

EUGENIO RICCÒMINI

MARGINALIA AL CORREGGIO "BAROCCO"

Nell'accogliere questo folto e ben argomentato saggio di Philippe Morel per le pagine della nostra rivista mi è sembrato opportuno riservare uno spazio, marginale e limitatissimo, alla discussione (sia pure piena di dubbi e certo non definitiva) di alcune questioni di metodo; discussione, a dire il vero, che mai mi sarei sognato d'intraprendere (sicuro come sono della relatività d'ogni assunzione di metodo in una disciplina così scarsamente assimilabile a quelle scientifiche, com'è la nostra; e così difficilmente "verificabile") se non ci fossi stato letteralmente tirato per i capelli.

Proprio il discorso *de la méthode* sembra invece costituire per il nostro autore la premessa basilare del proprio saggio e quasi la giustificazione della sua fondatezza; che a mio parere sta altrove: e cioè nel cumulo e nella consequenzialità delle "cose" (cioè delle opere) che egli per primo raccoglie ed accosta in un discorso d'assieme. Nel proemio, che non per nulla è steso col tono secco e un po' *tranchant* degli enunciati di matematica o di geometria, il Morel espone quale sia l'ambito del suo saggio e, soprattutto, stabilisce le regole del gioco. Queste, devo dire, hanno tutta l'aria, e la perentorietà, di una normativa universalmente valida; non limitata, voglio dire, all'occasione specifica. Paiono, insomma, le regole per scrivere un serio saggio di storia dell'arte. Ora in chi, come me (e molti altri, grazie al cielo), ritiene davvero che massimo vantaggio d'ogni regola, in questo campo, sia il divertimento ch'essa offre nell'aggararla e nel contraddirla, trovando magari ogni volta lungo il divagare del percorso altre angolature per guardare all'opera d'arte, la rigidità d'un siffatto enunciato e il suo implicito manicheismo non potevano che insinuare dubbi e interrogativi. Di ciò, spero, nessuno vorrà adontarsi; è giocoforza, si sa, che ad ogni manifestazione dello spirito di geometria corrisponda l'emergere del suo complementare ed opposto, a rendere più animato il gioco; e quindi a riprodurre con più complessa mimesi la complessità del reale e della storia.

Le regole, se ben riassumo, sarebbero più o meno queste: occorre escludere, nello sviluppo della ricerca, ogni considerazione che tenga conto del ricorrere di tratti isolati nelle opere considerate; si escluderanno parimenti i giochi delle influenze d'un autore sull'altro; e non si terrà conto del potenziale innovativo del singolo artista che la storiografia abbia l'abitudine di presentare come un "genio fondatore". Simmetricamente, dovranno essere privilegiate la logica delle composizioni, le serie che esse costituiscono e le regole che presiedono alla formazione delle singole

composizioni o delle serie di esse. Molto semplice, come si vede, e piuttosto in linea con il taglio, grosso modo, strutturalista che anima tutto il saggio. A ciò s'aggiunga, dimenticavo, che ogni singola opera della serie dovrà essere analizzata in sé e per sé, *quel qu'en soit l'auteur*.

Abbiamo tutti letto, nell'adolescenza, i nostri Lévi-Strauss (se non altro per amore della *sauvagerie*) e quindi una tale chiarezza d'approccio può anche sedurci. Ma poi... Come credere che la ricerca, costretta entro schemi così cristallini e fin troppo semplici, possa dar conto credibilmente dell'intreccio perversamente complicato della storia, della storia dell'arte? Già il restringere rigorosamente l'esame alla morfologia delle cupole è certamente legittimo (si potrebbe, perché no, scrivere una storia delle colonne o dei capitelli; ma riusciremmo davvero a fingere di trascurare che la tal colonna fa parte del Partenone, e che il Partenone?... eccetera; e quale grado ulteriore di "verità" si toccherebbe?); ma forse sarebbe stato il caso di considerare il problema in modo più ampio, anche a costo di uscire ogni tanto dai parametri prefissati: nella pittura del primo Cinquecento, infatti, ogni indizio concorre a far pensare che il problema della decorazione pittorica delle cupole si ponesse come aspetto tecnico particolare d'una dialettica culturale più ampia, che implicava l'accettazione o il rifiuto dello "sfondamento" delle volte murarie, siano esse cupole, tribune absidali o coperture di navate; e non a caso a tale generale quesito si suggerirono risposte discordanti nella Padania o nel Veneto di terraferma da un lato, e dall'altro nell'area toscano-romana.

