



Lions Club
CORREGGIO
Antonio Allegri

ASSOCIAZIONE

Amici del
Correggio
e del Museo Civico Il Correggio

Anno Leonardiano 2019 - Anno di Parma Capitale della Cultura 2020

Da tempo gli interessi artistici e una viva amicizia legano i Cittadini di Correggio al celebre studioso del Rinascimento italiano David Alan Brown. Egli, nel lontano 1973, compose una ricerca eccezionale sul tema qui proposto in quanto ritenne che la straordinaria personalità del Correggio abbia costituito un asse centrale nella vicenda pittorica tra “l'età dei Geni” e i secoli successivi. Per questo ruolo il Correggio doveva aver raccolto i costitutivi e i frutti, evidenti e potenziali, dei grandi Maestri operanti alla fine del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento. Un ruolo, dunque, di enorme portata storica e vitalissimo. David Alan Brown volle dedicare una tesi estremamente corposa a tale ricerca, intitolandola alla più preziosa eredità dell'Allegri, ossia al magistero di Leonardo che egli ritenne fondamentale, ma estendendola nel contempo alle presenze e agli influssi degli altri sommi creativi che hanno preceduto e accompagnato la giovinezza attiva del Correggio.

L'autore, che favorì decisamente l'acquisto della “Pietà” dalla National Gallery di Washington, offrì poi alla Fondazione il Correggio una copia autografa della propria tesi di Dottorato in tre grossi volumi. Oggi, nella ricorrenza di questi due Anni che comportano la celebrazione del più alto periodo della civiltà italiana, è parso quantomai opportuno alla Associazione degli Amici e al Lions Club di Correggio, ambedue legati al nome dell'Allegri, offrire una traduzione in italiano del testo capitale della tesi stessa. Un atto, accolto lietamente dal dottor Brown, che vuole onorare la cultura internazionale sull'arte italiana e che vuole nel contempo aprire ad un vasto popolo di lettori i contenuti di luce, rivelatori e stimolanti, che rendono la figura del “nostro Antonio” davvero grande.

Guido Caffagni
Presidente Lions Club
Correggio Antonio Allegri

Oscar Riccò
Presidente Amici del Correggio
e del Museo Civico Il Correggio

Nota.

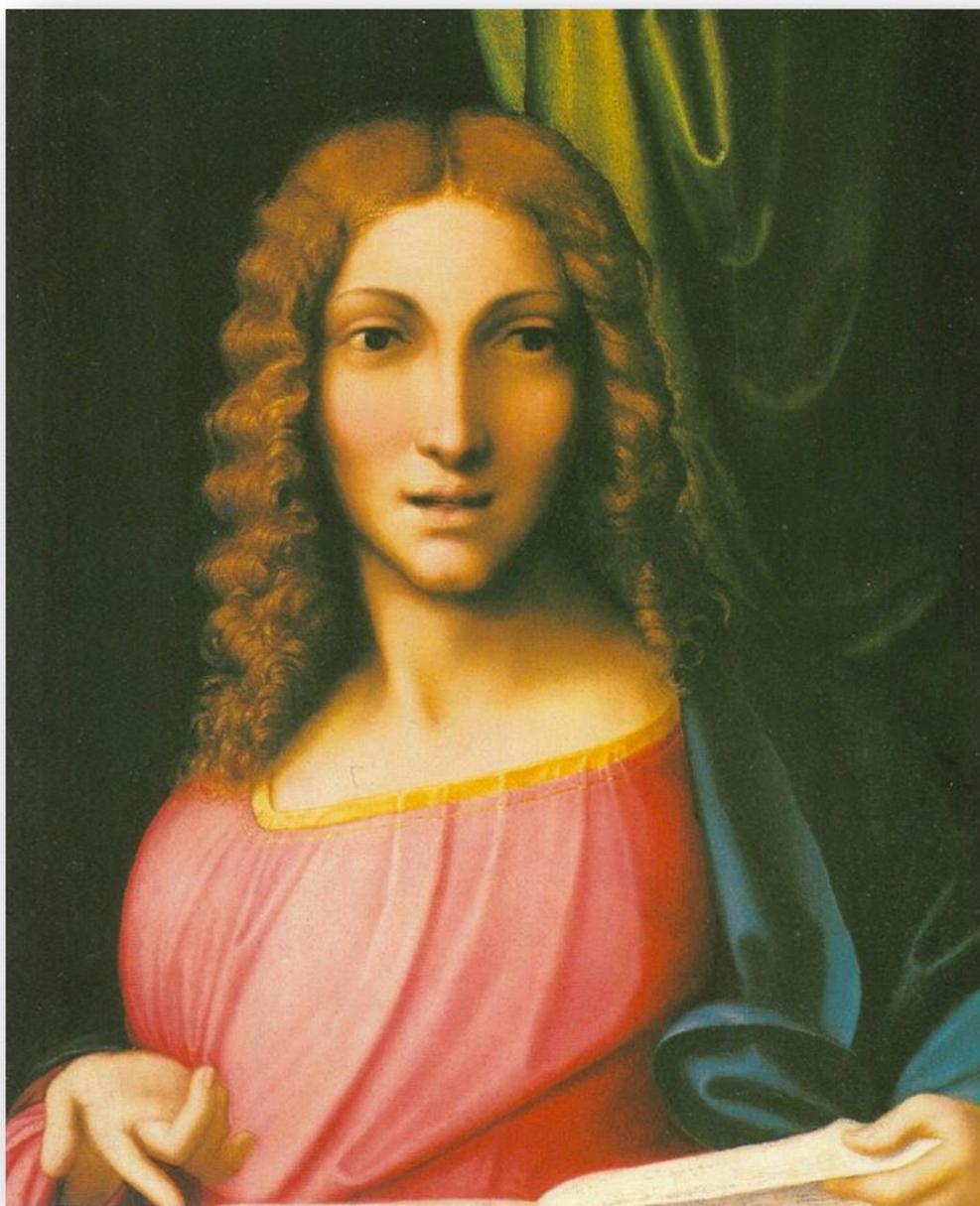
Nel testo qui tradotto si sono volute omettere le numerosissime note di appoggio documentario, e i rimandi figurativi.

Tali importanti integrazioni rimangono nella stesura integrale dello studio, sempre consultabile in lingua inglese presso la Fondazione il Correggio. Si ringraziano la traduttrice prof.ssa Silvia Adani e il curatore prof. Giuseppe Adani.

IL GIOVANE CORREGGIO E LE SUE FONTI LEONARDESCHE

di
DAVID ALAN BROWN

traduzione - Silvia Adani



Correggio - Cristo Giovane
National Gallery of Art - Washington

La traduzione procede secondo la stesura dell'Autore

Abstract

Titolo e Prefazione

capitoli:

LE FONTI

IL CORREGGIO A MANTOVA 1511-13

IL VIAGGIO A MILANO E I RISCONTRI IN EMILIA 1513-16

IL CORREGGIO IN PATRIA 1517-18

CONCLUSIONE

*Va ricordato che tutta la presente opera di David Alan Brown
riguarda soltanto il periodo giovanile del Correggio
e l'evoluzione della sua formazione
prima della sua andata a Parma nel 1518*

ABSTRACT

IL GIOVANE CORREGGIO E LE SUE FONTI LEONARDESCHE

David Alan Brown

Yale University 1973

Questa dissertazione esamina la natura del debito che il giovane Correggio ha verso le fonti delle opere di Leonardo da Vinci e di alcuni dei suoi seguaci per comprendere l'evoluzione del suo stile di pittura, che ne fu altamente influenzato. Sebbene non documentata, l'importanza di Leonardo per il Correggio fu data per scontata dai primi critici, che sottolinearono la somiglianza delle espressioni facciali e della tecnica. Più tardi, tuttavia, dopo la riscoperta delle opere precoci del Correggio da parte di Morelli, che apparvero più ferraresi soprattutto nei dettagli, la rilevanza di Leonardo per Correggio venne a perdere enfasi o negata del tutto. Il presente studio tenta di documentare visivamente, attraverso rigorosi confronti di opere specifiche, comprese diciannove del Correggio, il ruolo di Leonardo nella formazione del modo di vedere del giovane artista. Il primo capitolo descrive il relativo contesto d'interesse per Leonardo a Mantova, dove il giovane Correggio era attivo. Un esame delle prime opere del Correggio rivela che il suo contatto iniziale con Leonardo fu indiretto, schermato dalle altre fonti in Mantegna, Costa, Dürer e i Veneziani. Tali echi di Leonardo nella sua precedente cultura prepararono il Correggio ad assimilare e non solo meramente ad imitare l'arte di Leonardo. Poi, ispirato da un lavoro che Leonardo mandò a Mantova, il Correggio dev'essere andato a Milano. Il secondo capitolo indaga l'impatto di questa presunta esperienza delle opere milanesi di Leonardo e della sua cerchia sulla *Madonna di San Francesco* del 1514-15 e su altre opere di quest'epoca. Dall'inizio, in contrasto con i seguaci dichiarati del maestro, la profonda percezione da parte del Correggio dell'arte di Leonardo è evidente, sebbene egli la usi in questo periodo meramente per rinnovare le tradizioni locali a cui ancora si atteneva. Il capitolo finale riguarda la crescente consapevolezza del giovane Correggio del potenziale dei propri prototipi leonardeschi. In questi si vedono ora determinare sempre più il carattere sia del suo stile che del suo immaginario. Ciò che il Correggio deve a Leonardo va oltre ogni combinazione di dolci espressioni con una soffice maniera sfumata, è il risultante effetto di *grazia*, come il termine veniva inteso nel Rinascimento. Sviluppando un tale stile "moderno" sull'esempio di Leonardo, il Correggio fu in grado di trascendere la sua cultura provinciale e di ispirare a sua volta la notevole rinascita della pittura in Parma nella terza decade del sedicesimo secolo.

Le note che seguono il testo in Appendice I forniscono ampia informazione sullo stato fisico, attribuzione e data di ogni opera del Correggio trattata. L'Appendice II è un compendio di opere a carattere ferrarese che sono state erroneamente attribuite, secondo l'autore, al Correggio. Queste sono amplificate da esempi affini che suggeriscono che la maggioranza delle opere erroneamente attribuite appartengano ad un artista anonimo attivo a Mantova.



Leonardo – Ritratto di Fanciulla



Correggio – Cupido e il Carro d'Amore

IL GIOVANE CORREGGIO E LE SUE FONTI LEONARDESCHE
VOLUME 1

Una Dissertazione presentata alla Facoltà dell'Università di Yale
a candidatura per la Laurea in Dottorato di Filosofia

di
David Allan Brown
Dicembre 1973

“E chi è che non rubi?”

Malvasia, Felsina Pittrice, II, 1678, 338.

PREFAZIONE

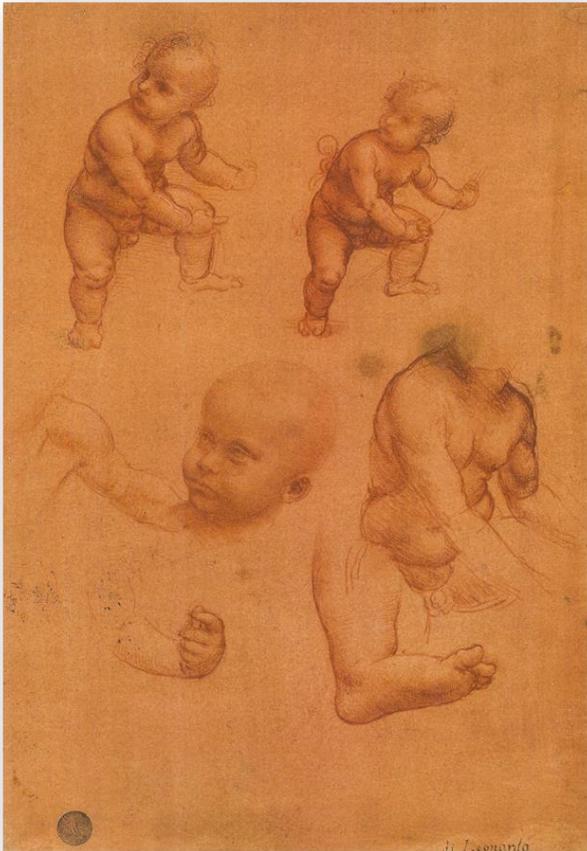
Nel corso della mia ricerca sul Correggio, ho contratto debiti di gratitudine che vorrei riconoscere qui. I miei colleghi all'Università di Yale, particolarmente il Professor E. Haverkamp-Begemann nel suo ruolo di Presidente del Dipartimento di Storia dell'Arte, hanno continuato a sostenere i miei sforzi durante gli ultimi assidui anni. In questo periodo sono stato fortunato ad aver potuto discutere con Wendy Sheard alcuni dei problemi qui trattati. Ho pure beneficiato delle critiche di Grace Seiberling, che mi hanno condotto a rivedere una bozza di una parte del Capitolo 2. Janet Smith ha controllato per me alcuni riferimenti, ed Enrico Alfieri, Mario di Giampaolo e Germano Mulazzani mi hanno tutti aiutato ad ottenere fotografie per illustrazioni, indicate fra parentesi nel testo e sistemate, con l'assistenza di James Wilson, in due successivi volumi. Un'amica di lunga data, Irene Furniss, ha contribuito anch'ella, tramite la sua generosità, alla realizzazione del progetto. Sono grato in modo speciale al Professor Charles Seymour Jr, il mio consulente, la cui inestimabile guida e immancabile incoraggiamento hanno contribuito significativamente a dar forma ai risultati del mio lavoro. Il più grande di questi debiti, tuttavia, è verso i miei genitori per il loro amorevole aiuto in questo compito.

Gli ampi viaggi necessari a completare il progetto riguardante non uno ma due artisti di genio sono stati resi possibili nel 1968-70 da una borsa di studio David E. Finley, generosamente elargita dalla National Gallery of Art, Washington DC. Durante l'ultima parte del mio ruolo come membro Finley, sono stato associato a Villa I Tatti, il Centro Universitario di Harvard per gli Studi sul Rinascimento Italiano a Firenze. In questo congeniale ambiente di apprendimento, ho potuto leggere ulteriormente e riflettere su osservazioni che avevo fatto durante i miei viaggi, e il personale de "I Tatti", specialmente la Dott.ssa Superbi, mi ha fornito assistenza ogni qualvolta fosse necessario. In Parma mi è stata offerta ogni cortesia dalla Sovrintendente alle Gallerie, Augusta Ghidiglia Quintavalle. Dopo un breve periodo alla National Gallery nel 1971, sono ritornato a Yale, dove, in aggiunta ai miei incarichi d'insegnamento, ho completato la stesura della dissertazione.

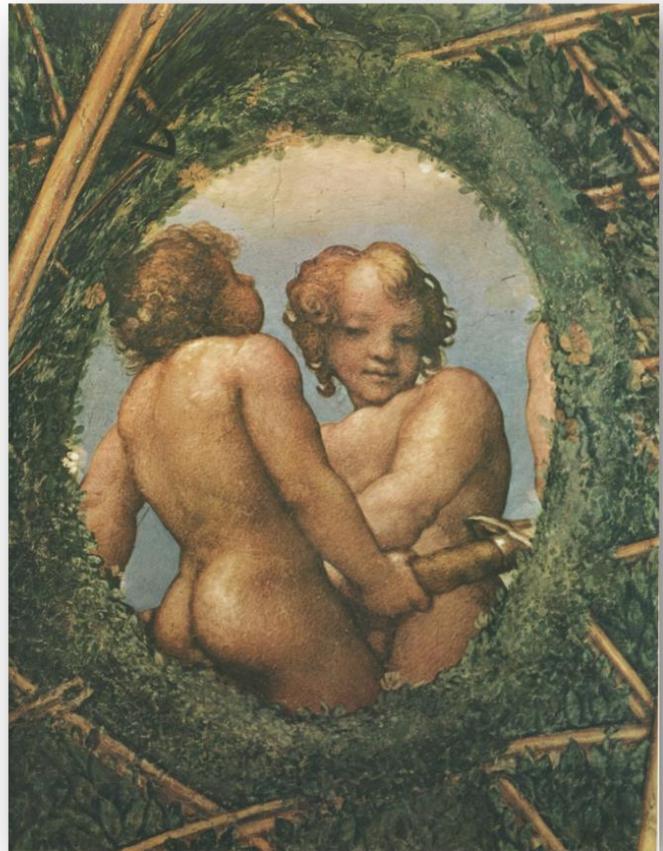
Ho provato interesse per Leonardo prima di imparare molto sul Correggio, dato che in confronto col Maestro più anziano Antonio Allegri non è così noto in questo Paese. La *grazia* dei dipinti maturi del Correggio hanno attratto grandemente i collezionisti europei, cosicché al momento degli acquisti americani soltanto un piccolo numero delle sue opere giovanili, meno caratteristiche, erano disponibili. Correggio inoltre, come A. E. Popham ha sottolineato nel suo libro sui disegni dell'artista, sebbene una volta più ammirato di Raffaello, venne ad essere trascurato dai critici che preferirono scuole precedenti di pittura. Tuttavia, se non fu mai dimenticato, sembra esserci ora un accresciuto interesse nel Correggio, la cui opera precoce è il soggetto di due recenti dissertazioni e che sarà trattata in una monografia completa che sarà presto pubblicata. Tali tentativi di riconsiderazione indicano il bisogno di uno studio che spieghi come il giovane provinciale Antonio Allegri sia diventato il grande pittore conosciuto come il Correggio, e che consideri l'artista, in altre parole, non come anticipatore del Barocco ma coinvolto nell'arte del suo proprio tempo. E' in questo contesto che ho cercato di definire la natura del debito del Correggio giovanile alle fonti leonardesche, per l'evoluzione del suo stile di pittura così altamente raggiunto.

Ho iniziato il mio studio cercando di considerare Correggio come mero seguace di Leonardo, sul livello degli imitatori del maestro milanese. Un ulteriore intento, in questo caso riduttivo verso Leonardo, era dimostrare che il Correggio fosse interessato non specificamente a Leonardo ma al fenomeno generale del leonardismo, che era pronto a recepire ovunque egli lo trovasse, sia nelle opere stesse di Leonardo sia in quelle della sua cerchia. Ma dopo attente ricerche fra la massa delle imitazioni leonardesche, è divenuto chiaro che solo in pochi casi significativi il Correggio abbia fatto affidamento su un'opera di un seguace del maestro. E' risultato, contrariamente

alle mie aspettative, che il Correggio era legato principalmente alle opere di Leonardo stesso, la cui grandezza, così evidente per noi, deve aver riconosciuto anch'egli. Perciò il problema investigato nella dissertazione è più gratificante seppur più difficile: in che modo un artista di genio, che era un giovane di abitudini artistiche arretrate, abbia reagito ad un altro maestro di statura simile che apparteneva ad una generazione precedente ma il cui stile era più avanzato?



