1817, '18, '21

Cristina Cecchinelli – Il pittore e i ponteggi, nuove date per gli affreschi del Correggio,,, --in NUOVI STUDI-- 2010

Cristina Cecchinelli-- Convegno studi Correggio 2008

Silvia De Vito Battaglia – CORREGGIO –Roma 1934

AAVV - CORREGGIO PITTORE - Internet

PROPOSTA ALLA RELATIVA COMPETENZA E INTELLIGENZA

DEL CHIARISSIMO COMUNE DI PARMA

Egr Signor SINDACO,

Una delle glorie maggiori della Città, dalla Sua autorità e competenza amministrata e diretta, meta di inesauribile turismo artistico di ogni parte del mondo, come da tutti risaputo, è l'affresco del Correggio nella Cupola della Cattedrale.
Come ben si può constatare, ed è stato espresso anche dal grande critico Eugenio Riccomini, il punto più adatto per una intelligente contemplazione del capolavoro si troverebbe ad una ventina di metri da terra, cosa naturalmente impossibile ad attuarsi. Per una soluzione forse più efficace ed opportuna di quanto possa sembrare a prima vista, io mi permetto di suggerire questa proposta.
Oggi ci sono mezzi tecnologici che ci permettono meraviglie. Tali infatti sono le riproduzioni fotografiche con cui ammiriamo i particolari dell'Opera irraggiungibili, o per lo meno sfuggenti, all'occhio dal pavimento, però la contemplazione è sempre di stralci, di parti limitate, mentre la bellezza dell'arte pittorica in cupola è quella di essere immersi in una realtà circolare e attorniante senza i limiti laterali dei quadri.
Perché non costruire una Cupola in scala ridotta in maniera da poter offrire l'esperienza di una visione circolare ravvicinata e particolareggiata, così da permettere poi in duomo una migliore contemplazione dell'originale, se è possibile?
Teniamo presente che in Parma non manca certamente un luogo adatto: con le chiese chiuse ci sarebbe solo la questione della scelta. Una struttura metallica che sorregga dei fogli di plastica rigida a forma della cupola non viene a costare cifre proibitive. Su questa struttura si potrebbero incollare le foto tagliate a spicchi naturalmente stampate in grande ma in scala ben studiata. Si potrebbe pensare anche all'opportunità di una correzione, nelle fotografie, per quanto criticamente possibile, dei punti rovinati nell'originale!
Anche fosse una cifra assai elevata, sicuramente rientrerebbe in breve coi proventi di un biglietto d'ingresso adeguato, ma soprattutto coi prevedibili introiti da commissioni di musei esteri che volessero ricreare una simile opera. In ogni caso penso che ne deriverebbe una grande pubblicità in onore della Città in Europa e nel mondo.
Spererei con questa proposta di aver dato così un progetto positivo anche per le finanze comunali.

Con i più distinti auguri.

Attilio Manfrin