Ma, pur ammettendo la piena liceità dell'autodelimitazione dell'ambito della propria ricerca, restano le perplessità circa le "regole" già ricordate. Si consenta pure che la ricorrenza di tratti isolati possa avere soltanto valore episodico (ma anche in tal caso, bisognerà pur chiedersi il significato del ricorrere di tali tratti, il loro trasformarsi in *topoi* e quindi in segnali di preciso significato, nell'ambito di una storia); ma escludere di proposito dalla propria considerazione il "gioco delle influenze" (che non è, ovviamente, un gioco: perché non sottostà ad una serie di regole astrattamente definite e rese convenzionali) sembra eccessivo e volutamente provocatorio. A parte il fatto che tutta la storia dell'arte, come qualunque altra storia (mi si conceda per una sola volta un argomento *ex auctoritate*) è per gran parte costruita appunto sul cosiddetto gioco delle influenze, e cioè sulla definizione di griglie cronologiche, sulla documentazione di accertate precedenze d'un'opera rispetto ad altre,

sul riscontro di effettive conoscenze di certe opere da parte di singoli artisti, e infine sulla valutazione dello "scarto" che ogni opera presenta rispetto ai suoi precedenti; a parte l'ovvietà di tutto ciò, come non vedere che proprio la *pars costruens* delle regole moreliane (ossia la logica delle composizioni, le serie che esse costituiscono, le regole della loro formazione) non possono essere avulse dall'intreccio di tutta l'intera storia, tanto da far parte anch'esse del ripudiato "gioco delle influenze"? E di quel gioco, di tutto quell'intreccio fanno egualmente parte, come assi nel mazzo, i momenti e le opere più cruciali di quegli artisti cui si applica, con malcelata sufficienza, l'etichetta di genii fondatori. Essi sono, in realtà, quelli capaci di divaricare lo scarto fino a mettere in crisi le regole che li precedono, fino a costituirne di nuove; che attendono, certamente, il soprassalto d'un altro "genio" per essere contraddette ed eluse. Riesce quindi difficile pensare ad una storia dell'arte, cioè ad una storia delle opere, e quindi ad una storia dei loro autori *quel qu'en soit l'auteur*.

Spiccando il volo da tali premesse, e fondandosi necessariamente su una rilettura delle cupole parmensi del Correggio, il saggio non poteva che cozzare, ad un certo punto, con buona parte della letteratura precedente; e infatti una parte di esso è dedicato (né poteva essere altrimenti) a dimostrare l'infondatezza d'un noto articolo di John Shearman¹⁾ nonché la risibilità d'un mio breve intervento,²⁾ steso in fretta al tempo dell'apertura al pubblico dei ponteggi di restauro della cupola del Duomo, e delle cui scarse ambizioni accademiche o "scientifiche" (era infatti cosa destinata più che altro a vasta divulgazione, per il pubblico) è facile rendersi conto fin dalla leggerezza del titolo, calcato su quello d'un celebre saggio sui "nipotini" di Carlo Emilio Gadda. Il saggio di Shearman, come si sa, indagava sui caratteri dell'"illusionismo" del Correggio; il mio, assai più modestamente, si limitava ad una scorribanda (non priva, credo, di qualche sorpresa) sugli elementi di prossima o lontana o anche remotissima ascendenza correggesca nell'arte dei secoli successivi. È una storia, detto per inciso, ancora non del tutto indagata e sulla quale da tempo vado raccogliendo materiali e documenti disparati, e assai curiosi.

Ora il nostro autore da un lato rifiuta recisamente il carattere, o l'intenzione illusionistica a qualsivoglia opera del Correggio; e dall'altro, per necessaria conseguenza, nega il benché minimo rapporto (e ciò non poteva non capitare, una volta escluso il già citato "gioco delle influenze") tra le cupole del Correggio e la decorazione barocca. È questa una posizione che merita un plauso, se non altro per la sua unicità; perché tutti, ma proprio tutti, anche i più recenti e recentissimi e più smalzati esegeti del Correggio non sono riusciti a sottrarsi, sia pure di sfuggita, ad un accenno al rapporto fra le cupole parmensi e quelle barocche, insistendo proprio sulla cesura che intercorre fra l'impresa del Duomo e le prime cupole seicentesche che osano ritentare quella scommessa.³⁾