Leonardo – Disegni di bimbi



Correggio – Camera di San Paolo

LE FONTI

Il rinascimento della pittura in Parma ha le sue origini, ritengo, a Firenze. Lì, principalmente nella bottega del Verrocchio nell'ultima parte del quindicesimo secolo, i mezzi pittorici si erano evoluti per trattare nuovi tipi di figure, la cui bellezza radiante impressionò gli osservatori contemporanei e seguenti, quali il Vasari. Uno di questi tipi ideali, quello di un giovane, è il particolare contributo di Leonardo da Vinci al *Battesimo* del suo maestro. Mezzo secolo dopo l'angelo nella *Madonna di San Gerolamo* del Correggio, anch'esso ammirato dal Vasari, condivide con quello di Leonardo la caratterizzazione di profilo morbido e capelli ondulati, la posa e il gesto animato, e l'aspetto spiritualizzato eppure sensuale. Un altro di questi tipi, quello di una donna matura, Leonardo lo impiegò nella sua *Adorazione giovanile* non finita, e ancora possiamo osservare nel tipo di Madonna del Correggio simili qualità di espressioni, ottenute, come in Leonardo, dal più delicato modellato in una tessitura pittorica di straordinaria morbidezza. Paragonabile è anche la psicologia di un tenero atteggiamento intimo che rapporta le figure, le quali si protendono verso la Vergine e il



Leonardo – La Gioconda

Bambino. E' lo scopo di questo studio andare oltre tali paragoni con le opere giovanili di Leonardo per poter rivelare più chiaramente la relazione storica causale tra la bellezza raffinata delle sue opere mature e la grazia rinomata della Scuola di Parma.

Se desideriamo considerare un dipinto come la *Madonna di San Gerolamo* del Correggio quale prodotto di una serie di decisioni, dobbiamo far riferimento all'esperienza visiva dell'artista e non meramente descrivere ciò che noi vediamo. Coinvolti nella creazione di un'opera d'arte sono gli sforzi precedenti dell'artista stesso, come pure la sua comprensione delle opere di altri colleghi. Normalmente, i primi forniscono un punto focale per scrittori di monografie, occupati dai problemi di sviluppo stilistico.

L'investigazione delle fonti dell'artista, tuttavia, è stata relativamente trascurata. Questo è particolarmente vero per pittori come Correggio, che non rivelano prontamente la loro ispirazione alle opere di altri artisti. Ma stabilire fonti è un compito che lo storico dell'arte deve affrontare se desidera determinare, per quanto lo stato di sopravvivenza del suo materiale permetta, come si sia evoluta l'opera d'arte finita. Tale approccio potrebbe rivelare assai riguardo alla creatività dell'artista, poiché alcuni prototipi non solo vengono adottati per essere presi in prestito ma sembrano essere attori determinanti nella formazione del suo modo di visione. Sebbene non sia più così ovvio per noi quanto poteva essere stato un tempo, questo è invero il caso del Correggio e l'arte di Leonardo.

Il lettore moderno potrà essere sorpreso di trovare il Correggio comparire nel dramma di cambio secolo di Edouard Schurè *Leonardo da Vinci*. In una scena dell'opera il giovane artista fa dono al suo mentore di un disegno di San Sebastiano, che, sorridendo "avec une mélancolie céleste", richiama alla mente quel santo in un dipinto del Correggio al Louvre. Per questo ritratto il drammaturgo può aver consultato, oltre ai dipinti del Correggio, la *Histoire de la peinture en Italie* di Stendhal, dove l'artista figura tra gli allievi e seguaci di Leonardo.

Stendhal registrò e Schurè mise in dramma ciò che era allora comunemente ritenuto, che il Correggio fosse in debito con Leonardo per aspetti fondamentali della sua arte.

Dal diciassettesimo secolo, in effetti, l'opera di Leonardo è stata riconosciuta come fonte di ispirazione per il Correggio. Fin dal 1635 l'artista più giovane fu incluso in una lista dei presunti allievi di Leonardo, e intorno alla svolta del secolo seguente Padre Sebastiano Resta affermò che il Correggio guardasse a Leonardo per le graziose teste sorridenti nei suoi dipinti. Anton Rafael Mengs osservò più specificamente che il viso della Madonna in una pala d'altare giovanile del Correggio a Dresda sia di carattere leonardesco. Per Guglielmo della Valle verso la fine del diciottesimo secolo, un affresco leonardesco offriva la prova che il Correggio apparteneva alla Scuola di Leonardo. Circa nello stesso periodo Friedrich von Ramdohr dichiarò che il Correggio trovasse in Leonardo una suggestione per la grazia che permea i suoi stessi lavori. Visitando il Louvre poco tempo dopo, Friedrich Schlegel osservò ciò che si può ancora vedere là, ovvero la somiglianza delle espressioni facciali nei dipinti dei due artisti. Questa somiglianza fu notata anche da Georg Nagler e da William Coxe, quest'ultimo aggiungendo, evidentemente per la prima volta in letteratura, che la "somiglianza" del Correggio era indebitata a Leonardo anche per il suo chiaroscuro.

Questi critici misero l'accento sull'espressione del viso come il più ovvio legame fra il Correggio e Leonardo. Gli scrittori di metà Ottocento procedettero a definire,

sebbene solo sommariamente, le questioni più complesse che hanno occupato i successivi studiosi dei problemi dell'influenza di Leonardo sul Correggio. L'autore di ciò che può chiamarsi il primo studio reale del problema postulò per il *Blackwood Magazine* nel 1840 che il Correggio, venendo dopo Leonardo, avesse realizzato più o meno indipendentemente ciò che Leonardo aveva soltanto tentato. Allo stesso tempo Gustav Waagen, osservando dipinti a Parigi, dichiarò che il Correggio, unico fra i seguaci di Leonardo, avesse sviluppato pienamente le tendenze presenti nella sua arte. Data la allettante brevità della sua dichiarazione, Waagen avrebbe assai probabilmente concordato con Gustave Planche sul fatto che l'influenza di Leonardo sulla modellatura e sui visi sorridenti del Correggio era talmente ovvia da renderne superflua la dimostrazione. La teoria secondo cui il giovane artista dipendesse da Leonardo, specialmente per gli effetti di luce e l'espressione, può essere trovata persino nell'area delle arti visive, riflessa com'è nelle copie alla maniera del Correggio. Un analogo pittorico rivelatore alla visione leonardesca di Correggio è fornito da un quadro a Detroit, nel quale due figure, ispirate in origine dal *Battista* del Louvre di Leonardo, sono state isolate dalla *Madonna di San Giorgio* del Correggio e giustapposte dal copista contro uno sfondo scuro per maggiore effetto.

La tradizione critica dell'importanza di Leonardo per il Correggio è preservata nella prima monografia moderna di storia dell'arte sull'artista, quella di Julius Meyer del 1871. Compendio di tutto ciò che era allora conosciuto sul Correggio, lo studio di Meyer tenta di definire i fattori che contribuirono alla formazione del suo stile. Tenendo in conto menzioni precoci della sua attività, Meyer propose che l'artista fosse dapprima apprendista di Francesco Bianchi Ferrari a Modena e che poi avesse studiato le opere del Mantegna a Mantova. A queste influenze furono aggiunte quelle di Francia e Costa. Meyer continuò dichiarando che, sebbene non sapesse come le opere di Leonardo fossero accessibili al Correggio, la sua influenza fosse chiaramente discernibile nei dipinti del Correggio, specialmente nel suo chiaroscuro. Ma per evitare di perdersi in un "labirinto di congetture", Meyer lasciò la nozione dell'importanza di Leonardo per Correggio più o meno così come stava, presunta più che dimostrata.

Meyer era perplesso perché le fiduciose asserzioni precoci dell'impatto di Leonardo sul Correggio non sono basate su registrazioni storiche. Non ci sono documenti sull'apprendistato o sull'associazione del Correggio con altri artisti. Né le fonti letterarie menzionano alcuna connessione con Leonardo. Vasari nella sua *LeVite* del 1550 e in quella del 1568 si spinge persino ad affermare esplicitamente che il Correggio non era a conoscenza de "le cose antiche o moderne". Questa osservazione potrebbe essere intesa ad escludere Leonardo come possibile fonte per il Correggio,

ma appare intesa piuttosto come parte della affermazione di Vasari che il Correggio non andò a Roma, dove avrebbe visto sculture antiche e opere di Raffaello e Michelangelo. Giudicando dalla sua scarna e inesatta biografia, Vasari non fu in grado di scoprire quasi nulla sul Correggio, i cui dipinti egli nondimeno ammirava. Di questi, il critico proseguì ad osservare, paradossalmente, che il Correggio fu il primo artista del nord Italia al di fuori di Venezia che avesse iniziato ad eseguire opere alla maniera moderna. All'oscuro delle fonti del Correggio, Vasari fu costretto a concludere che l'artista era eccezionalmente dotato e diligente e che il suo sviluppo era autonomo. La formulazione di Vasari, rinforzata da Ortensio Landi nel 1552, diede origine a una persistente teoria nella letteratura sul Correggio, secondo cui l'artista non aveva alcuna fonte di alcun rilievo.

Le teorie secondo cui il Correggio ebbe o fonti leonardesche o nessuna fonte, sebbene reciprocamente contraddittorie, sono entrambe derivate primariamente da una conoscenza delle sue opere mature, che sembrano correlate a quelle di Leonardo e che sono allo stesso tempo sorprendentemente originali. Con la riscoperta moderna delle sue opere giovanili, però, entrambe le visioni sono state messe in discussione. Il credito per aver ricostituito la produzione iniziale del Correggio appartiene a Giovanni Morelli, che nei suoi studi della pittura italiana aveva aggiunto



Correggio – Ritratto di Veronica Gàmbara

all'operato dell'artista circa otto quadri precedentemente non riconosciuti. Alcuni dettagli nella pittura precoce del Correggio li paragonò con quelli in opera di Costa, Francia e Dosso. Sulla base di questi confronti Morelli propose un'origine ferrarese per lo stile del Correggio. Egli negò ulteriormente l'importanza del Mantegna, e l'evidente relazione fra l'opera del Correggio e quella di Leonardo l'attribuì ad una affinità spirituale fra i due artisti. Come l'autore per il *Blackwood Magazine*, Morelli concluse che il rapporto del Correggio con Leonardo fu meramente quello di una manifestazione

culturale parallela più che uno di dipendenza. La sua insistenza sul coinvolgimento dell'artista nella scena emiliana locale, a malapena sospettata da precedenti scrittori, e la sua corrispondente svalutazione di Leonardo come fonte segnano un punto di svolta nella comprensione dell'arte del Correggio.

Le attribuzioni da parte di Morelli delle opere di aria ferrarese al giovane Correggio vennero accettate da Corrado Ricci nella sua monografia del 1896. Con queste Ricci adottò la teoria di Morelli di un'origine ferrarese per lo stile dell'artista. Egli riaffermava, nondimeno, la convinzione di Meyer dell'importanza delle opere del Mantegna a Mantova. E, come Meyer, riteneva essere l'influenza di Leonardo storicamente non documentata ma stilisticamente evidente. Tendendo a restringere il ruolo che i modelli artistici giocavano nel processo creativo del Correggio, che egli supposeva essersi "innalzati sulle ali del suo stesso genio", Ricci desiderava limitare l'influenza di Leonardo largamente alle questioni formali, come il chiaroscuro e il modellato morbido.

In una revisione del suo libro, Henry Thode obiettò che Ricci aveva sminuito il problema della formazione dello stile del Correggio. In particolare Thode poneva in dubbio, a differenza di Ricci, l'enfasi morelliana sulle fonti ferraresi. Sebbene anch'egli accettasse le attribuzioni di Morelli, Thode sottolineava il rilievo delle opere del Mantegna per il periodo anteriore al primo dipinto documentato del Correggio, la *Madonna di San Francesco* del 1514-15, ora a Dresda. Proseguiva deplorando quanto sommariamente Ricci e altri avessero trattato il problema dell'influenza di Leonardo. Il Correggio dovette aver fatto un viaggio a Milano non documentato, egli pensava, dove l'artista si sarebbe imbattuto nelle opere e possibilmente anche nella persona di Leonardo. Fu questo ipotetico viaggio proprio prima della *Madonna di San Francesco*, secondo Thode, che suggerì una seconda fase, leonardesca, nel periodo formativo di Correggio. Successivamente Thode tentò di caratterizzare, quanto più completamente possibile in una monografia, la natura della relazione del Correggio nei confronti di Leonardo. Forse richiamando alla mente il breve pronunciamento di Waagen, Thode affermò che le opere di Leonardo a Milano, più che modelli da imitarsi, rivelavano principi pittorici che la visione affine del Correggio gli permise di afferrare e sviluppare ulteriormente. Egli sottolineò anche quello che era stato visto prima, ossia che le opere mature del Correggio, come pure quelle giovanili, sono permeate di uno spirito leonardesco.

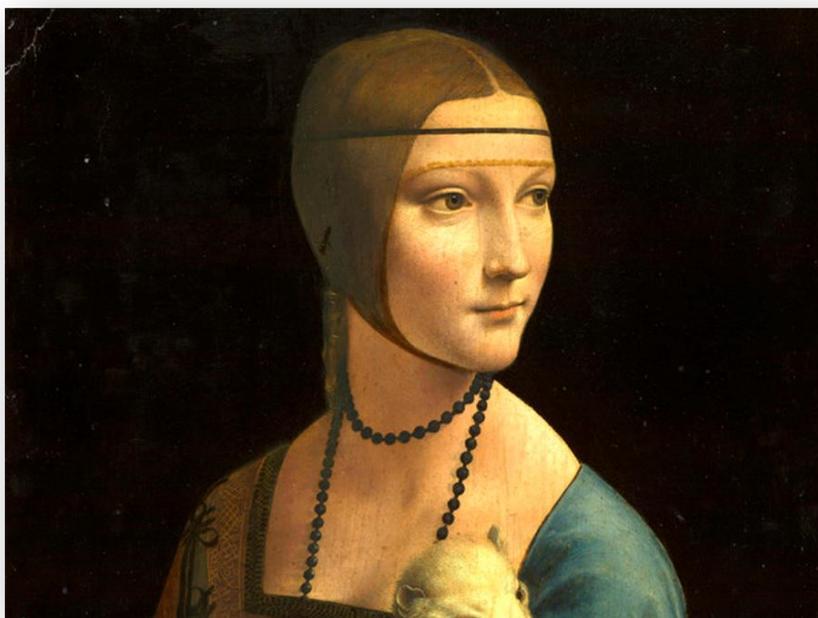
Al fine di riasserire l'importanza cruciale di Leonardo per il Correggio, Oscar Hagen si sentì in dovere, in uno studio provocatoriamente intitolato *Correggio Apokryphen*, ad omettere quasi tutti i lavori aggiunti all'operato dell'artista da parte di

Morelli. Lavorando a partire dalla *Madonna di San Francesco*, l'unico dipinto giovanile documentato con sicurezza, Hagen rigettò tutti i dipinti attribuiti al giovane Correggio, eccetto la *Madonna con Bambino e San Giovannino* a Milano. Siccome entrambe queste opere si mostrano dipendenti da Leonardo, Hagen si spinse fino a dichiarare che Correggio divenne suo allievo a Milano durante il periodo del 1511-12. Secondo Hagen, l'artista sarebbe stato influenzato da Costa solo lievemente e per nulla da Costa e Francia. Persino Mantegna importava meno di Leonardo, i cui dipinti avevano fornito modelli per le dolci espressioni, morbido modellato e solida composizione nelle opere del Correggio.

Le dichiarazioni esagerate di Hagen furono scartate da scrittori successivi, che continuarono ad accettare la maggioranza delle opere che egli aveva escluso. Anche il suo approccio drasticamente restrittivo non trovò appoggio. Adolfo Venturi, seguendo l'indirizzo di Morelli, procedette persino ad aggiungere diversi altri dipinti in stile ferrarese all'opera dell'artista (discusse in una seconda appendice della dissertazione). Dopo aver abbozzato lo sfondo emiliano dell'arte del Correggio, Venturi più tardi propose che questa eredità fosse stata modificata dal contatto con le opere del Mantegna a Mantova e con quelle di Leonardo a Milano. Egli tendeva a circoscrivere l'influenza di Leonardo, tuttavia, come aveva fatto Ricci, agli aspetti tecnici della pittura. In una edizione rivista della sua monografia, Ricci accettava le attribuzioni di Venturi delle opere d'aspetto ferrarese, fra altre, al Correggio. Egli concordava con l'apprendistato presso Bianchi Ferrari sostenuto da Venturi e continuava a credere che il debito del Correggio verso Leonardo fosse confinato alle espressioni dei visi e alla tecnica.

La tendenza nella letteratura a introdurre opere di carattere ferrarese nell'operato del Correggio e pertanto a diminuire il ruolo di Leonardo nella formazione del suo stile raggiunse l'apice nel 1958, quando Roberto Longhi introdusse un flusso di nuove attribuzioni. Fra i dipinti che ascriveva al Correggio, tre, stilisticamente accettabili a mio avviso, sono leonardeschi, come Longhi mancò di osservare, mentre sei sono di marcato aspetto ferrarese. Questi ultimi Longhi li assegnò al Correggio, non perché essi somiglino alle sue opere autografe ma perché includono gli elementi emiliani che si ritenevano caratterizzare la sua prima produzione. L'autore di *Officina Ferrarese* poi andò oltre Ricci o Venturi nell'attenuare l'importanza di Leonardo per Correggio. Persino il chiaroscuro di quest'ultimo, per Longhi, sarebbe derivato da Dosso, eccetto per un certo tipo di atmosfera notturna in esso, che ricordava Leonardo. In concordanza con la sua visione dell'orientamento emiliano della prima carriera del Correggio, Longhi postulò un viaggio a Ferrara anziché uno a Milano.

La tesi di Longhi è stata, con le sue attribuzioni, ampiamente accettata, specialmente da Arturo Carlo Quintavalle, che di recente ha dichiarato che l'arte di Leonardo incise meno sul Correggio di quella di Costa. Eppure se sei delle otto opere che Morelli aggiunse all'operato del Correggio sono, a mio parere, ancora accettabili, nessuno dei dipinti in stile ferrarese successivamente introdotte da Venturi, Longhi e altri sono autografi. La più recente aggiunta al corpus, un *Ritratto di Cardinale* ora nel Minneapolis Institute of Arts, appartiene anch'esso alla categoria di dipinti emiliani erroneamente attribuiti al Correggio. Il dipinto con le sue forme sottili, secche e fredde, attentamente osservate, sembra a mio parere un ritratto del Cardinal Alidosi di Lorenzo Costa. Sebbene il ritratto e alcuni altri dei candidati ferraresi siano attribuibili ad artisti riconosciuti, la maggioranza di loro appartengono ad un maestro anonimo, che sembra essere stato attivo principalmente a Mantova. Il gruppo dei dipinti erroneamente attribuiti, isolati e respinti da Myron Laskin Jr., da S. J. Freedberg e, secondo Freedberg da Federico Zeri, è amplificato da esempi affini e discusso nell'Appendice II.