Per sostenere la sua tesi, il nostro autore finisce per giocare un po' con le parole e, pur tenendo conto e citando i vari casi d'illusionismo prospettico rinascimentale (e attingendo perciò, come doveva, allo stimolante saggio del Bora⁴⁾ sugli "scurti" nell'ambiente lombardo), tira a far combaciare il concetto di illusionismo con le posizioni teoriche e con le pratiche artistiche, storicamente ben determinate, dei prospettici della piena età barocca. Il nome di illusionismo dovrebbe perciò essere usato, nei confronti dell'arte di qualsiasi tempo, solamente ove l'opera in questione risponda con esattezza ai requisiti stabiliti dai teorici e dagli artisti barocchi. È questo, mi sembra, un uso alquanto arbitrario del dizionario. Ma certo, una volta accettato questo principio, e una volta ridotta la definizione di illusionismo a quei soli affreschi di cupole in cui la costruzione prospettica sia stata studiata rigorosamente in rapporto col punto di vista dell'osservatore posto sul piano della navata centrale e all'imbocco del presbiterio, non si sfugge: le cupole del Correggio sono costruite in modo diverso da quelle barocche. Ma questo, mi sembra, lo sapevamo già. Anzi, proprio in uno studio sollecitato in occasione del restauro della cupola del Duomo di Parma⁵⁾ (di cui occorrerà tener conto, perché è il più completo e analitico sondaggio sulla tecnica correggesca; su come, nella fattispecie, "si fabbrica un paradiso") è apparso chiaro che il punto di vista risultante dal convergere delle linee dedotte da quelle scarsissime zone d'architettura finta dal Correggio nella cupola va a stabilirsi, anziché all'altezza del riguardante, in un punto assai alto dell'arcone che immette dalla navata maggiore nel presbiterio: un punto irraggiungibile, e quindi inutilizzabile. Ma mi chiedo se ciò basti ad escludere nel Correggio l'intenzione d'illudere, di fingere; anche se in modi diversi e meno rigorosi di quelli noti alla perizia dei quadraturisti barocchi. Il cielo che egli apre e, per primo in quel modo, sfonda sulla grande crociera del Duomo è pur sempre una illusione (e un'allusione, certo, alle grazie e alle luci del Paradiso). Il vortice che egli finge (perché la struttura dell'immagine dipinta non è concentrata o circolare, ma bensì a vortice, elicoidale) crea una comunicazione immediata fra cielo e terra, apre come una via d'accesso; illusiva, beninteso. E che tale spettacolo non fosse destinato che solo parzialmente al comune fedele (che dall'imbocco della navata scorge solo il gruppo degli angeli e della Vergine in ascesa; quello per lui comunque più significativo) e che la totalità della scena fosse contemplabile in pratica solo dal celebrante al momento dell'elevazione, è cosa che mi pare non decisiva; visto che ogni decorazione di cupola (anche barocca, certo) sfugge nella sua totalità a chiunque non si ponga in posizione zenitale rispetto al centro della decorazione. E ancora, e poi *de hoc satis*: chi è salito, come tanti, sulla cupola dopo il restauro sarà stato stupefatto nel constatare l'incredibile illusività (ancor oggi perfettamente funzionante anche a distanza ravvicinata) del cornicione

dipinto e, soprattutto, delle greche in finto rilievo dipinte sotto gli arconi: proprio come nell'aneddotica seicentesca, i visitatori allungavano le mani per sincerarsi di ciò che l'occhio era incerto a decifrare; e non è questa, ancora, illusione? O addirittura *trompe-l'oeil*?⁶⁾

Quindi il Correggio, a suo modo, "illude". A suo modo: secondo, cioè, i modi del progressivo dispiegamento d'una sua propria poetica, che vede il susseguirsi delle tre cupole parmensi, nel giro di pochi anni, approfondire e sviluppare un unico tema; e in accordo, anche, con un tentativo di divaricazione dal romanismo raffaellesco e michelangiolesco che in quegli anni prende piede fra gli artisti padani. È su questo tentativo, a mio avviso, che bisognerebbe puntare il riflettore; perché, di fronte al rifiuto della cultura romana di quegli anni a concepire, nella decorazione dipinta di volte e cupole, la possibilità d'un rapporto immediato fra terra e cielo (o fra cielo e terra), senza la mediazione ragionata e razionale d'un filtro, d'uno schermo offerto dall'artificio dell'architettura dipinta, si registrano per contro nella valle padana vari tentativi di "apertura", di "sfondamento" con la eliminazione d'ogni finzione architettonica. Quali ne siano i significati, lo si può fin d'ora intuire, e lo si vedrà comunque in altra sede; ma è certo che, a differenza di quanto avveniva a Roma e in Toscana, tutt'attorno al Correggio si stavano saggiando vari modi di fingere aperture celesti. Tali modi, ancora non sufficientemente indagati, possono talora risultare d'ascendenza ancora quattrocentesca ed arcaica, e appena aggiornati secondo le indicazioni d'un generico prospettivismo di matrice lombarda o mantegnesca, come ad esempio nella poco nota cupola di Francesco Prata nella cappella bramantesca dei santi Fermo e Rustico a Caravaggio, non esattamente databile ma certo ancora appartenente agli anni venti del secolo;⁷⁾ o porsì esattamente in consonanza ed antagonismo appunto col Correggio stesso, come nelle cupolette del Pordenone a Treviso e Cortemaggiore (l'una agli inizi, l'altra alla fine del terzo decennio, ed entrambe di accertata committenza parmense),⁸⁾ o costituire addirittura una sorta di contrappunto, in anni del tutto coincidenti, della cupola del Duomo: come nel caso, ancor oggi così malamente conosciuto e illustrato, della cupoletta con 'l'Eterno Padre fra le nubi' dipinta nel 1525 da Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo.⁹⁾

Questi indizi confermano, certo, che il Correggio non era, in senso assoluto, un isolato profeta nel suo tempo; ma mostrano anche la sostanziale autonomia e novità delle sue soluzioni, che si pongono al tempo stesso in sintonia totale ma apparente e in sottilissima contraddizione rispetto al mondo delle immagini di Raffaello; che accettano la nobiltà e perfezione e "modernità" del disegno romano mettendone però in crisi l'idea d'equilibrio e il concetto stesso di centralità, in modi che mi paiono sempre più simili a quelli che, proprio in quegli anni, teneva un altro grande artista padano, l'Ariosto, nel ridurre alla perfezione

dell'eloquio bombesco il proprio capolavoro, frutto della cultura composita e "asimmetrica" delle corti settentrionali e anch'esso riluttante ad organizzarsi attorno ad un centro narrativo, o figurativo.¹⁰⁾

Nella sua ricerca, il Correggio non è quindi un solitario; ma certo un protagonista. Lo dimostra l'eco immediata (e poi, certo, in breve tempo sempre più smorta; ma i tempi mutavano, in quegli anni cruciali) delle cupole parmensi negli affreschi mantovani di Giulio Romano e, subito dopo, nell'interpretazione arretrante (e già commista dei modi di Giulio stesso) di Camillo Boccaccino nel catino absidale di San Sigismondo a Cremona.¹¹⁾ Gli altri esempi già da me illustrati, e ripresi dal Morel, sono tutti abbondantemente posteriori ai tempi dell'attività del Correggio; e dimostrano non tanto che le sue soluzioni fossero patrimonio comune d'una ricerca generale agli artisti del tempo, ma semmai la loro esemplarità; seppure non pienamente compresa e ben presto tralasciata.

Infine: anche se può essere cosa grata e solleticante l'essere inseriti, sia pure come termine d'arrivo, in una vicenda critica che ha il suo inizio in Stendhal e che passa attraverso quasi tutta la più illustre esegesi correggesca, non ho mai inteso dire che il Correggio delle cupole parmensi appartiene in tutto o in parte all'area della cultura barocca; queste sono posizioni che appartengono alla critica tedesca tardo-ottocentesca, e a tempi di ancora imprecisa definizione delle periodizzazioni storico-artistiche. Ma non è scandaloso, ritengo, affermare infine che il Correggio sta al barocco come Raffaello sta al classicismo seicentesco del Maratta; o come il mondo di giganti di Michelangelo sta al titanismo proromantico di Fuessli. Si capisce, poi, che se tale rapporto esiste (ed esisteva, certo, nella coscienza e nella cultura degli artisti sei e settecenteschi)¹²⁾ esso va analizzato, ed anche dimostrato: cosa che è ragionevole fare attraverso una documentazione anche minuta della concreta conoscenza che delle cupole correggesche potevano avere i pittori delle epoche posteriori; se poi una tale ricerca di riscontri e di testimonianze appare, all'olfatto del Morel, in odore di positivismo, non si sa proprio che farci. Per costruire una storia si possono usare gli strumenti più disparati, e le si può dare la forma che più ci aggrada; ma la materia prima restano pur sempre i fatti.

¹⁾ J. SHEARMAN, *Correggio's Illusionism*, in *La prospettiva rinascimentale, Codificazioni e trasgressioni*, vol. I, Firenze 1980.

²⁾ *I nipotini del Correggio. Postumi barocchi della cupola dell'Assunta di Parma*, in *Correggio. Gli affreschi nella cupola del Duomo di Parma*, Parma 1980.