Leonardo – Gli occhi della Dama con l'ermellino

Quello che qui ci interessa più delle attribuzioni stesse è l'approccio allo stile dell'artista che le rende possibili.

Sebbene, come mostrò Morelli, siano presenti caratteristiche ferraresi nelle opere giovanili di Correggio, la sua deduzione che lo stile dell'artista fosse primariamente ferrarese è fuorviante. Morelli basò

le sue conclusioni largamente su idiosincrasie morfologiche – la forma di una mano, per esempio – tramite cui si supponeva che un artista si tradisse. Il suo metodo potrebbe essere utile a distinguere un'opera di Leonardo da una del Correggio, ma non può essere usata per determinare se Leonardo abbia influenzato o no il Correggio. Poiché, se nel suo lessico di dettagli il Correggio “si tradisce” come emiliano, in caratteristiche meno palpabili, il suo linguaggio visivo ad esempio, egli si “rivela” come

ispirato da Leonardo. Morelli sfortunatamente suggerì uno spostamento fondamentale nella percezione delle opere d'arte che si allontanava da un'impressione dell'insieme, e la preoccupazione per l'attribuzione ha condotto i moderni scrittori sul Correggio a tendere a focalizzarsi su aspetti relativamente minori delle sue opere che si ritenevano essere indicative del proprio autore. Per decidere questioni d'influenza, dobbiamo tornare alla visione delle opere d'arte più o meno come facevano gli scrittori anteriori a Morelli, in termini delle loro qualità essenziali. Non possiamo accontentarci, però, come facevano essi, al semplice fatto di registrare impressioni. Vogliamo determinare quanto più precisamente possibile in quali modi i lavori di Correggio siano leonardeschi.

Qui sta il problema. Mentre l'influenza di Leonardo sul Correggio è facile da percepire in modo generale, non è mai stata comprovata in modo soddisfacente. "Il debito del Correggio verso Leonardo", osservò Popham, "per quanto ovvio, non è così facilmente dimostrabile quanto lo è l'influenza del Mantegna". E secondo Freedberg, un fattore cruciale nella formazione dello stile dell'artista deve essere "un'esperienza che è quasi – ma non proprio – dimostrativa dell'opera milanese di Leonardo..."

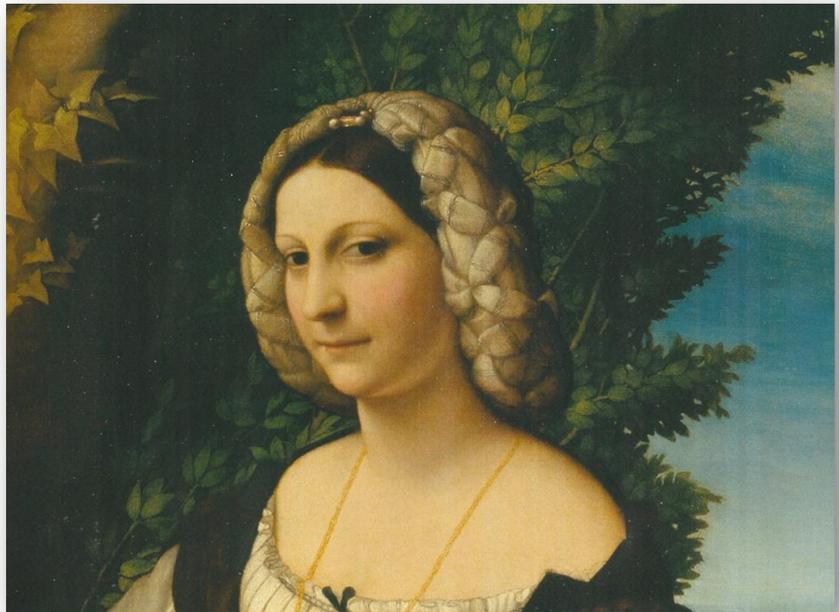
L'autore di uno studio sulle opere giovanili del Correggio, Renée Arb, è ancora più scoraggiante sulla possibilità di dimostrare l'effetto evidente di Leonardo sull'artista, la cui "affinità di temperamento... era così profonda che l'azione di Leonardo era inevitabile e virtualmente non distinguibile dall'impeto naturale della (sua) propria mentalità".

Caratterizzando il rapporto fra Leonardo e il Correggio come "nebuloso", Laskin si è persino spinto a suggerire che lo stile di quest'ultimo debba essere "analizzato e compreso come un'evoluzione essenzialmente interna piuttosto che in termini di ciò che sono spesso soltanto tenui somiglianze con altri".

Sebbene scopriremo che le prime opere del Correggio, in rapporto alle loro fonti, mostrino che egli fosse disposto e preparato a comprendere Leonardo, esse non indicano un'affinità intima o una realizzazione paragonabile che possa pienamente spiegare il suo successivo sviluppo. Esse mostrano piuttosto che il suo interesse per Leonardo era una causa e non solamente un sintomo di cambiamento nella sua arte. Nessun artista del Rinascimento lavorava in isolamento, inoltre; e l'evidente singolarità dello stile del Correggio rivela non la sua indifferenza ai prototipi visivi ma piuttosto il suo atteggiamento notevolmente indipendente verso di essi. Investigando la palese influenza di Leonardo sugli artisti milanesi, Wilhelm Suida fece notare che un tale effetto è difficile da comprovare per il Correggio. A differenza dei seguaci dichiarati del Maestro, il Correggio trasformò il suo debito a Leonardo quasi oltre ogni riconoscibilità.

Il risultato dell'uso creativo da parte dell'artista delle sue fonti è che, con poche eccezioni, la rilevanza di Leonardo per il Correggio è stata sottolineata in casi particolari solo in termini di un non specificato *chiaroscuro* o una tipologia leonardesca. O, di contro, l'influenza di Leonardo è stata spesso citata laddove non esiste veramente. Senza un esame sistematico delle opere del Correggio dal punto di vista del loro debito a Leonardo, le allusioni sparse al maestro più anziano nella letteratura sul Correggio sono rimaste al livello di generalizzazioni ripetitive.

La maniera per comprendere la piena rilevanza di Leonardo per il Correggio è di stabilire per prima cosa concreti collegamenti tra le opere dei due artisti. Ed è quello che ho fatto. Prestiti incontrovertibili già scoperti e altri troppo numerosi per identificarli qui rendono virtualmente certo che il Correggio era a conoscenza di un considerevole numero di opere leonardesche.



Correggio – Gli occhi di Veronica Gàmbara

Sembra altamente improbabile, tuttavia, che tali prestiti debbano in sé stessi costituire l'estensione dell'indebitamento. Se accettiamo Leonardo come fonte per il Correggio, è difficile credere che la sua arte non avrebbe avuto un effetto più profondo sul suo contemporaneo più giovane. L'identificazione dei prestiti di motivi o gesti, assorbiti come più o meno adatti in sé stessi, sarebbe al meglio un passo preliminare verso la comprensione della relazione più profonda tra i due artisti. Similmente, la ricorrente preferenza del Correggio per figure sorridenti che indicano graziosamente, che attrasse i primi critici, è un segno ma non la sostanza della durevole importanza che l'arte di Leonardo ebbe per lui. Ho tentato perciò di esaminare i dipinti del Correggio allo scopo di determinare il loro indebitamento, meno ovvio ma più fondamentale, alle opere di Leonardo per approccio psicologico e trattamento pittorico. Ciò che serve per afferrare la natura dell'affidarsi del Correggio a Leonardo non è una riconsiderazione dei casi apparentemente fortuiti dell'influenza di Leonardo già citati, ma piuttosto una intensa investigazione dell'operato del Correggio, dipinto per dipinto, dal punto di vista

dell'effetto di Leonardo su di esso. Il metodo di analisi comparativa adottato nella dissertazione riflette la mia comprensione che il Correggio, almeno in questa prima fase, non rispondesse a nulla di così generale come "il leonardismo" ma a qualità che egli trovò in opere specifiche di Leonardo e di alcuni dei suoi seguaci.

A causa del suo ruolo di iniziatore dello stile dell'Alto Rinascimento, si ritiene che Leonardo sia stato rimpiazzato dai suoi contemporanei più giovani. Evidenze visive indicano, nondimeno, che le opere del maestro più anziano continuarono ad affascinare gli artisti per decenni. L'esempio di Leonardo deve essere stato irresistibile per il Correggio nel suo ambiente provinciale, e il riavvicinamento del giovane artista inizia, in effetti, come un'esperienza di apprendimento, attraverso la quale egli tentò di superare le limitazioni inerenti alla sua cultura precedente. Al livello più profondo, l'impatto di Leonardo sulla generazione più giovane fu per la coerenza formale ed emotiva delle sue opere. Nel caso del Correggio, come in quello, diciamo, di Raffaello e Tiziano, un modo pittorico animato ispirato da Leonardo si impose su una tradizione più ieratica.

Poiché il suo primo ambiente di formazione non fornì più che un suggerimento, per quanto d'aiuto, verso i risultati di Leonardo, l'assimilazione del Correggio della maniera innovativa del maestro più anziano è una condizione necessaria per il suo sviluppo di uno stile "moderno" nell'Italia settentrionale. Infatti il cambiamento di fondo che avviene nelle opere giovanili del Correggio, bisogna sottolineare, va ben oltre le modifiche stilistiche. Suggerito in gran parte da Leonardo, esso include un nuovo rapporto formale e psicologico fra le persone ritratte, un modo caratteristico di comportamento in cui le figure in un dipinto divengono intensamente coinvolte in un evento spirituale, il cui peso è convogliato pure da mezzi di tecnica pittorica.

La questione dei mezzi pittorici del Correggio è cruciale qui, poiché è il suo modo soffice di maneggiare la pittura, come pure il suo indebitamento per i motivi, ad indicare la sua conoscenza di opere autografe di Leonardo. Se postuliamo con Thode che l'artista più giovane abbia fatto un viaggio a Milano circa nel 1513, è sicuramente corretto presumere che avrebbe preferito le opere dello stesso Leonardo a quelle dei suoi seguaci. Fortunatamente ciò che era disponibile al Correggio in quanto a opere terminate di Leonardo ci è ampiamente noto, sia in originale, imperfettamente conservato naturalmente, o in copie. Sebbene siano stati occasionalmente suggeriti dipinti milanesi quali modelli per il Correggio, questo sembrerebbe esser vero, come vedremo, solo per poche derivazioni di idee pittoriche da parte del maestro. Il Correggio potrebbe aver incontrato la qualità di una consistenza e morbidezza pittorica nelle opere di Leonardo ma non, generalmente parlando, in quelle dei suoi seguaci.

Nello stabilire le fonti leonardesche del Correggio, c'è il pericolo di trascurare altri prototipi o di sminuire il contributo dell'artista stesso. Ho cercato di evitare il trabocchetto di sovraenfaticare una parte delle opere precoci del Correggio, come Morelli e Longhi fecero con un'altra parte, discutendo ulteriori aspetti della sua cultura pittorica: in particolare il suo coinvolgimento nel lavoro del Mantegna, di Dürer e dei Veneziani; e il suo interesse per i dipinti di Raffaello nel nord Italia. Ho tentato, inoltre, di presentare un resoconto coerente di come il Correggio abbia usato le sue fonti attraverso il notare le differenze, come pure somiglianze, che s'incontrano nel tradurre una derivazione in un nuovo contesto. E' forse inevitabile, tuttavia, che nel valutare il debito di un artista verso le opere di un altro artista la sua originalità venga vista consistere primariamente nella sua scelta e adattamento di fonti per adattarsi ai suoi particolari bisogni. Questo studio non tenta di ripetere ciò che è già stato fatto in precedenza, e cioè illustrare l'evoluzione da un lavoro all'altro del Correggio nella sua opera – scopo di una monografia – ma piuttosto analizzare la genesi dei dipinti individuali in rapporto ai loro prototipi. Nondimeno, il coinvolgimento del Correggio con l'arte di Leonardo non è rimasto lo stesso ma ha subito una sorta di sviluppo a malapena notato da scrittori che identificavano prestiti o che andavano in estasi sul suo chiaroscuro. Si troverà che la sequenza delle opere del Correggio rivela la crescente consapevolezza dell'artista del pieno potenziale dei suoi prototipi leonardeschi. Solo gradualmente, sembra, il Correggio scoprì la profonda integrazione di temi e mezzi formali nelle opere di Leonardo. E solo nelle opere verso la fine del suo periodo formativo il Correggio fu in grado di riprodurre il risultato di una tale integrazione, un effetto di grazia paragonabile a quello di Leonardo.

Nel riesaminare i dipinti del Correggio in rapporto alle tradizioni entro cui stava lavorando, la mia intenzione è di non dichiarare che la sua ispirazione sia interamente leonardesca e in nessun modo ferrarese. Riconoscere il ruolo chiave che i modelli leonardeschi giocarono nella formazione del suo stile, servirà, però, a correggere l'attuale visione distorta della sua opera, attraverso cui essa è finita per essere gonfiata con lavori non identificati di carattere ferrarese. Sebbene a volte riconosciuto come di speciale importanza per il Correggio, l'esempio di Leonardo viene correttamente compreso, credo, come il fattore esterno più significativo nel determinare il carattere della sua arte ed è pertanto il punto focale logico di uno studio delle sue fonti. E' la reazione del Correggio con Leonardo che spiega la sua trasformazione da pittore provinciale del nord Italia ad una delle più importanti figure nella storia dell'arte. La mia investigazione del debito del Correggio verso Leonardo non conferma la visione prevalente del suo lavoro come essenzialmente unico, inoltre,

e dovrebbe metterci in grado di raggiungere una nuova comprensione dell'artista nella sua propria epoca.

Nei seguenti tre capitoli della dissertazione, il problema del Correggio rispetto all' arte di Leonardo verrà considerato mentre si presenta in collegamento con i suoi primi dipinti nella loro sequenza cronologica approssimativa. Perciò nel primo capitolo l'attività del Correggio a Mantova rivelerà che il suo contatto iniziale con Leonardo fu indiretto, attraverso le fonti in Mantegna, Costa, Dürer e i Veneziani. Poi, ispirato forse da un dipinto che Leonardo inviò a Mantova, il Correggio deve essere andato a Milano. I risultati immediati di questo presunto viaggio vengono esaminati nel capitolo seguente, che si occupa della *Madonna di San Francesco* e altri dipinti completati nella città natale del Correggio. Il capitolo finale riguarda i successivi lavori che mostrano come il Correggio abbia reagito in modo sempre più percettivo alla gamma dei modelli leonardeschi che il viaggio gli aveva messo a disposizione. I risultati del mio esame sono presentati in una conclusione. La prima appendice che segue il testo fornisce note critiche, le più ampie finora raccolte, sullo stato fisico, attribuzione e cronologia di ciascun dipinto del Correggio discusso nel testo. La seconda appendice consiste in una compilazione di opere di tipologia ferrarese che sono state erroneamente attribuite, a mio parere, al Correggio. A queste ho aggiunto numerosi esempi affini, che servono a distinguere ulteriormente il gruppo dalla produzione autografa del Correggio.



Leonardo
Paesaggio della Gioconda



Correggio
Madonna di Vienna con paesaggio

IL CORREGGIO A MANTOVA 1511-13

Nella cittadina emiliana dalla quale prende il nome, Antonio Allegri potrebbe aver svolto apprendistato presso uno zio pittore. Il giovane artista presto però lasciò il suo luogo natale per la vicina città di Mantova. Nonostante non vi siano documentazioni del suo viaggio, alcuni prestiti dalla *Madonna della Vittoria* di Mantegna e una sinopia recentemente scoperta, caratteristici del Correggio, per un tondo dalla chiesa di Sant'Andrea confermano vecchie ipotesi sulla sua attività giovanile a Mantova. Poiché, come vedremo, i prestiti appaiono nella *Madonna di San Francesco* (e prima), il Correggio deve essere stato in quella città entro il 1514, e poiché il tondo e le opere correlate in Sant'Andrea sono così mantegnesche, l'artista – ipotizzando una data di nascita precoce – potrebbe persino esser arrivato prima della morte del Mantegna nel 1506. Il Correggio viene registrato per la prima volta nella sua cittadina natale nel 1511 e non viene nuovamente menzionato fino al 1514, rendendo possibile una permanenza a Mantova prima del 1511 e /o nell'intervallo fra il 1511 e il 1514. L'estensione della sua attività in S. Andrea e il successivo indebitamento al Mantegna suggerisce che egli sia rimasto là per un periodo di tempo, se non continuo, piuttosto lungo. Sebbene i suoi inizi come artista rimangano problematici a causa dell'incertezza sulla sua data di nascita, le primissime opere rimaste del Correggio, come il tondo menzionato sopra, sono così diverse per stile dalla *Madonna di San Francesco* da datarlo antecedentemente in maniera considerevole, forse addirittura di quattro o cinque anni.

La situazione artistica in Mantova nei primi anni del sedicesimo secolo rimane poco chiara a causa di una carenza di conoscenze precise sulle attività della cerchia del Mantegna e di Lorenzo Costa, suo successore e pittore di corte. Il *carteggio artistico* di Isabella d'Este, che ci si potrebbe aspettare gettar luce su queste e altre questioni, non è ancora stato sistematicamente pubblicato nella sua interezza. Tuttavia è possibile provvedere un contesto significativo in cui discutere l'attività mantovana del Correggio. Il seguente resoconto sottolinea, in supporto alla mia tesi sul Correggio e le sue fonti leonardesche, il crescente interessarsi all'opera di Leonardo da parte di Isabella e degli artisti che ella impiegava.

La natura delle arti in Mantova a quest'epoca era determinata più che mai dal patrocinio della corte, il cui centro focale era la decorazione dello *studiolo* della Marchesa nel Castello di San Giorgio. Isabella, il cui appetito per l'arte eccedeva la sua possibilità di pagarla, sollecitava opere dai più rinomati maestri, da cui ci si aspettava

che emulassero il Mantegna. Il progetto dello *studiolo* implica una consapevolezza di maniere di diversi artisti che fu formulata esplicitamente da Baldassare Castiglione, presente a Mantova mentre la decorazione era in corso. In un passaggio del *Libro del Cortigiano* che appare come una prescrizione per le fonti del Correggio, Castiglione spiega che “differenti cose danno equal piacere ai nostri occhi, cosicché è difficile per noi giudicare quali cose diano più diletto. Considerate che nella pittura Leonardo da Vinci, Mantegna, Raffaello, Michelangelo e Giorgio da Castelfranco sono eccellentissimi; e tuttavia essi sono del tutto dissimili l’uno dall’altro nella loro opera: cosicché nella sua propria maniera nessuno di loro sembra mancare di nulla, poiché noi riconosciamo ciascuno essere perfetto nel suo proprio stile”.

Il risultato di tale discriminante eclettismo è che molto probabilmente a Mantova era disponibile da studiare una maggior varietà di recenti opere d’arte d’alta qualità che in qualsiasi altro luogo in Italia all’epoca. Lo *studiolo* da solo conteneva cinque principali dipinti di artisti tanto diversi fra loro quali Mantegna, Costa e Perugino. Sebbene il giovane Correggio avesse senza dubbio dimestichezza con la decorazione, a cui egli stesso più tardi contribuì, il suo debito verso di essa sembra essere confinato a prestiti di motivi sporadici, probabilmente perché non ebbe la possibilità di dipingere soggetti allegorici durante il suo periodo di formazione. Vi possono essere pochi dubbi, però, che la varietà delle sue fonti e la sua ingegnosità nell’adoperarle siano dovute in parte allo spirito di *paragone* che prevaleva a Mantova mentre egli si trovava lì.

All’interno di questa diversità di risultati artistici, il carattere severo dell’arte e della personalità del Mantegna contrastavano con quello che il Vasari chiamava la “maniera moderna” con la sua principale componente di *grazia*. Sebbene le opere del Mantegna continuassero ad essere imitate, c’è una certa evidenza che il suo stile, già durante la sua vita, può aver cominciato a sembrare arretrato rispetto a quelli di Leonardo a Milano e di Giovanni Bellini a Venezia. Tale visione della produzione tarda del Mantegna è suggerita dall’atteggiamento ambivalente della Marchesa Isabella d’Este verso il pittore. L’insoddisfazione di Isabella per un suo ritratto eseguito dal Mantegna del 1493 e la mancata comparsa della sua immagine nella *Madonna della Vittoria* del 1495-96, come si supponeva, hanno portato a intendere che ella stesse diventando scontenta dello stile d’impronta austera del Mantegna. E’ stato anche esposto di recente un caso convincente secondo cui il più spensierato dei contributi di Mantegna allo *studiolo*, il cosiddetto *Parnaso*, rifletta il gusto di Isabella piuttosto che quello del pittore. Dalla lode che si trova nelle sue lettere è chiaro che Isabella condivideva il rispetto che sfiorava la reverenza per Mantegna in Mantova, eppure l’evidenza della sua corrispondenza suggerisce anche che ella potrebbe essere arrivata

ad ammirare l'artista persino più della sua arte. L'atteggiamento della stessa Isabella è forse suggerito con discrezione dalle dichiarazioni di uno dei suoi corrispondenti, cioè che sebbene il Mantegna fosse il più importante artista dell'epoca, specialmente nell'invenzione, Bellini fosse eccellente nel dipingere.



Copia da Leonardo
Leda col cigno

Poiché molto del mecenatismo di Isabella riguardava la ritrattistica, non sorprende che ella sia stata condotta a vedere i vantaggi di uno stile più morbido e aggraziato per un coinvolgimento relativo al proprio ritratto. Il suo evidente disgusto per lo stile del Mantegna può essere il risultato della sua inadeguatezza al tipo di rappresentazione adulatoria che ella preferiva. Sappiamo che la Marchesa comparava deliberatamente ritratti sia per i loro meriti artistici che per quelli veristi, poiché nell'Aprile del 1498 scrisse a Cecilia Gallerani, amante del Duca Lodovico Sforza a Milano, chiedendole di inviarle a Mantova il suo ritratto eseguito da Leonardo, così da poterlo confrontare con esempi di Bellini. Sebbene riluttante perché non le somigliava più, Cecilia acconsentì, e nel giro del mese

seguito il dipinto fu restituito con riconoscenza. Richiamando la concorrenza di Pisanello e Jacopo Bellini per lo zio Leonello d'Este, il paragone di Isabella non venne fatto, sembra, soltanto per ragioni estetiche disinteressate, poiché poco dopo ella commissionò un proprio ritratto a Leonardo, evidentemente preferendo il suo stile a quello di Bellini.

Con la caduta del suo patrono Lodovico Sforza nel dicembre 1499, Leonardo lasciò Milano per Mantova. Viene registrato per la prima volta, tuttavia, a Venezia, dove nel marzo 1500 egli mostrò all'agente di Isabella un ritratto della marchesa, un cartone o dipinto basato su studi dal vivo fatti a Mantova nel tardo 1499 o nei primi tempi del 1500. Uno schizzo preparatorio che Leonardo aveva lasciato in città, fu dato via dall'improvvido marito di Isabella, facendo sì che nel marzo 1501 ella richiedesse all'artista di inviargliene un altro per rimpiazzarlo. Il ritratto menzionato nella corrispondenza di Isabella può essere messo in relazione con un cartone in gessetti

nero e colorati al Louvre, che, sebbene rimaneggiato da un allievo, viene ora considerato autografo almeno in parte. Una copia in gesso nero secondo il cartone dell'Ashmolean Museum a Oxford, sebbene di qualità inferiore, rivela la mano sinistra e il libro tagliati via nell'originale.

Oltre a richiedere un altro schizzo per il suo ritratto, Isabella si chiedeva se Leonardo non potesse venire convinto a contribuire con qualche opera allo *studiolo*. Ella offrì persino di lasciare tempi e soggetto alla libertà dell'artista. Ma se egli fosse stato riluttante, ella sperava almeno in un "piccol dipinto della Madonna, pia e dolce, secondo il suo stile". La sua caratterizzazione appropriata della maniera di Leonardo ed evidente preferenza per la sua ritrattistica suggerisce che il gusto di Isabella stava scivolando via dall'asciutta precisione delle opere del Mantegna verso lo stile più aggraziato di Leonardo. La preferenza di Isabella per l'arte di Leonardo non era affatto esclusiva, tuttavia. Ella potrebbe averla considerata meramente come antitetica per certi versi a quella del Mantegna e probabilmente non era consapevole di alcuna differenza essenziale fra lo stile di Leonardo e, diciamo, quello di Costa. Nondimeno, la marchesa sembra aver goduto di un rapporto speciale con Leonardo. Degli artisti più importanti con cui ebbe a che fare, solo Leonardo e Costa vennero a Mantova. E per quanto breve, la visita di Leonardo non fu meno incisiva per la storia dell'arte di quanto lo fu la carriera di Costa come pittore di corte.

Poiché Leonardo può difficilmente aver immaginato di ritornare a Milano dopo la caduta del suo mecenate, è ragionevole presumere che egli abbia portato o mandato molti dei contenuti del suo studio a Firenze. Prove visive suggeriscono che abbia portato con sé a Mantova e Venezia nel suo tortuoso viaggio una considerevole dimostrazione del suo stile, compreso il cartone della *Madonna con Bambino con Sant'Anna e San Giovannino*, da poco completato o quasi. A Venezia il cartone di Leonardo mi pare aver ispirato il motivo del Bambino che si gira a vezzeggiare San Giovanni fanciullo, che si avvicina a braccia conserte, in un gruppo di dipinti associati a Vincenzo Catena. Ancora un'altra eco del cartone appare a Mantova, in una *Sacra Famiglia* progettata, sebbene non eseguita, da Mantegna probabilmente per la propria cappella funeraria in Sant'Andrea, dove il dipinto si trova tuttora. In contrasto con una versione leggermente precedente del tema, le pose vivaci e il rapporto dei bambini e specialmente la maggiore importanza del piccolo San Giovanni indicano che al termine della sua carriera Mantegna stava cominciando a riconoscere i risultati di Leonardo. Forse stava reagendo all'esempio di Leonardo già nella *Madonna della Vittoria* in cui, si è pensato, il gesto benedicente della Vergine e il raggruppamento piramidale, e si potrebbe aggiungere il tentato intreccio psicologico delle figure, possa esser derivato

direttamente o indirettamente dalla *Vergine delle Rocce*. Eccetto per la maggior animazione, gli esperimenti del Mantegna con effetti di luce enfatici nei dipinti più tardi che imitavano i rilievi, come nel *Giudizio di Salomone*, possono riflettere un altro aspetto della sua conoscenza dell'arte di Leonardo. Così diverso da Leonardo per carattere ed esperienza, Mantegna riusciva a riconoscere ma non a reintegrare elementi separati dei suoi raggiungimenti in pittura.

Un risultato più significativo del soggiorno di Leonardo a Mantova sarebbe stato il suo ritratto della marchesa. Sebbene l'agente di Isabella a Firenze avesse previsto in una lettera dell'Aprile 1501 che Leonardo avrebbe presto finito il ritratto e glielo avrebbe inviato, per il maggio 1504 il dipinto non era ancora arrivato, poiché a quell'epoca ella scrisse direttamente all'artista lamentando che "quando voi eravate in questa città e disegnaste il nostro ritratto in gessetto, avete promesso di dipingerlo prima o poi". Ora, dopo aver atteso quattro anni, Isabella aveva cambiato idea e preferiva che Leonardo mantenesse la sua promessa "cambiando il nostro ritratto in un'altra figura che a noi sarebbe ancor più gradita, cioè, farne un Cristo giovane di circa dodici anni, l'età che aveva quando disputò nel tempio, eseguita con tutta quella dolcezza e incanto di maniera che è la particolare eccellenza della vostra arte".

Sebbene Leonardo avesse accettato di dipingere "la figura del Cristo Giovane" quando non era occupato con la *Battaglia di Anghiari*, commissionata dalla Signoria, abbastanza prevedibilmente egli tardò, e nell'Ottobre dello stesso anno Isabella rinnovò la sua richiesta, astutamente suggerendo che egli dipingesse la "figuretta" come ricreazione dal lavoro della battaglia.

Ma ancora nel maggio 1506 Leonardo non aveva neppure incominciato il lavoro sul dipinto, perché suo zio, incaricato da Isabella di agire da parte sua, riportò semplicemente la promessa del nipote di farlo. La risposta di ringraziamento di Isabella è l'ultima menzione del dipinto di Leonardo nella sua restante corrispondenza, e i suoi biografi ne hanno concluso che questo progetto, come tanti altri di Leonardo, fosse finito nel nulla. Ma le prove letterarie del dipinto progettato da Leonardo non sono stringenti, poiché il silenzio successivo di Isabella riguardo al quadro potrebbe venir inteso a significare che esso fu consegnato come promesso.

Verrà ora esaminata in dettaglio la prova visiva per un *Cristo Giovane* di Leonardo, poiché la sua possibile esistenza a Mantova all'epoca dell'attività del Correggio là è ovviamente di cruciale importanza in qualsiasi resoconto della sua formazione artistica. Gli storici dell'arte hanno cercato di rintracciare echi di una tale opera di Leonardo in due gruppi di dipinti correlati, ad opera dei suoi seguaci milanesi: un Cristo fra i Dottori, la cui versione migliore è di Bernardino Luini alla National

Gallery di Londra; e un *Salvator Mundi*. Ma la composizione di Luini appare essere sua propria, mentre il *Salvator Mundi* perduto di Leonardo era quella di un Cristo barbuto e maturo. Più importante per il *Cristo Giovane* è il fatto che nella cerchia di Leonardo ci sono ben otto rimanenti raffigurazioni di Cristo da giovane, più o meno collegate al *Salvator Mundi*. Queste non riproducono né un cartone perduto di Leonardo, poiché i costumi e i tipi facciali sono troppo dissimili, né un dipinto finito, poiché i colori variano. A differenza delle copie del *Salvator Mundi*, esse differiscono abbastanza da poter essere attribuite ad artisti singoli, non perché siano meramente varianti del tipo adulto, come si è pensato, ma perché derivano, a mio parere, da schizzi preparatori di Leonardo per un *Cristo Giovane*. Presumendo che la loro conoscenza di un prototipo ipotetico di Leonardo fosse incompleta, forse limitata a studi per la testa, possiamo prontamente credere che alcuni dei suoi seguaci avessero adottato il globo e il gesto benedicente dal più familiare *Salvator Mundi*.

Significativamente, in alcune di queste raffigurazioni il globo non appare, e in un *Busto di Cristo*, forse di Ambrogio de Predis, sia il globo che il gesto benedicente vengono omessi. La concezione di Leonardo di un Cristo Giovane può riflettersi nel dipinto di Predis, come pure in un disegno in gesso rosso di una testa di giovane nella Biblioteca Ambrosiana. I capelli del giovane nel disegno, ripartiti nel mezzo e ricadenti in ondulazioni sulle spalle, gli occhi fissi ombreggiati, il lungo naso e sopracciglia arcuate, e l'espressione sorridente si trovano tutti anche nelle altre versioni, compresa quella di Predis. La giuntura difettosa della testa e delle spalle, per di più, suggerisce che il disegno possa essere secondo uno studio per una testa di Leonardo che il seguace si avventurò ad elaborare. La versione milanese del Cristo Giovane non ci mette in grado di ricostruire esattamente la presunta composizione perduta di Leonardo. Ciò

che, presi insieme, essi rivelano è una consapevolezza nella sua cerchia che il maestro aveva sviluppato una versione giovanile del *Salvator Mundi* tradizionale. Il dipinto stesso potrebbe non essere stato disponibile allo studio, a Milano, frettolosamente completato e consegnato all'impaziente Isabella a Mantova, nel periodo fra il 1506 e il



Correggio
L'educazione di Amore

1513, quando Leonardo partì per Roma.

Se il solo dipinto autografo di Leonardo a Mantova fosse il *Cristo Giovane*, le copie erano un modo per superare la difficoltà di ottenere opere da lui. Girolamo Bonsignori (1472-1529) fece una replica dell'*Ultima Cena* di Leonardo, molto ammirata dal Vasari nel refettorio di San Benedetto Po. Conosciuta oggi soltanto in un frammento e in una ripetizione successiva, questa copia da Leonardo potrebbe essere stata familiare al Correggio, siccome nel 1514 gli fu commissionato di dipingere un lavoro, perduto o mai eseguito, per lo stesso monastero. Il fratello più noto di Girolamo, Francesco, dipinse anch'egli una *Ultima Cena*, di nuovo perduta, per la chiesa di San Francesco. Documentata nel 1506-07, quest'opera, che recava i ritratti dei committenti Gonzaga, potrebbe esser stata anch'essa correlata alla celebre versione leonardesca del tema. Una copia o due dell'*Ultima Cena*, del *Cristo Giovane* e uno o più disegni di Leonardo non soddisfacevano la richiesta di leonardesco a Mantova, però, e Isabella d'Este di conseguenza ricorse al suo pittore di corte Lorenzo Costa.

Esiste prova visiva a suggerire che Isabella indusse Costa, attivo a Mantova dopo il 1506, a lavorare in quella che potrebbe essere chiamata una vena leonardesca. L'artista era stato raccomandato alla marchesa quale accondiscendente realizzatore dei suoi desideri, e il suo zelo di compiacere potrebbe averlo coinvolto in un tentativo di emulare Leonardo, il successore di Mantegna come più grande artista del nord Italia. Ricordiamo che Isabella, avendo ammirato il ritratto di Cecilia Gallerani di Leonardo, gliene ordinò uno per sé stessa, che non fu mai terminato. Non sembra essere stato notato che un ritratto della marchesa eseguito da Costa e ora ad Hampton Court è decisamente simile a quello della Gallerani. La modella di Costa, lievemente sorridente, viene anch'essa mostrata di tre-quarti con la mano destra posata sul dorso di un animale. Isabella, che soleva fornire indicazioni all'artista che lavorava per il suo *studiolo*, potrebbe aver dato a Costa una documentazione del ritratto milanese come modello. Nel dipinto di Hampton Court, assai probabilmente il ritratto di Costa del 1508 che si sa esser piaciuto particolarmente ad Isabella, ella ottenne l'immagine leonardesca di sé stessa che non era riuscita ad ottenere da Leonardo.

Evidentemente Costa acquisì anche familiarità col progetto di Leonardo per la *Madonna e Bambino con Sant'Anna* – o il dipinto stesso, il cartone mostrato a Firenze nel 1501, oppure disegni ad esso associati. Nel suo dipinto della *Circoncisione*, databile circa al 1508-10, il Bambino, girandosi indietro fra le braccia della madre per guardarla in cerca di rassicurazione, e l'espressione di tenera sollecitudine che la sua azione evoca, così come lo schema convergente di figure diagonali e le soavi

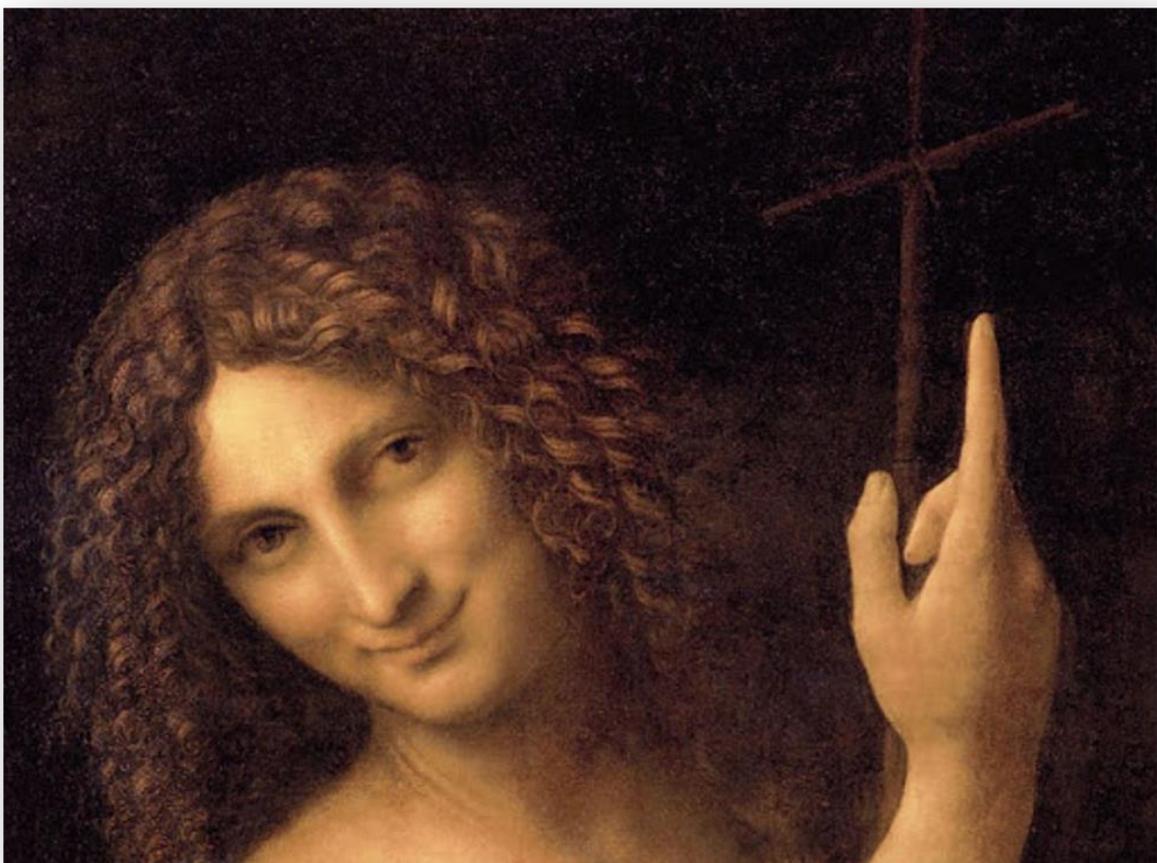
gradazioni di luce e ombra, richiamano il prototipo di Leonardo. Poiché il vivace atteggiamento del Bambino appare speculare (e perciò più vicino a Leonardo) in una *Presentazione* perduta di Costa, commissionata nel 1502, la sua conoscenza della composizione di Leonardo potrebbe risalire all'epoca in cui era altamente celebrata a Firenze.