³⁾ Fra i più recenti contributi su questo tema si vedano gli accenni di G. ERCOLI, *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1982; e quelli di E. BATTISTI, *Il Correggio e il Parmigianino*, in *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Cinisello 1979, p. 108.

⁴⁾ G. T. BORA, *La prospettiva della figura umana - gli "scurti" nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale*, cit.

5) *Rivedendo Correggio. L'Assunzione del Duomo di Parma. Come si fabbrica un paradiso*, a cura di L. Fornari Schianchi e E. Battisti, con scritti dei curatori e di M. Baldi, E.E. Rodio, M. Ingendaay, M.L. Krumrine, M. Mauner, P. Scholten ed E. Riccomini. La pubblicazione, a cura dell'Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane (Roma, 1981) contiene un portfolio con le riproduzioni fotografiche dei rilievi in scala 1:1 eseguiti dagli affreschi durante il restauro; il rilievo fu condotto da M. Baldi e E.E. Rodio.

6) Sulla connessione e consequenzialità fra "illusionismo" correggesco e decorazione delle cupole barocche, cfr. anche N. SPINOSA, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. II, Torino Einaudi, 1981, p. 303 e n. 9.

7) Cfr. P. TIRLONI, *Francesco Prata*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento*, (a cura della Banca Popolare di Bergamo), I, Bergamo 1980, p. 553 e ss.

8) Cfr. *Giornata di studio per il Pordenone*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Piacenza 1981; sulle connessioni parmensi del Pordenone si veda in particolare il saggio di M. MURARO, *Giovanni Antonio da Pordenone e il periodo parmense dell'episcopato trevigiano*, e quello di V. SGARBI, *Pordenone e la maniera: tra Lotto e Correggio*, entrambi nel volume citato.

9) Quest'affresco, assai interessante ai nostri fini, è stato pubblicato più volte, in tutto o in parte, a partire dall'antico saggio del Berenson (1905); ma solo il Morassi, che lo studiò e pubblicò dopo il restauro (*Gli affreschi del Lotto in San Michele del Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Bollettino d'Arte*, XXVI, 1932-33, fasc. IV, pp. 160-172 sembra aver avvertito le sue possibili connessioni con la coeva posizione del Correggio. Rammento che l'idea embrionale dello "sfondamento" d'una cupola (in questo caso di probabile ascendenza bramantesca) compare nel Lotto già nella pala Martinengo, commessa nel 1513 ed eseguita entro il '17.

10) Circa i rapporti fra il Correggio e la cultura letteraria parmense o padana si è fatto negli ultimi tempi qualche sostanziale passo avanti, nell'intento d'uscire dal generico. Si vedano ad esempio i contributi di B. Adorni nel già citato volume sull'abbazia di San Giovanni Evangelista a Parma; validi tentativi di radicare l'arte e la poetica del Correggio nell'ambiente culturale e religioso parmense compaiono, a cura di L. Fornari Schianchi e di P. Ceschi Lavagetto nell'opuscolo citato, edito in occasione del restauro della cupola del Duomo. Un accenno ai rapporti (inesistenti, quanto a documentazione storica; ma egualmente immaginabili) tra il Correggio e l'Ariosto è nel saggio di C. GNUDI, *L'Ariosto e le arti figurative*, in *Atti dei convegni dell'Accademia dei Lincei*, n. 6, 1975.

11) Quest'affresco, che reca la data del 1535, non a caso fu scelto da Alessandro Lamo quale cavallo di battaglia contro la pretesa incomprensione del Vasari nei confronti degli artisti padani; a proposito della figura dell'"Evangelista" al centro del catino, che egli paragona al "Giona" michelangiolesco della Sistina, egli sbotta: "Non pare che ancora egli si volga in tutto in dietro mirando il Cielo contra la disposizione della volta della muraglia?" (cfr. l'edizione anastatica del *Discorso*, 1584, edita assieme alle altre fonti cremonesi a cura di A. Puerari e R. Barbisotti, Cremona 1975, p. XXVII).

12) Di esempi in tal senso se ne trovano ad ogni passo negli scrittori d'arte sei-settecenteschi; ma mi piace ricordare, per la sua rarità e puntualità, il manoscritto della Corsiniana attribuito all'allievo spagnolo del Maratta, don Vicente Vittorio Valenciano e redatto verso il 1687; a proposito della cupola del Duomo di Parma dice: "... donde se vén las figuras escorzadas con tanta gracia que parezen más naturales que pintadas, y esta obra á dato lez y norma a todos los demás artificies para pintar las cupolas" (cfr. E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, p. 286).