Il *Comus* di Costa, dipinto circa nello stesso periodo della *Circoncisione* per lo *studiolo* di Isabella, è di nuovo indebitato a Leonardo per il trattamento di certe figure. La paternità del dipinto è problematica, siccome è documentato che il Mantegna abbia fatto una versione del medesimo tema per Isabella, rimasto incompiuto quando morì. Viene solitamente supposto, alla luce della documentazione, che il progetto dei dipinti sia del Mantegna, mentre l'esecuzione sia largamente del Costa. Ma un recente esame tecnico ha rivelato una preparazione coerentemente sottile, ritenuta caratteristica del Costa ma non del suo predecessore. Anche se la composizione dovesse essere stata schematizzata in base alla versione perduta del Mantegna, come sembra probabile, da quello che possiamo vedere, le figure singole e la loro ambientazione nel dipinto del Louvre devono essere del Costa. La donna che si sporge con grazia sulla sinistra e il bambino che guarda indietro verso di lei assomigliano in alcuni tratti alla Madonna con Bambino nella *Sant'Anna* di Leonardo. In più, la figura femminile sorridente seduta accanto, che guarda sopra la sua spalla e che abbraccia un grosso uccello che la guarda, sembra essere stata suggerita dagli studi della *Leda e il Cigno* di Leonardo, databili al 1503. Costa potrebbe anche esser venuto a conoscere il progetto contemporaneo di Leonardo per una *Leda* inginocchiata. Ma al di là di questi prestiti di motivi, l'intera pittura di Costa è pervasa da un'atmosfera e da un calore di chiaroscuro che richiamano i metodi pittorici di un'opera come la *Sant'Anna*. Sebbene il *Comus* possa essere debitore alla precedente versione del Mantegna, Costa ha modificato il progetto, indubbiamente con l'approvazione della marchesa, facendo riferimento all'esempio di Leonardo.

In quanto più rinomato artista d'Italia durante la prima decade del sedicesimo secolo, Leonardo attrasse inevitabilmente una mecenate culturalmente ambiziosa come Isabella d'Este, e la sua presenza a Mantova per quanto breve, sfociò in numerose richieste di consiglio ed opere sue, così come richieste di copie e adattamenti delle sue opere da parte di altri artisti. Spronato in parte dalla visita di Leonardo, persino Mantegna, come abbiamo visto, fu indotto ad apportare alcune lievi modifiche al suo stile. Isabella poi sembra aver incoraggiato il successore di Mantegna a lavorare in una maniera vagamente leonardesca. Se lo sforzo principale della lunga carriera di Costa fu integrare gli stili bruschi e gentili di Ercole Roberti e del Perugino,

egli cercò anche di assimilare una certa misura dell'arte di Leonardo. Sebbene di poca importanza inerente, il suo tentativo può difficilmente aver mancato di impressionare il giovane Correggio, per il quale i dipinti di Costa avrebbero suggerito qualcosa dei risultati di Leonardo.

Le primissime opere del Correggio, che stiamo per andare a considerare, furono create in quella che abbiamo mostrato essere un'atmosfera di interesse verso Leonardo. Il suo stesso riavvicinamento potrebbe giustamente essere visto come il culmine di una crescente tendenza verso la revisione dell'arte della pittura a Mantova basata in parte sull'esempio di Leonardo. Nondimeno, sarebbe sbagliato presumere, come certi autori, che le prime opere del Correggio siano indebitate direttamente a Leonardo. Che il Correggio conoscesse addirittura dipinti del maestro più anziano in questa fase della sua carriera sembra alquanto improbabile, poiché non avrebbe certo iniziato ignorando del tutto le tipologie di figure e raggruppamenti che giocano un ruolo così vasto nei suoi lavori seguenti, inequivocabilmente leonardeschi. Piuttosto, i primi dipinti del Correggio indicano che il suo contatto iniziale con l'arte di Leonardo fu indiretto, attraverso fonti disponibili a Mantova, dove sappiamo che egli era attivo, e



Leonardo – Particolare del San Giovannino

forse a Venezia.

Il primo dipinto su tavola del Correggio, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* alla National Gallery di Washington, viene spesso ritenuto esser stato influenzato dal Mantegna. Caratteristiche specifiche, come il trono e la ghirlanda attorno alla nicchia, derivano evidentemente dalla *Madonna della Vittoria*. Ma il dipinto del Correggio, le cui dimensioni ridotte celano la complessità, può essere considerato una recensione pittorica della pala d'altare di Mantegna, per quanto la relazione fra di loro sia meno una di dipendenza stilistica che di allusione e reinterpretazione. A giudicare dal suo dipinto, il Correggio affrontò il compito di revisione con un atteggiamento di competente rispetto per il Mantegna, analogo in un certo modo a quello di Isabella d'Este. Il confronto che siamo incoraggiati a fare rivela che se il Correggio ha ripreso il sobrio raggruppamento di figure del Mantegna, egli modificò la sua derivazione per un effetto di maggiore semplicità. Mentre la brillantezza cromatica ravviva la superficie della *Madonna della Vittoria*, le tinte intense del Correggio, sebbene derivate dal Mantegna, sono temperate da una luce diretta, che filtra dentro l'abside del suo dipinto, che tende ad ammorbidire i contorni e ad oscurare i dettagli.

La fonte dell'ambientazione scura in cui le forme mantegnesche brillantemente colorate del dipinto del Correggio sono immerse viene spesso ritenuta essere Leonardo. E' stato persino recentemente dichiarato che il gruppo centrale nel dipinto del Correggio porta una somiglianza suggestiva di quello del cartone londinese di Leonardo e che la mano destra di Sant'Anna può essere derivata dalla *Vergine delle Rocce*. Ma questa presunta relazione diretta con Leonardo trascura modelli più facilmente accessibili al Correggio. Il gesto benedicente di Sant'Anna è in effetti preso a prestito dalla *Madonna della Vittoria*, su cui l'intero dipinto del Correggio è basato. Inoltre, un'analogia importante, se non una fonte, per il suo arrangiamento, con la Vergine seduta sotto sua madre e accompagnata da santi in piedi, viene fornita da un affresco assai venerato di un seguace del Francia nella chiesa di Santo Stefano a Bologna. Il *frescante* e Correggio usano entrambi il modo tradizionale di raggruppare le figure femminili l'una dietro e al di sopra dell'altra, decisamente respinto da Leonardo.

Il modellato nel quadro del Correggio, come pure il trattamento delle figure, può essere stato suggerito in parte da opere del Mantegna, come il *Giudizio di Salomone*. L'abside racchiusa nel dipinto suggerisce fortemente, però, che la fonte principale dello schema della luce siano le *sacre conversazioni* veneziane, come quella di Bellini allora nella chiesa di San Giobbe. Una delle portelle d'organo di Sebastiano del Piombo in San Bartolomeo a Rialto, inoltre, comprende la figura di un santo vivamente illuminato in una nicchia in ombra, simile al San Domenico del Correggio. Sembra

probabile che il Correggio abbia avuto familiarità con opere come queste a Venezia, ma potrebbe anche aver conosciuto, come propose Laskin, la pala d'altare di Cima da Conegliano allora nella Cappella Montini del Duomo di Parma. Il dipinto di Cima potrebbe aver fornito al Correggio il modello per la sua ambientazione interna, come pure, secondariamente, l'azione di Sant'Anna, che benedice un santo di profilo. La fonte generica per l'ambiente ombreggiato del Correggio, in ogni caso, è da ritrovarsi nell'arte veneziana.

Eppure, come è stato sottolineato, il Correggio qui era interessato alla corrente nella pittura veneziana più influenzata dalla visita di Leonardo nel 1500. Il suo debito verso il chiaroscuro di Leonardo, allora, potrebbe essere caratterizzato come indiretto. Similmente, qualsiasi cosa Correggio debba ai dipinti monocromi mantegneschi per l'illuminazione del suo quadro sarebbe indirettamente, eventualmente, un debito verso Leonardo. E il gesto benedicente di Sant'Anna, sebbene basato su quello della *Madonna della Vittoria*, riconduce attraverso Mantegna alla *Vergine delle Rocce*. Allo stesso modo il Correggio derivò il metodo di concentrare l'attenzione sull'evento raffigurato, la concessione del favore divino, da un aspetto innovativo della pala d'altare di Mantegna che può essere stato suggerito da Leonardo.

Alcune caratteristiche del successivo dipinto del Correggio, un'altra versione del *Matrimonio mistico* a Detroit, sono state anch'esse considerate leonardesche. La tonalità scura in particolare ha ispirato molta eloquenza riguardo al rapporto del Correggio con Leonardo, ma questo effetto è dovuto in parte alle condizioni scadenti del dipinto, il cui attuale sfondo scuro traspare dal sottile strato di pittura. Quello che si può ricavare del modellato nel dipinto di Detroit sembra esser collegato, come prima, a sviluppi recenti nella pittura veneziana. Il tipo di situazione che il Correggio aveva in mente può vedersi nella *Pastorale* giorgionesca al Louvre, in cui una luce soffusa gioca sulle figure, che sono presentate in primo piano contro forme di paesaggio vicine e distanti. Così, per quanto Leonardo abbia stimolato lo sviluppo di pittura tonale a Venezia, il contrasto sottile fra luce e ombra nel dipinto del Correggio può essere considerato in definitiva di origine leonardesca.

Il raggruppamento delle figure nel *Matrimonio* di Detroit sarebbe anch'esso leonardesco, secondo Arb, che ha dichiarato che fu ispirato dalla *Sant'Anna* del Louvre. In realtà ci sono dei precedenti di disposizione compatta nelle opere tarde del Mantegna, come la *Sacra Famiglia* a Dresda. Una ispirazione per l'enfasi diagonale del progetto, inoltre, il Correggio potrebbe averla trovata nell'esempio locale della *Circoncisione* di Costa. E l'idea di mostrare la Madonna più in basso dei santi intorno, in stretta vicinanza dell'osservatore in un contesto naturale, sembrerebbe essere

emiliana anch'essa. Una fotografia composita ai raggi-X del *Matrimonio* rivela che il Correggio iniziò con uno schema rigidamente bilanciato, come nella versione precedente, con un'altra figura in alto a destra. Tale disposizione riflette la familiarità dell'artista con opere come l'affresco menzionato sopra. Nella resa finale, più informale, la figura aggiuntiva fu omessa a favore di una veduta di paesaggio in lontananza, come nella pittura veneziana.



Correggio – Particolare della
Madonna del San Girolamo

Sebbene l'oscurità e il senso d'intimità possano rimandare a Leonardo, non credo che il Correggio avrebbe estrapolato tali principi formali ed emozionali dalle opere di Leonardo senza corrispondere al contempo ai loro aspetti più esteriori. La più cogente evidenza contro qualsiasi influenza diretta di Leonardo sul dipinto di Detroit è quella della tipologia mantegnesca, che, è stato notato, il Correggio continua ad utilizzare. Le figure femminili possono essere paragonate alle loro controparti nelle opere tarde del Mantegna, come la *Sacra Famiglia* di Dresda e la *Madonna della Vittoria*, così come le madri nel *Giudizio di Salomone*. La Santa Elisabetta richiama in

particolare la figura di una schiava dalla serie del *Trionfo di Cesare* del Mantegna. Similmente, l'amabile profilo di Santa Caterina assomiglia a quello di un angelo nella pala d'altare del Mantegna, dipinto per Santa Maria in Organo a Verona, e di un guerriero del *Giudizio* monocromo, sebbene il Correggio abbia trasformato i suoi antecedenti in una prefigurazione della bellezza consapevole del Parmigianino.

Gli atteggiamenti delle figure sono anch'essi stati considerati di origine leonardesca. Eppure la posa della Madonna, con la dolce curva del braccio destro e della testa, non deriva, come ha supposto Arb, dalla *Sant'Anna*, ma piuttosto da qualche esempio di opere assai copiate del Bellini. Si può ritenere che l'atteggiamento della Vergine dimostri, non dipendenza da Leonardo, ma piuttosto una predisposizione da parte del Correggio verso il tipo di trattamento aggraziato di forme che avrebbe più

tardi trovato nelle opere di Leonardo. Il movimento vivace del Bambino fu anch'esso ispirato, secondo Venturi, dall'abbraccio dell'agnello nella *Sant'Anna* di Leonardo. Una fonte più prossima, però, sembrerebbe essere la posa del Gesù Bambino nella *Santa Famiglia* nella Cappella Mantegna, ispirata a sua volta da un motivo nel cartone di Londra.

La figura più spesso citata come leonardesca è quella del Battista, per il suo gesto indicatore e quella che viene vista come un'espressione sorridente. E' persino stata proposta una fonte precisa, un disegno di Leonardo del santo giovinetto al Castello di Windsor. Popham ha mostrato, nondimeno, che la figura del Correggio è basata su quella del Battista in una incisione su legno di Dürer. Egli notò ma non cercò di spiegare la somiglianza fra la figura di Dürer e quella dello studio di Leonardo. La spiegazione potrebbe ritrovarsi nella circostanza che i disegni di Leonardo potrebbero essere stati accessibili a Dürer grazie al suo amico Pirckheimer, che conosceva uno dei mecenati di Leonardo a Milano. La somiglianza fra i santi di Dürer e di Leonardo difficilmente può dirsi accidentale e suggerisce che l'artista settentrionale fece uso di un disegno simile a quello di Windsor. Il Battista del Correggio, poi, come la posa del Bambino e l'illuminazione ed eventualmente l'enfasi diagonale del dipinto, avrebbero una possibile fonte in Leonardo. Nel *Matrimonio* di Detroit troviamo che il Correggio scelse di adottare aspetti delle sue fonti nel Mantegna, nei Veneziani, in Dürer e forse Costa, che in sé stesse derivano in qualche modo da Leonardo. In un altro elemento del suo dipinto, la curva melliflua della posa della Madonna, il Correggio sembra anticipare il suo successivo debito a Leonardo.

La *Madonna con Bambino e Angeli musicanti* agli Uffizi, databile circa due anni prima della *Madonna di San Francesco*, sebbene di piccole dimensioni, è di considerevole interesse in quanto primo tentativo del Correggio nel tipo di visioni celestiali culminanti nell'Assunzione del Duomo di Parma. Il dipinto è importante anche in quanto prima opera dell'artista a sostenere una attenta analisi della sua tecnica. Come prima, i motivi di questo dipinto sono di origine mantegnesca. Il tipo particolare di cherubini senz'ali, per esempio, emergenti dalle nubi, è stato collegato specificamente con quelli della pala d'altare allora in Santa Maria in Organo a Verona. La Madonna, con i suoi drappeggi angolosi, è anch'essa mantegnesca ed è particolarmente vicina a quella figura nella *Sacra Famiglia* di Dresda e alle madri del *Giudizio* monocromo. Similmente, la posa del Bambino, considerato leonardesco da un autore, echeggia ancora, non così da vicino come prima, quello della *Sacra Famiglia* nella Cappella Mantegna. Come i motivi, lo schema di colori maturi eppure vividi del dipinto del Correggio – blu profondo, rosso rosato, verde oliva, lilla e giallo dorato – è

distintamente mantegnesco.

I motivi e le tinte del quadro del Correggio, una volta dati a Tiziano, sono stati trattati in una maniera veneziana. Da un dipinto attribuito al Rondinelli, per esempio, o un altro simile, Correggio può aver preso l'idea di porre la Madonna al di là di un banco di nuvole. In quanto alle figure stesse, un gruppo di musicanti celesti, a uno dei quali assomiglia l'angelo suonatore di lira del Correggio, appare alla base della *Madonna dell'Organo*. Tuttavia la *Madonna di San Giobbe* del Bellini forma un precedente più prossimo per la variazione in tipo e movimenti controbilanciati degli angeli musicanti del Correggio, che sono stati spostati in su dalla base del dipinto, dove essi suonano in Mantegna e Bellini. L'angelo sulla destra si suppone aver avuto un quantum di Boltraffio, ma, come notò Morelli, la sua tipologia è nettamente giorgionesca. Se tale figura appare in numerose opere di Giorgione e dei suoi contemporanei, l'angelo del Correggio è particolarmente vicino ad un giovane nella *Pastorale*, già nominata in relazione con il *Matrimonio* di Detroit. La somiglianza non è meramente di tipologia e atteggiamento ma pure di modellato. Entrambe le figure, e la scena nel suo insieme, sono trattate con una luce che tende ad ammorbidire i contorni e ad assorbire i dettagli di superficie e i colori locali in un'unità di impressione che è in definitiva leonardesca.

La modulazione del colore nel dipinto del Correggio è l'analogo formale di una notevole consonanza di umore che è fornita, come nel dipinto veneziano, dalla musica. La motivazione per questa unità psicologica di reazione distingue il dipinto degli Uffizi dai lavori precedenti del Correggio, dove un tale effetto è dovuto all'azione apparente raffigurata. E sebbene le figure del Correggio formino una reazione più animata alla musica che nelle opere veneziane, dove essa provoca o accompagna un'atmosfera contemplativa, la rassomiglianza fra quest'angelo e il giovane giorgionesco è abbastanza vicina da suggerire forse che l'artista possa aver effettivamente conosciuto il dipinto del Louvre. Questo può essere affermato con più sicurezza riguardo un altro lavoro di origine veneziana che è stato riconosciuto da Arb quale fonte per il quadro degli Uffizi. La pala d'altare di Cima della *Madonna con Bambino con San Giovanni Battista e Maria Maddalena* era quasi certamente disponibile al Correggio nella chiesa di San Domenico a Parma. Può avergli fornito un suggerimento per la disposizione delle sue figure e in particolare l'idea del Bambino che si gira a guardare in su verso una figura riccioluta che si china su di lui.

Una *Madonna con Bambino* del Correggio nel Kunsthistorisches Museum a Vienna assomiglia al dipinto degli Uffizi nel colore caldo e nelle tipologie impiegate. Come prima, tratti così evidentemente derivati dal Mantegna indicano la fase pre-

leonardesca dell'attività del Correggio: la mano destra della Vergine, come nel dipinto degli Uffizi, è presa a prestito dalla *Sacra Famiglia* in Sant'Andrea, mentre il suo profilo è paragonabile a quello di Santa Caterina nel Matrimonio di Detroit e i suoi precedenti mantegneschi. L'accattivante gesto del Bambino, che appoggia una mano sul braccio di sua madre, il Correggio potrebbe averlo trovato nella *Sacra Famiglia* del Mantegna e non in quella che potremmo immaginare essere una fonte più probabile in Leonardo.

Sebbene Venturi abbia dichiarato che il Correggio qui fosse già attratto dalle possibilità dello sfumato leonardesco, la morbidezza della superficie pittorica è dovuta più alla condizione del dipinto malamente abraso che alla tecnica dell'artista. Venturi citò correttamente, però, l'influenza del Costa, che può essere vista particolarmente nell'attenuazione delle forme. In più, il dipinto del Correggio ha in comune con la *Circoncisione* di Costa il motivo del Bambino che si gira in su a guardare sua madre, che sembra essere derivato dalla composizione della *Sant'Anna* di Leonardo. Se la *Circoncisione* sia stata una fonte per il Correggio in questo senso non può essere facilmente determinato, però, dato che tale motivo di azione appare anche in opere milanesi, dove il Bambino si gira con più



Correggio – Madonna del
San Girolamo (il Giorno)

enfasi e non si può escludere che l'artista in qualche modo abbia conosciuto uno di questi. In ogni caso, la *Madonna* di Vienna dimostra, come fanno altre opere giovanili del Correggio, una predilezione per un trattamento animato delle forme del tipo che egli avrebbe trovato più tardi in Leonardo. Fino ad un certo punto questa tendenza deve essere personale, sebbene, come ho mostrato, venga messa in evidenza nell'uso del Correggio di particolari aspetti delle sue fonti disponibili, persino nel Mantegna. Le prime opere del Correggio indicano che egli acquisì a Mantova, e forse a Venezia, ciò che mancava ai milanesi – una preparazione adeguata a comprendere il linguaggio pittorico di Leonardo.

La prima opera del Correggio che, a mio parere, reagisce direttamente all'esempio di Leonardo è il *Giovane Cristo Docente* alla National Gallery di Londra. In

questo dipinto, databile circa ad un anno o due prima della *Madonna di San Francesco*, il giovane Cristo indica un libro che giace aperto davanti a lui. Raffigurazioni italiane di Cristo fra i Dottori lo mostrano indicare, per mezzo di gesti di discussione, verità non registrate nei loro libri. Versioni tedesche contemporanee del tema, tuttavia, come l'incisione di Israhel van Meckenham circa del 1490-1500, mostrano Cristo seduto che indica un libro su un leggio, così come l'incisione di Dürer dalla *Vita della Vergine*, pubblicata nel 1511 e già copiata da Marcantonio Raimondi in un'edizione incisa del 1506. Poiché il Cristo del Correggio adotta un tale gesto, sembra probabile che il suo dipinto dipenda per l'iconografia direttamente o indirettamente da qualche stampa nordica.

Ma né le fonti tedesche né le opere precedenti del Correggio spiegano l'insolita raffigurazione del Cristo da solo senza i dottori. Un tale tipo di figura a mezzo busto, in posa frontale, illuminata brillantemente contro uno sfondo scuro, che sorride e accenna verso l'osservatore, era tuttavia popolare nella cerchia di Leonardo a Milano. L'evidente relazione dell'immagine del Correggio con quella di Leonardo era già stata notata prima, ma non sono stati fatti confronti specifici delle opere individuali, così che la natura della reazione iniziale del Correggio a Leonardo in questo dipinto non è ancora stata valutata adeguatamente. Il *Cristo Giovane* in tutta probabilità riflette la trattazione perduta di Leonardo di questo tema per Isabella d'Este, come l'ho ricostruita. Tra gli echi milanesi, la figura del Correggio sembra assai da vicino come quella attribuita al Predis. La rassomiglianza tra le teste è talmente stretta, infatti, da richiedere qualche spiegazione. Sebbene il Correggio abbia potuto concepirlo vedendo questa o un'altra derivazione, sembra molto più probabile che esse abbiano una fonte comune in Leonardo, basandosi la versione di Predis su studi preparatori a Milano, e quella del Correggio sul dipinto finito a Mantova. Come si presentasse l'opera perduta di Leonardo, però, e in che modo il dipinto del Correggio vi sia collegato, è più difficile da determinare.

In uno sforzo per stabilire questa relazione primaria fra Correggio e Leonardo, dovrei ora ricordare al lettore che Isabella d'Este aveva in origine chiesto a Leonardo di convertire il suo ritratto in un dipinto del *Cristo Giovane*. Il commento di lei potrebbe aver suggerito a Leonardo di trasformare il suo progetto, non in una composizione come il *Cristo tra i Dottori* di Luini né il *Salvator Mundi*, come si è supposto, ma in una più strettamente basata sul suo lavoro nel ritratto. Potrebbe essere significativo che la replica di Oxford del cartone del ritratto di Leonardo e il dipinto del Correggio, che io presumo riflettere il *Cristo Giovane* di Isabella, entrambi ritraggano una figura a mezza lunghezza contro uno sfondo neutro. E, per quanto uno possa giudicare dal profilo della

marchesa, l'espressione lievemente sorridente è simile. Una connessione più palpabile fra i due lavori è il motivo condiviso della mano destra che indica un libro. La mano che indica, scorciata dal Correggio, e il libro potrebbero essere già stati presenti, allora, nel *Cristo Giovane* di Leonardo, adattato dal ritratto della marchesa e approvato per così dire dai caratteri tedeschi del soggetto.

Fu probabilmente Leonardo, in ogni caso, e non il giovane Correggio, ad essere responsabile dell'idea di isolare la figura di Cristo dal contesto narrativo in cui Egli appare fra i dottori. Un analogo effetto ravvicinato teatrale si trova nel dipinto di Leonardo dell'*Angelo dell'Annunciazione*, perduto ma citato da Vasari e conosciuto tramite il disegno di un allievo corretto dal maestro e in diverse repliche, di cui la migliore è a Basilea. In quest'opera la figura a mezzo busto dell'angelo emerge dall'oscurità per annunciare l'evento all'osservatore, che così si ritrova nella posizione inaspettata della Vergine Annunziata. Il Cristo Giovane del Correggio allo stesso modo sorride e fa cenno verso di noi, come se noi fossimo i dottori attorno a Lui che devono venir persuasi dalla sua verità. L'artista più giovane ha evidentemente compreso e trasmesso l'intento del prototipo di Leonardo a coinvolgere lo spettatore quanto più direttamente possibile nell'azione del dipinto. L'acuta percezione del Correggio dello scopo di Leonardo distingue la sua versione dal *Cristo fra i dottori* di Luini. Luini deve aver conosciuto studi di Leonardo per il Cristo giovane, e, a differenza dei seguaci che trattarono la figura mentre porta il globo o mentre benedice, deve essere stato consapevole che il Cristo di Leonardo veniva mostrato nell'atto di insegnare. Probabilmente per questa ragione Luini aggiunse le figure dei dottori, senza afferrare, come fece il Correggio, la funzione comunicativa dell'immagine di Leonardo.

Nel *Giovane Cristo docente*, il Correggio fuse il focus visivo e la tipologia ed espressione dolce di un modello di Leonardo con un vivido schema coloristico e scorciatura mantegneschi in un'opera che tuttora sembra sorprendente nella sua immediatezza d'effetto. Più leonardesco degli sforzi zoppicanti degli stessi seguaci del maestro, l'interesse principale della derivazione del Correggio sta meno in qualsiasi originalità inerente che nel suo rapporto con la sua opera successiva. Il prototipo di Leonardo ebbe un impatto sull'arte del Correggio che fu sia immediata sia duratura. Non sarebbe esagerato dichiarare che l'innovazione di Leonardo di trattare un personaggio sacro e austero come un giovane accattivante forma l'indispensabile premessa per la maniera caratteristica del Correggio di dipingere le figure. Un tale tipo ricorre per tutta la sua opera, specialmente nell'angelo nella *Madonna di San Gerolamo*, che indica un passo in un libro al Bambino Gesù. Nella sua animata bellezza prefigurata dal *Cristo Giovane*, questo aggraziato e affascinante angelo fu riconosciuto

da Vasari come la quintessenza dell'arte del Correggio, che convenzionalmente ma accuratamente descrisse il suo effetto sull'osservatore. Egli "appare sorridere con tale naturalezza", commentò il Vasari, "che chiunque lo guardi è mosso a sua volta al sorriso; né vi è alcuno di natura melanconica che, al vederlo, non riceva diletto".



Leonardo - La Sant'Anna
Metterza (Louvre)



Correggio – La Madonna col
Bambino e San Giovannino

IL VIAGGIO A MILANO E I RISCONTRI IN EMILIA 1513-1516

Se alcuni aspetti delle sue prime fonti indicavano Leonardo, i dipinti che stiamo per considerare mostrano che il Correggio ottenne anche accesso diretto a modelli leonardeschi. Come avvenne il passaggio di idee pittoriche da Leonardo al Correggio? Una possibilità a volte citata è l'occasione ipoteticamente fornita dal viaggio di Leonardo attraverso l'Emilia nell'autunno del 1514. Stabilire il collegamento su questa base è invitante perché Leonardo appare sulla scena dell'attività del Correggio precisamente all'epoca in cui la sua influenza è per la prima volta evidente nell'opera del Correggio. Ma poiché lo scopo della breve visita di Leonardo era ufficiale (il suo mecenate romano era governatore della regione) e scientifica (egli annotò osservazioni sui fossili), probabilmente non avrebbe portato o realizzato un numero significativo di opere d'arte che in qualche modo il giovane Correggio avrebbe potuto intravedere.

La natura e l'estensione dell'indebitamento del Correggio a fonti leonardesche suggerisce fortemente la probabilità assai maggiore di un viaggio a Milano prima che la *Madonna di San Francesco* venisse iniziata nell'autunno del 1514. Il presunto viaggio del Correggio, di cui non vi è registrazione, può esser stato suggerito dalla sua conoscenza del *Cristo giovane* di Leonardo a Mantova, come pure dalla fama dell'*Ultima Cena*. La capitale lombarda era un viaggio semplice da Mantova o dalla città natale del Correggio attraverso il Po o la via Emilia. Nella chiesa milanese di San Francesco, la *Vergine delle Rocce* di Leonardo era in mostra sull'altare della Confraternita della Concezione. Se il dipinto del Louvre fu dipinto per la committenza originale, è presumibilmente la versione di Londra, che occupò Leonardo negli ultimi anni del 1490 e di nuovo nel 1506-08, ad essere nota al Correggio. Nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, il Correggio avrebbe trovato l'*Ultima Cena* di Leonardo circa del 1495-98 già in condizioni danneggiate. Poiché oggi rimangono soltanto i contorni sbiaditi delle forme di Leonardo, l'interpretazione dinamica che egli sviluppò si può afferrare meglio in dettaglio attraverso le copie. La replica che ho scelto di usare nel discutere l'influenza della pittura di Leonardo sul Correggio è quella del seguace chiamato Giampietrino (attivo nel 1521), ora alla Royal Academy di Londra. Poco dopo aver completato l'*Ultima Cena*, Leonardo inventò la decorazione fogliata della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco. Oltre a queste opere di Leonardo, per tutta la città si trovavano innumerevoli derivazioni secondo opere sue, come la *Madonna dei Fusi* ora perduta, documentata essere in corso di realizzazione per un mecenate francese nell'Aprile 1501.

Se egli arrivò a Milano prima del settembre 1513, quando Leonardo partì per Roma, il Correggio potrebbe aver avuto l'occasione di studiare altre opere nello studio di Leonardo. Tra queste vi era il cartone iniziato da Leonardo prima di lasciare Milano per la prima volta ed evidentemente visto, come ricordiamo, dal Mantegna a Mantova. L'intenso tema del riconoscimento del proprio destino da parte di Gesù Bambino Leonardo lo usò di nuovo in un cartone del 1501, ora perduto, per il dipinto della *Madonna con Bambino e Sant'Anna* al Louvre. Il dipinto del Louvre appare esser stato eseguito diversi anni più tardi, forse prevalentemente a Milano fra il definitivo ritorno lì di Leonardo nel 1508 e la sua partenza di nuovo nel 1513. Mentre era a Firenze fra il 1500 e il 1506-08, Leonardo iniziò a lavorare su una Leda e il Cigno, che poi trasformò in un cartone o dipinto leggermente alterato a Milano. La raffigurazione di Leonardo è andata perduta, ma il suo aspetto può essere dedotto da un certo numero di copie, la migliore della quale, attribuita a Cesare da Sesto, è alla Wilton House. Il *contrapposto* e la grazia femminile della Leda ricorrono in formato a mezza lunghezza nel *San Giovanni* al Louvre. Il progetto per quest'opera è databile anch'esso al secondo periodo fiorentino di Leonardo, sebbene potrebbe benissimo essere stato completato più tardi. Una tale tipologia venne impiegata non solo per personaggi sacri e mitologici ma anche per il ritratto di Monna Lisa, cominciato a Firenze e terminato successivamente in un lungo arco di tempo.

Poiché Leonardo tendeva a protrarre l'esecuzione di dipinti, le opere che ho appena citato, comprese quelle cominciate a Firenze, erano disponibili in vari stadi di completamento nel suo studio a Milano tra il 1508 e il 1513. A giudicare dalle derivazioni sul modello delle sue opere, lo studio di Leonardo doveva essere stato piuttosto accessibile. Persone in vista o i loro rappresentanti non strettamente associati con l'artista, come il Cardinale d'Aragona o l'agente di Isabella d'Este, erano informate e autorizzate ad ammirare i suoi dipinti in corso, come pure i suoi appunti. E artisti che non erano, strettamente parlando, seguaci o allievi, come Filippino Lippi e Piero di Cosimo, vennero anch'essi a conoscenza dei suoi progetti artistici. Lo studio, quale un visitatore dall'Emilia lo avrebbe trovato, era impegnato nell'usuale compito di riprodurre le idee pittoriche del maestro. Eppure se Leonardo raccomandava il copiare come parte del corso di istruzione per un artista, ed egli stesso è risaputo aver occasionalmente ritoccato il lavoro degli allievi, non ci sono prove che egli si ritenesse responsabile per il tipo di supervisione che il suo stesso maestro aveva esercitato a Firenze. Piuttosto, Leonardo rendeva le sue opere disponibili agli altri artisti, mentre si dedicava in modo crescente a imprese scientifiche.

L'uso dei progetti di Leonardo, altamente elaborati, da parte di artisti privi

d'immaginazione quanto i milanesi, significava che essi potevano soltanto rielaborare e non alterare radicalmente i loro componenti. I prototipi tanto generosamente offerti all'imitazione non erano ad ogni modo passibili di molte variazioni in sé stessi, in quanto Leonardo stesso aveva già esplorato, nei suoi disegni, tutte le possibilità. Il valore della maggior parte delle opere di scuola, in effetti, si è dimostrato essere la loro mancanza di originalità: essi forniscono documentazioni delle idee di Leonardo altrimenti a noi sconosciute. Degli artisti della cerchia di Leonardo, pochi dei cui nomi sono conosciuti oggi e per i quali poche opere possono essere identificate con sicurezza, quelli di statura indipendente furono Cesare da Sesto (1477-1523) e Bernardino Luini (attivo 1512-32). Entrambi furono profondamente influenzati sebbene in modo diverso dall'arte di Leonardo, che in maniere minori tentarono di sviluppare ulteriormente. Cesare riuscì a fondere le maniere di Leonardo e Raffaello, di cui conobbe le opere a Roma, mentre Luini tradusse lo stile di Leonardo di nuovo nel nativo idioma lombardo. Ironicamente, l'allievo più fedele di Leonardo, l'aristocratico Giovanni Francesco Melzi (1493-1570), non aveva alcuna immaginazione pittorica e rimase un mero copista e custode dell'eredità di Leonardo. Come notò appropriatamente Paolo Giovio, era destino di Leonardo che "fra grandi folle di giovani uomini che contribuirono al successo del suo studio, egli non lasciasse nessun discepolo di fama eminente".

Nel considerare il debito del Correggio alle fonti leonardesche, dovremmo renderci conto che i dipinti di Leonardo devono aver posto problemi di peculiare



Leonardo – I ranuncoli e le viole graminacee

difficoltà per i suoi colleghi artisti. Le sue occupazioni scientifiche – o piuttosto l'attitudine mentale che conduceva ad esse – non toglievano nulla ai suoi straordinari conseguimenti artistici. Esse significavano, tuttavia, che Leonardo non poté produrre un operato considerevole con uno sviluppo stilistico marcato che potesse essere proseguito, ad esempio, come Giulio Romano seguì quello di Raffaello. Invece, ai

contemporanei di Leonardo venivano presentati di volta in volta immagini di complessità senza precedenti, il cui processo di creazione essi potevano percepire solo indistintamente. Comprensibilmente, allora, fra tutte le confuse imitazioni delle opere di Leonardo, è l'interpretazione degli artisti di maggior statura ad essere di vero interesse. Abbiamo scoperto che la più profonda comprensione da parte del Correggio lo eleva fin dall'inizio al di sopra dei seguaci dichiarati del maestro. Ma anche fra gli ammiratori più sensibili di Leonardo, come Raffaello, il Correggio può essere considerato un erede altrettanto significativo del maestro in molti se non in tutti i suoi risultati in pittura. Vedremo che egli condivide il fascino dei milanesi per il trattamento psicologico di Leonardo come pure la preoccupazione fiorentina verso l'organizzazione formale delle sue opere. Tenendo a mente ciò possiamo procedere a considerare il primo dipinto del Correggio che inizia a mostrare l'effetto della sua esperienza milanese intorno al 1513.

L'uso delle immagini e della composizione nella *Natività* del Correggio a Brera sono principalmente di origini emiliane. Completata forse nella città natale dell'artista poco prima della *Madonna di San Francesco*, la *Natività* rassomiglia a diverse illustrazioni del tema che possono risalire ad un prototipo perduto del Costa, la cui influenza si fa sentire nell'intero gruppo. Il più vicino di questi dipinti a quello del Correggio è un'opera precoce, anch'essa di piccole dimensioni, di Garofalo a Ferrara. L'approccio di Garofalo condivide con il Correggio la dimensione e disposizione delle figure davanti a una caverna o rudere e una veduta montuosa con alberi e pastori. Un'altra versione di un seguace dei Costa comprende, come nel quadro di Brera, figure e una staccionata in campo medio e una nicchia scura dietro la Madonna e San Giuseppe. Lo stile del dipinto del Correggio suggerisce anche, come è stato sottolineato, le forme attentamente osservate e vivacemente colorate di Costa e di Francia.

Il dipinto non può essere spiegato, tuttavia, interamente nei termini del suo sfondo emiliano. Se le altre versioni della *Natività* mostrano il Bambino in parallelo col piano del dipinto, il Correggio lo ritrae di scorcio su una diagonale, come il bambino morto nel *Giudizio di Salomone*. Inoltre, il dipinto comprende, invece di un pastore inginocchiato, le figure di Santa Elisabetta e il piccolo Battista che adorano Gesù Bambino. Il San Giovannino si incontra in effetti nelle scene della *Natività*, ma il suo apparire insieme alla madre in questo contesto nel quadro del Correggio sembra essere unico. E' stato spesso osservato che i tipi e i raggruppamenti di Santa Elisabetta e suo figlio sono stati presi a prestito e rovesciati dalla *Sacra Famiglia* in Sant'Andrea. Ma il prototipo mantegnesco non spiega il ruolo del San Giovanni

bambino nella *Natività*. Per questo aspetto dell'opera, dobbiamo rivolgerci ad un'ulteriore fonte di ispirazione per il Correggio, la *Vergine delle Rocce* di Leonardo.

Il piccolo San Giovanni nel dipinto del Correggio viene incoraggiato nella sua devozione a sporgersi in avanti e guardare in giù verso Gesù Bambino. Il rapporto diagonale che risulta tra i due bambini viene a trovarsi entro una specie di disposizione piramidale che comprende le due madri mentre si piegano in dentro, l'angelo che si avvicina e i pastori. Un tale raggruppamento di figure in diagonale-entro-una-piramide è un principio organizzativo esplicito della fonte del Correggio, la *Vergine delle Rocce*. Il principio progettistico di Leonardo viene espresso solo in modo approssimativo dal Correggio, però, e non è immediatamente percepibile. Resta una modifica di un tipo emiliano di composizione. Nondimeno, lo schema leonardesco sovrapposto della *Natività* indica ancora immediatamente quanto fosse acuta la percezione dell'arte di Leonardo da parte del Correggio, persino in questo stadio precoce della sua carriera.

L'ambientazione del quadro di Brera, che ha condotto gli autori a interrogarsi sull'ora e sulla stagione raffigurati, richiama paesaggi giorgioneschi, come quello della *Pastorale* del Louvre. Correggio aveva già fatto esperimenti con questo tipo di raffigurazione della natura nel Matrimonio di Detroit. Ma la resa notturna della scena è stata descritta, correttamente, ritengo, come di origine leonardesca piuttosto che veneziana. L'illuminazione nella *Natività* è derivata specificamente dalla *Vergine delle Rocce*. Il primo piano scuro e l'orizzonte luminoso del dipinto del Correggio si trovano altrettanto nel prototipo di Leonardo, così come sono i forti contrasti di valore fra le figure brillantemente illuminate e il loro ambiente scuro. E se i panneggi angolosi del Correggio rassomigliano a quelli del Mantegna e di Costa, la maniera in cui il manto di San Giuseppe è illuminato richiama la luce che cade sulla Madonna di Leonardo.

Il ruolo attivo della luce nel quadro del Correggio, il modo in cui essa fa risaltare gesti ed espressioni, può provenire soltanto da Leonardo. La concentrazione visuale sul volto della Vergine e sul gesto benedicente dell'angelo, per esempio, può paragonarsi al trattamento della mano della Madonna e della testa dell'angelo nella *Vergine delle Rocce*. Eppure il Correggio non esitò a trasformare la sua derivazione. La giustapposizione di tratti espressivi da parte di Leonardo, come il gruppo nel suo insieme, viene spostata dal Correggio, che, dalla sua precoce esperienza dell'arte del Mantegna, sembra aver pensato coerentemente in termini di intensificate relazioni spaziali in profondità. Il Bambino dormiente dimostra questo intento basilare dell'artista, e così pure la mano indicante dell'angelo, fortemente scorciata, come nel *Cristo Giovane*.

L'angelo e i pastori che si avvicinano nel dipinto del Correggio richiamano i Santi

nel precedente *Matrimonio*. Ma il confronto rivela ancor più chiaramente come le tipologie precedenti siano state cambiate. Abbiamo scoperto che il gesto benediciente dell'angelo deriva dalla *Vergine delle Rocce*. Al di là di questo prestito, però, quello che può essere chiamato il linguaggio gestuale dell'angelo e del suo compagno fu ispirato dal comportamento magniloquente degli Apostoli nell'*Ultima Cena*. In una maniera caratteristicamente leonardesca, l'angelo nel dipinto del Correggio si gira a indicare l'evento spirituale al pastore accanto a lui, che reagisce con sbalordimento. Il suo atteggiamento vivace differenzia l'angelo dal tipo giorgionesco nel dipinto degli Uffizi, dipinto prima del viaggio a Milano. Similmente, la relativa grazia del gesto benediciente dell'angelo, a differenza dell'azione brusca di Sant'Anna nel *Matrimonio*, sta a significare il suo nascente carattere leonardesco.

Circa all'epoca della *Madonna di San Francesco*, il Correggio sviluppò ulteriormente il suo interesse per l'*Ultima Cena* di Leonardo. Questo sforzo è rappresentato da un dipinto del *Commiato di Cristo da sua Madre prima della Passione*, ora alla National Gallery di Londra. Il soggetto, che va distinto da quello, meglio conosciuto, del Cristo Risorto che appare a sua Madre, non si trova in nessuno dei Quattro Vangeli ed è raro nell'arte italiana. Esiste un certo numero di raffigurazioni tedesche, tuttavia e per questa ragione appare probabile, come ha affermato Cecil Gould, che il Correggio abbia preso come punto di partenza per il proprio dipinto un'incisione su legno di Dürer dalla *Vita della Vergine*. Nel trattamento di Dürer, Cristo, in piedi sulla destra, benedice e parla a Maria delle sue sofferenze future. Una



Leonardo – Sala delle Assi nel Castello Sforzesco

fotografia ai raggi-X pubblicata da Gould ha rivelato che il Correggio iniziò ancor più vicino a Dürer con un Cristo in piedi anziché inginocchiato. La fotografia mostra tracce di una versione invertita di Cristo eretto con il braccio destro esteso a benedire. Evidentemente il Correggio concepì dapprima un Cristo attivo e poi, per un motivo che scopriremo fra poco, cambiò idea, capovolse la tela e cominciò da capo. Ciò che viene preservato dell'influenza di Dürer nella versione finale è la naturalezza nel raggruppamento delle figure, a differenza delle altre fonti del Correggio che andremo a considerare.

Il paesaggio giorgionesco e l'architettura del dipinto del Correggio sono collegati a quegli aspetti della *Natività* di poco precedente. E il colore brillante e lo stile delle figure qui sono ancor più riconoscibili come di origine emiliana. Un esempio del tipo di opera che il Correggio deve aver avuto in mente nel fare il suo dipinto è fornito dal dipinto di Costa *Il Matrimonio della Vergine*, completato nel 1505 per la chiesa dell'Annunziata a Bologna. Quest'opera o una simile ha influenzato il Correggio nelle proporzioni allungate e posizioni e panneggi molli delle sue figure, come pure nel loro arrangiamento spaziale. La somiglianza si estende anche ai motivi, dato che una posa peculiare di Costa, quella dell'uomo sulla sinistra visto da dietro con la testa di profilo, viene adottata dal Correggio per la Maddalena. Persino la dimensione delle figure in relazione all'area pittorica è la stessa.

Dato l'orientamento stilistico del dipinto del Correggio, non sorprende che il suo considerevole debito verso Leonardo sia stato trascurato. Soltanto Thode riconobbe un legame con Leonardo, ma mancò di specificare la fonte del Correggio e perciò non fu in grado di valutare la natura precisa dell'indebitamento dell'artista. Come nella *Natività*, il chiaroscuro è leonardesco. La luce serale utilizzata accresce talmente il pathos del dipinto che Venturi fu ispirato a definirla "la più suggestiva creazione romantica del Correggio". In quanto all'evento spirituale in sé, il trattamento psicologico del gruppo che si avvicina nella *Natività* qui è divenuta la struttura drammatica dell'intero dipinto. Il prototipo del Correggio è di nuovo l'*Ultima Cena* di Leonardo. Se nella stampa di Dürer Cristo riferisce la sua futura passione a sua Madre, nel *Commiato* al momento immediatamente successivo Cristo si inginocchia per ricevere la sua benedizione. Il Correggio cerca di trasmettere le reazioni delle altre figure alle parole di Cristo tramite i gesti e le espressioni dei volti che richiamano quelle degli apostoli nell'*Ultima Cena*. Il commovente contrasto fra la rassegnazione di Cristo e il dolore dei suoi compagni è stato apprezzato da autori, che hanno trascurato di notare, però, che fu ispirato da Leonardo. Sulla base della fotografia a raggi-X e delle fonti citate, si può dichiarare che durante il corso della lavorazione del dipinto il

Correggio abbia deciso di adottare gli espedienti d'effetto del dipinto di Leonardo piuttosto che la formulazione più grafica e asciutta di Dürer.

Abbiamo ora raggiunto il punto mediano del periodo formativo del Correggio, l'epoca della *Madonna di San Francesco*, dipinto nel 1514-15 per la chiesa di San Francesco nella sua città natale. La pala d'altare, ora a Dresda, è sempre stata riconosciuta come un paradigma del coinvolgimento del Correggio con le opere di altri artisti. Dopo l'oscurità leonardesca, tematicamente appropriata, della *Natività* e del *Commiato*, la pala di Dresda può sembrare retrospettiva. Ma l'indebitamento del Correggio è assai simile a quello che abbiamo osservato prima: motivi presi a prestito da Mantegna vengono trattati in uno stile emiliano, mentre Leonardo forniva la struttura drammatica, e in questo caso la tipologia se non l'illuminazione complessiva, del dipinto. Leonardo, tuttavia, non lasciò nessun esempio del tipo più ambizioso di dipinto rinascimentale, la *sacra conversazione* o Madonna con Bambino in trono alla presenza di Santi. Per l'organizzazione della sua pala d'altare, dunque, il Correggio dovette fare affidamento su precedenti nella sua anteriore cultura pittorica.

E' stato ripetutamente osservato che il progetto base e i motivi singoli della pala di Dresda furono presi a prestito dalla *Madonna della Vittoria* di Mantegna. Il debito del Correggio include i drappaggi angolosi e l'atteggiamento della Vergine, specialmente il suo braccio destro esteso, e la struttura e l'ornamento del trono. Il ruolo speciale dato a San Francesco potrebbe anche essere stato suggerito dalla devozione del marchese inginocchiato nel prototipo del Mantegna. Le pose del Bambino e del Battista, inoltre, che guardano e fanno cenno verso l'osservatore, sono entrambe derivate specularmente da un'altra ancora delle opere monumentali del Mantegna, la *Madonna dell'Organo* allora a Verona. Similmente, la parte superiore del dipinto del Correggio – la Vergine davanti ad un'aura con teste di cherubini che emergono dalle nubi – non richiama la *Madonna di Foligno* di Raffaello, come si è pensato, ma piuttosto la Madonna in Gloria della pala d'altare di Verona. Il Correggio aveva già adottato questa formulazione nel dipinto degli Uffizi. Infine, il medaglione incorniciato, fiancheggiato da putti che sostengono la base del trono della Vergine, è prefigurato da un motivo, parzialmente visibile, nella pala d'altare di San Zeno, completata dal Mantegna più di mezzo secolo prima.

Questi prestiti sono ovvie reminiscenze del Mantegna, intese, io credo, ad essere riconosciute come tali, come sicuramente sarebbe avvenuto nel nord Italia. Soprattutto nella postura della Vergine il Correggio citò Mantegna isolando un aspetto dalla *Madonna della Vittoria* e usandolo in modo tale da richiamare l'attenzione sulla fonte. I riferimenti alla celebre pala d'altare del Mantegna sono più espliciti qui che nel

Matrimonio, suggerendo da parte del Correggio una più pronunciata ambizione a competere con un artista che egli deve aver ammirato. L'allusione del Correggio al Mantegna nella sua prima grande pala d'altare può essere considerata sia come un tributo sia come una sfida.

In quanto parte del suo carattere di revisione del Mantegna, i motivi nella *Madonna di San Francesco* vengono trattati con uno stile che è fondamentalmente emiliano. Una volta tornato nella sua città natale, il Correggio sembra aver largamente dimenticato le sue precedenti fonti veneziane, poiché veniva coinvolto con le sue esperienze più recenti di Leonardo e con modelli artistici disponibili sulla scena locale. La gamma cromatica della sua pala d'altare, per esempio, è più brillante, più calda e meno variegata di quella di opere anteriori come il dipinto degli Uffizi. Qui i colori scelti dal Correggio – rosso acceso, blu profondo e verde oliva, risaltanti contro i toni marroni e grigi di uno sfondo neutro – sono quelli favoriti da Costa e Francia. Nonostante la ripetizione di cromatismi attentamente bilanciati, la pura brillantezza del colore nel dipinto del Correggio produce quell'effetto in qualche modo sconnesso, comunemente trovato in dipinti emiliani del periodo. Similmente, le figure delicatamente ondeggianti,



Correggio – La giovanile Maddalena

in particolare il Mosè nel medaglione, assomigliano a quelle ispirate da Costa nel *Commiato*. E se nelle opere precedenti del Correggio le forme tendevano a essere generalizzate in una maniera veneziana, nella pala di Dresda esse richiamano le superfici dure e adamantine e le silhouettes incise del Francia, formatosi come orafo.

Nonostante l'evidenza di stile, le fonti veneziane sono state proposte per l'architettura nel dipinto del Correggio. In realtà, come ha notato Venturi, una volta del genere, situata come il trono direttamente sul terreno, si trova nelle *sacre conversazioni* di Francia. Il

precedente più simile fra le opere esistenti di Francia, Laskin la identificò come la pala d'altare Scappi, dipinta verso la fine del quindicesimo secolo per la chiesa di Bologna dove si trovava anche il *Matrimonio* di Costa. L'idea di elevare la Madonna così in alto sopra i santi accompagnatori e di metterla davanti ad un'aura, d'altro canto, può esser stata suggerita al Correggio in parte da una pala d'altare più recente del Francia nella chiesa di San Martino nella stessa città.

E' stato generalmente riconosciuto che l'approccio psicologico, come lo stile, del dipinto del Correggio è indebitato ai precedenti emiliani. Se l'origine delle espressioni estatiche di San Francesco e Santa Caterina sta in definitiva nella *Madonna in Gloria* del Perugino in San Giovanni in Monte a Bologna, le fonti più immediate del Correggio stanno in Francia e in Costa, entrambi i quali furono profondamente influenzati dalla pala del Perugino. Opere come quelle citate da Francia, per citare, forniscono molti esempi di tali teste di santi sollevate in atteggiamento di devozione. D'altro lato, la posa di San Francesco, che si china in avanti riverentemente, non si trova nelle *sacre conversazioni* emiliane, dove i santi sono più riservati alla presenza della Madonna e del Bambino. Potrebbe essere stato il precursore chino in un *Battesimo* di Francia, allora a Modena, a suggerire l'atteggiamento e l'espressione appassionata di San Francesco. Similmente, la Santa Caterina del Correggio, lievemente più indietro nello spazio sulla destra, rassomiglia per postura e posizione a un angelo nel dipinto di Francia. E nei tratti marcati la Madonna nella pala del Correggio non è dissimile alla figura di Cristo nel *Battesimo*.

Il Correggio potrebbe essere indebitato al *Battesimo* di Francia in un tentativo di ravvivare le *sacre conversazioni* dei suoi predecessori. Eppure il comportamento spirituale dei suoi santi non può essere interamente spiegato in termini di una tale fonte narrativa. Molti autori hanno osservato – senza citare un prototipo – che le figure del Correggio, mentre richiamano Mantegna, Francia e Costa sono state ri-fuse e riarrangiate in una maniera leonardesca. E' evidente che il Correggio abbia rotto con la rigida simmetria dei suoi predecessori in parte variando gli atteggiamenti dei suoi santi come nell'*Ultima Cena*. Il trattamento del Cristo di Leonardo e degli apostoli ha fornito un modello per il modo in cui le pose, i gesti e le espressioni delle figure del Correggio divengono complementari e interdipendenti. Nello specifico, il debito del Correggio a Leonardo può esser visto paragonando l'appassionata Santa Caterina e il San Giovanni indicante con il San Filippo e l'apostolo che accenna davanti a lui, rafforzando il suo sguardo, nell'*Ultima Cena*. L'intreccio spaziale dei santi del Correggio è ispirato anche da questo gruppo, come pure da quello con il San Pietro che indica. Sull'altro lato della Vergine in trono, lo struggente San Francesco richiama, oltre al Battista di Francia,

l'intensità psicologica del San Filippo di Leonardo.

Nell'interpretazione semi-narrativa della *sacra conversazione* del Correggio, le figure sono state coinvolte in un evento spirituale. La loro integrazione formale ed emozionale – la comunione fra essi – può essere stata suggerita soltanto dal risultato di unità psicologica di Leonardo fra le persone ritratte nell'*Ultima Cena*. La sovrapposizione di figure accresce pure la loro plasticità e ciò, combinato con l'ampiezza delle loro forme, presta alla pala d'altare del Correggio una sorta di monumentalità che manca nelle sue opere anteriori. A parte le figure, il Correggio raggiunse un effetto più semplice e più grandioso nell'ambientazione omettendo molti degli ornamenti del Mantegna e di Francia. I dettagli nella pala di Dresda, sebbene realizzati con esattezza emiliana, vengono percepiti, come in Leonardo, non per sé stessi ma in termini di un'impressione dell'insieme. L'anticipo del dipinto del Correggio oltre i precedenti locali ha indotto alcuni autori a proporre, come fonti per questo, opere di Raffaello, specialmente la *Madonna Sistina*, dipinta intorno al 1513-14 e consegnata alla chiesa di San Sisto a Piacenza allora o poco tempo dopo. Ma, come abbiamo notato, le caratteristiche del dipinto del Correggio non fornite dalla tradizione locale, quelle, in altre parole, caratteristiche dell'Alto Rinascimento come definite da Wölfflin, possono essere spiegate in modo soddisfacente come il risultato della sua reazione al dipinto murale di Leonardo. Che si tratti di un'esperienza di Leonardo, e non di Raffaello, a ispirare gli aspetti innovativi della pala di Dresda è suggerito, a parte il dipinto stesso, dal fatto che il Correggio sembra aver già avuto in mente l'*Ultima Cena* quando dipingeva la *Natività* e il *Commiato*.

In quanto alle figure singole nel dipinto del Correggio, il Battista è stato citato ripetutamente dall'inizio del diciannovesimo secolo quale esemplificante l'influenza di Leonardo. Abbiamo visto che la posa del santo fu suggerita in parte da quella della sua controparte nella *Madonna dell'Organo*; e il gesto indicante è tradizionalmente associato al Battista. Ma ciò che importa più del mero accadimento di un motivo preso a prestito è la frequenza e la maniera d'uso. Il santo del Correggio appartiene a una vera e propria compagnia di figure sorridenti e indicanti, ovviamente di origine leonardesca, che appaiono per tutta la sua produzione. Lo sguardo ipnotico del Battista, per di più, è molto distante dal riserbo del santo del Mantegna e si richiama alla fisionomia e allo stato d'animo del San Giovanni di Leonardo. Il collegamento è sostenuto da un esame meticoloso della figura del Correggio, che rivela un pentimento sulla spalla sinistra, in origine più morbidamente arrotondata che nel prototipo di Leonardo. L'attrazione del Correggio per questo tipo di figura psicologicamente accattivante lo abbiamo già notato nel suo *Cristo giovane*. La sua concezione del santo

come barbuto e maturo rimane in parte convenzionale, tuttavia, e sebbene colpito da essa, il Correggio non ha ancora interamente aderito alla straordinaria caratterizzazione androgina di Leonardo del giovane Battista.

I Santi Antonio e Francesco sono più vicini alla figura di Leonardo, il primo per tipo ed espressione e il secondo nel gesto. Inoltre, la testa di Sant'Antonio, vista nella penombra del colonnato, incorpora un po' del trattamento della luce e dell'ombra del prototipo di Leonardo. L'illuminazione nella *Madonna di San Francesco* è stata occasionalmente definita leonardesca. In realtà, l'intensa illuminazione generale è



Correggio – Camera di San Paolo a Parma

emiliana, essendo il chiaroscuro della *Natività* e del *Commiato* confinato qui al medaglione ovale. Ciò che sembra effettivamente dovuto a Leonardo, tuttavia, è il modellato enfatico della testa di San Giovanni. Vale la pena notare che questo e l'altro uso parziale del chiaroscuro nel capo di Sant'Antonio si trovano in figure il cui aspetto è anch'esso leonardesco. Abbiamo infatti già osservato una analoga unione di un tipo espressivo e mezzi

formali nell'angelo giorgionesco nella *Madonna* degli Uffizi. A parte il modellato di certe teste, opere come il *Battista* di Leonardo potrebbero aver suggerito il lieve ammorbidimento dei contorni delle forme del Correggio, da far contrastare con la definizione più asciutta di Mantegna e Francia. Il risultato finale di una generalizzazione, però non è così pronunciato come quello che abbiamo visto nelle opere giovanili del Correggio, coinvolte nella pratica veneziana, e il processo di costruire le forme nella *Madonna di San Francesco* è significativamente diverso da

prima. In questo periodo il Correggio sembra aver pensato nei termini delle forme dure e lisce del suo retaggio mantovano ed emiliano, che egli poi procedette a modificare leggermente per guadagnare un effetto di maggior morbidezza.

Volgendoci ora alla Madonna e al Bambino come punto centrale degli sguardi e dei gesti dei santi accompagnatori, essi appaiono all'apice di un raggruppamento piramidale di figure. Sebbene ad una forma simile si accennasse già nella *Madonna della Vittoria*, nella pala d'altare del Correggio, più che nella *Natività* di Brera, essa è derivata esplicitamente dalla *Vergine delle Rocce*. Lo schema del Correggio non è soltanto una configurazione astratta, inoltre, perché è formata in effetti da una corrente di sentimento che scorre dalla destra verso l'alto, dove, nelle persone della Madonna e del Bambino, la reverenza umana diviene divina benevolenza, concessa e poi ricevuta con riconoscenza sulla sinistra. Un tale continuo flusso di emozione attraverso una composizione, derivato da opere di Leonardo come il cartone di Londra e la *Vergine delle Rocce*, diventerà un marchio dello stile maturo del Correggio.

La Madonna del dipinto del Correggio è investita della stessa vitalità che anima le altre figure. Ella si gira vigorosamente da destra a sinistra in un contrapposto che richiama il rovescio di quelli nel cartone di Londra, nella *Madonna dei Fusi*, nella *Sant'Anna* del Louvre. La postura della Madonna del Correggio doveva essere adattata, naturalmente, allo schema di una Vergine in trono, ma l'origine del suo trattamento animato in opere di Leonardo di carattere più devozionale è inconfondibile. Altrettanto chiara è la qualità leonardesca, già notata da Mengs, del suo tipo di viso e dell'espressione sorridente.

Il fatto che il Correggio abbia usato fonti differenti non solo per diversi aspetti del dipinto come insieme ma per le figure singole al suo interno costituisce la misura della complessità del suo processo creativo. Il rapporto tra la pala d'altare di Dresda e le sue fonti si possono vedere, come a dire in microcosmo, nel gesto indicante del Battista, suggerito da Mantegna e Leonardo; nel viso della Madonna, ispirato da Mantegna, Francia e Leonardo; e sopra tutto, nel gesto benedicente della Vergine. Una fonte già citata è la *Madonna della Vittoria*, in cui un gesto simile è stato paragonato a uno nella *Vergine delle Rocce*. La mano della Madonna del Correggio ha assunto una snella forma emiliana, che ricorda particolarmente Francia. Più importante, come è stato sottolineato, il Correggio ha ulteriormente trasformato il suo prototipo del Mantegna per raggiungere un effetto più aggraziato. La posa e l'illuminazione precisa della mano della Vergine sembrano essere state modellate su quella del Cristo nell'*Ultima Cena*. Le dita della Madonna hanno un carattere differenziato, come la coordinazione ritmica dei Santi attorno a Lei, mentre la sua massa è meno compatta

che in Mantegna e il suo contorno è più animato, come nel raggruppamento delle figure nell'insieme. Il trattamento della mano della Madonna mostra il notevole grado a cui le fonti visive sono coinvolte nella resa dei dettagli nelle opere del Correggio. Questo aspetto del procedimento dell'artista non possiamo sperare di ricostruirlo interamente, sebbene dovrebbe sempre essere tenuto a mente.

L'attuale indebitamento del Correggio a fonti leonardesche è analogo per natura, se non per la qualità della percezione che rivela, a quello dei milanesi. In una pala d'altare nella chiesa di Santa Eufemia a Milano, anche Marco d'Oggiono provò ad adattare il linguaggio delle opere di Leonardo ad una *sacra conversazione*. Alcuni aspetti della Madonna di Marco, per esempio, furono ripresi dalla *Vergine delle Rocce* e dal cartone di Londra, mentre i santi si comportano alla maniera degli Apostoli nell'*Ultima Cena*. Lo schema generale è locale, però, basato su quelli di Foppa e Bergognone. Le somiglianze fra le pale del Correggio e di Marco sono dovute al loro analogo uso di fonti comuni in Leonardo. Il paragone mostra chiaramente la natura del debito del Correggio alle fonti leonardesche a quest'epoca: egli continuò ad adottare vari modelli disponibili in loco, che poi tentò di rinnovare in una maniera ispirata da Leonardo. E' la profondità della sua comprensione a distinguere il pittore emiliano da un seguace dichiarato del maestro come Marco d'Oggiono, non il suo procedimento artistico. Certamente, l'approccio del Correggio nella *Madonna di San Francesco* fu condizionato dal fatto che egli non fu servito da nessun prototipo di Leonardo esattamente appropriato. Eppure, come Marco d'Oggiono, egli non riconobbe evidentemente nessuna incongruenza fondamentale fra la sua cultura visiva precedente che lo attorniava e la sua esperienza di Leonardo. Il giovane Correggio, possiamo supporre, non aveva ancora adottato quello che i suoi risultati maturi richiedevano, e cioè un atteggiamento altamente critico verso l'arte del passato. I suoi riferimenti a Leonardo sono il culmine di un processo creativo che aveva ancora le sue radici nel primo Rinascimento.

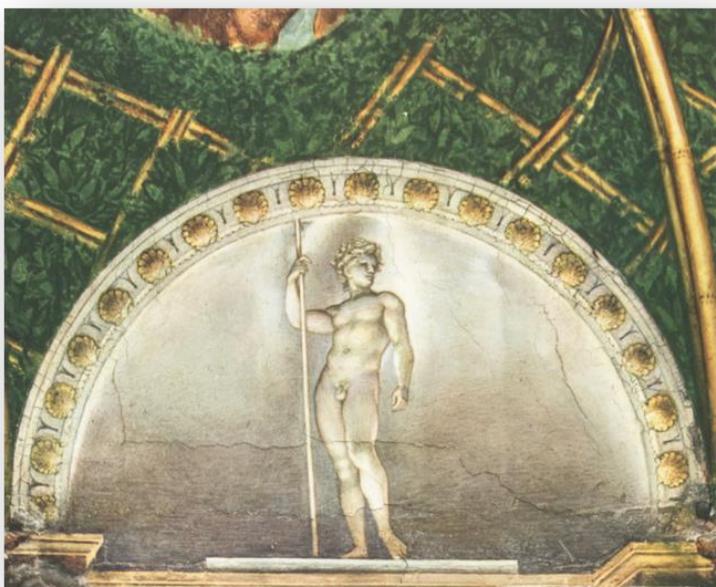
Le opere del Correggio che stiamo per considerare sono più ovviamente legate a Leonardo di quanto lo sia la *Madonna di San Francesco*. Questo perché il loro soggetto, la Madonna con Bambino e il Battista fanciullo, fu trattato in maniera estesa dal maestro più anziano. Una di queste opere, ora a Chicago, databile un anno o due dopo la pala d'altare di Dresda, è stata collegata genericamente a Leonardo prima d'ora. Notando anche nel dipinto di Chicago una "chiara indicazione della reazione del giovane Correggio all'eredità di Leonardo a Milano", Laskin proseguì col proporre la *Vergine delle Rocce* e la *Madonna dei Fusi* quali fonti del gesto affezionato e della postura seduta della Vergine. Per determinare in quali modi sia leonardesca, mi

piacerebbe porre la *Madonna con Bambino e San Giovannino* nel contesto di altre trattazioni del tema da parte del Correggio e dei suoi contemporanei. Si può dire brevemente che il soggetto divenne popolare fra i mecenati e gli artisti fiorentini, compreso Leonardo, nell'ultima parte del quindicesimo secolo. Ma fuori Firenze, il cui Santo patrono è il Battista, il piccolo San Giovanni appare in arte meno spesso e in un ruolo più limitato. Come altri artisti del nord Italia fuori della cerchia di Leonardo, il Correggio dapprima tese a considerare il Battista bambino come subordinato al gruppo principale della Madonna e del Bambino. Nella prima delle sue raffigurazioni, un tondo a fresco da Sant'Andrea a Mantova, il Battista, accompagnato da sua madre, viene mostrato in piedi dietro a un parapetto, che indica verso il Bambino e guardando verso l'osservatore, come le altre figure, come in una *Santa Famiglia* del Mantegna.

Completato diversi anni dopo il tondo, presumibilmente nella città natale del Correggio, un dipinto ora a Milano dimostra un profondo cambiamento nella concezione del soggetto da parte dell'artista. Mentre l'affresco è essenzialmente mantegnesco, il risultato del dipinto di Milano fa affidamento ad una esperienza visiva più ampia. Certamente, la posa della Madonna richiama quella nella *Adorazione* del Mantegna agli Uffizi. Se questo dipinto molto precedente era a Firenze, come alcuni autori hanno supposto, una sua documentazione potrebbe essere stata disponibile nella bottega del Mantegna o nell'incisione che riproduce il gruppo centrale. Il Correggio può aver preso uno spunto anche dal modo in cui la Vergine del Mantegna tiene il Bambino fermamente in grembo. Eppure, come ha sottolineato Arb, il Correggio ha trovato un modello più specifico per gli atteggiamenti della sua Madonna e Bambino in una delle migliori opere di Cima da Conegliano, allora nella chiesa della Ss.ma Annunziata nella vicina Parma. Le pose dei bambini sono molto somiglianti, e una Vergine simile, dalle giunture irrigidite, si gira a rovescio nella pala di Cima, che include anche un pilastro ornato e un arco classico che va a scomparire in profondità dietro le figure.

I motivi delle figure che il Correggio ha preso in prestito dai suoi predecessori settentrionali vengono fatti sembrare impacciati dalla complessità del raggruppamento nel dipinto di Milano, in cui la Madonna si volta in risposta all'azione altamente concentrata del Battista di presentare la croce al Bambino. Per questo aspetto della sua opera, così come per la relativa morbidezza con cui sono trattate le forme, il Correggio deve aver attinto dalla sua recente esperienza dell'arte di Leonardo. Come osservò per primo Thode, i tipi facciali nel dipinto del Correggio, sebbene ancora richiamanti il Mantegna, sono stati rimodellati in una vena leonardesca. Oltre questo, sembrerebbe che il Correggio sia stato ispirato dal cartone di Leonardo della *Madonna*

col Bambino, Sant'Anna e San Giovannino per l'idea del raggruppamento diagonale delle figure parallelo al piano del dipinto. E come nello schema piramidale contenente del cartone, il movimento in dentro del piccolo San Giovanni su un lato viene bilanciato dall'altro da uno spostamento in fuori della parte inferiore del corpo della Madonna, meno enfatico nel quadro del Correggio.



Correggio – L'Eroe (Camera di San Paolo)

Il San Giovanni nel dipinto di Milano si avvicina al gruppo seduto, come nel cartone di Leonardo, da un angolo più basso della composizione, e il risultato è un intreccio di braccia ancor più complicato. Un tale allaccio di figure non ha precedenti nelle opere anteriori del Correggio e in quelle dei suoi contemporanei del nord Italia e si deve dunque all'esempio di Leonardo. Sebbene qui non siano stati presi prestiti

pedissequi di motivi, come da Cima, le braccia intrecciate delle figure del Correggio sembrano riflettere la sua impressione del focus decentrato dell'azione nel cartone. Similmente, sebbene la mano sinistra della Madonna del Correggio rassomigli alla mano sollevata nella pala di Cima, nel suo scopo, quello di trattenere il Bambino o afferrare la Croce, sembra più simile alla mano visibile nella Madonna dei Fusi. Qualche derivazione alla maniera del dipinto di Leonardo deve aver dato al Correggio uno spunto anche per il modo in cui il Battista porge la croce e per il modo in cui i bambini la fissano intentamente. Il motivo di tener sollevata la croce, un mero attributo nel tondo, diviene, come quello nella Madonna dei Fusi e come l'azione del Bambino Gesù nel cartone di Leonardo, un punto emotivo centrale per le figure all'interno del dipinto.

In quanto alla composizione delle figure, c'è una tangibile, seppur lieve, connessione con Leonardo per la tecnica del quadro del Correggio, che è analoga, in questi aspetti, alla coeva *Madonna di San Francesco*. Per confronto con le sue fonti in Mantegna e in Cima, è evidente che il Correggio abbia eliminato alcuni dei dettagli superficiali e abbia ammorbidito i contorni delle loro forme. Nella sua relativa

morbidezza nel trattamento delle forme, sebbene dovuta forse in parte all'abrasione della superficie, il dipinto del Correggio sembra indebitato allo sfumato ossia al rendere indistinti i contorni caratteristici delle opere di Leonardo come il cartone, e ad alcune delle derivazioni alla maniera dei suoi dipinti. E nonostante il colore vivido del dipinto di Milano rimanga essenzialmente tipico dell'Italia settentrionale, l'effetto moderante del modellato in chiaro e scuro è evidentemente di ispirazione leonardesca. Ombre pronunciate come quelle sulla fodera del mantello della Madonna e sulla sua fronte non si possono facilmente trovare nella formazione settentrionale e può ben essere stata suggerita da modelli come la *Vergine delle Rocce*.

Proprio come il Correggio evidentemente si proponeva nel dipinto di Milano di soffondere le forme attentamente descritte e vivamente colorate della sua eredità precedente di un'atmosfera leonardesca, così egli cercò di permeare le rigide figure emotivamente neutre del Mantegna e di Cima con una certa misura di animazione leonardesca. Il tentativo del Correggio di sovrapporre la sua nuova comprensione di Leonardo su una tradizione più ieratica è analogo alla sintesi effettuata poco prima da Giorgione a Venezia; e la sua acuta percezione dell'arte di Leonardo, come quella di Giorgione, ci impedisce di leggere la situazione come una in cui un ambiente conservativo abbia impedito agli artisti come i milanesi di afferrare pienamente gli scopi del maestro. Piuttosto il Correggio, come Giorgione, deve aver desiderato di mantenere ciò che considerava elementi essenziali della tradizione in cui lavorava: sopra tutto, un colore ricco e intenso e un portamento dignitoso delle figure. Come le braccia intrecciate delle figure del Battista, ispirato da Leonardo, e della Madonna con Bambino, la cui posa deriva da Cima e Mantegna, la sintesi altamente ambiziosa di tali fonti disparate nel dipinto di Milano suggerisce – così come nella pala di Dresda – che il Correggio non le considerava incompatibili. Eppure le differenze dal tondo a fresco e del suo predecessore mantegnesco sono cruciali. Esse coinvolgono nientemeno che un cambiamento fondamentale, ispirato da Leonardo, da una maniera narrativa di rappresentazione più simbolica, a una implicante la sequenza continua di azione fisica e il responso emotivo.

Sebbene coinvolto dalla Madonna e dal Bambino, il Battista nel dipinto di Milano, come nel tondo, è ancora solo in parte visibile alla base della composizione. Poco dopo in un dipinto perduto del Correggio, noto attraverso le copie, la migliore delle quali nella Collezione Timken alla National Gallery di Washington, il Battista appare inginocchiato su una sporgenza naturale. La Madonna, seduta di sbieco sulla sporgenza, si gira più vigorosamente di prima verso il piccolo San Giovanni. Per la composizione delle figure dell'originale della copia Timken, il Correggio sembra aver

ricordato la *Madonna con Bambino e il San Giovannino* di Cesare da Sesto, un'opera che aveva evidentemente studiato a Milano. Seguace di Leonardo insolitamente intuitivo, Cesare si accinse a combinare nel formato a tre-quarti del suo dipinto, ora a Lisbona, aspetti del cartone e della *Madonna dei Fusi* con il raggruppamento piramidale della *Vergine delle Rocce*.

Incoraggiato dai suoi risultati precedenti, il Correggio decise evidentemente di includere in un'altra sintesi altri elementi della sua esperienza ancora recente nell'ambito leonardiano. Nell'originale perduto della copia Timken, le opere di Leonardo e dei suoi seguaci sembrano essere servite per il tipo leonardesco più ortodosso della Madonna, le pose più animate di tutte le figure, e il centro focale formale ed emotivo all'interno del quadro, ossia il gesto benedicente del Bambino mostrato, come in Cesare da Sesto, al centro della composizione. Allo stesso tempo, il tentativo del Correggio di preservare parte della sua eredità tradizionale si può vedere nella visione piuttosto frontale dei bimbi e nel modo in cui la Madonna trattiene il Bambino al suo posto, come nel dipinto di Milano. Sfortunatamente, l'accresciuta animazione delle figure fa sì che le loro posture ancora rigide e orientate all'osservatore, sembrano ancora impacciate e forzate. Dona inoltre un accento stridente il colore vivido che il Correggio, a giudicare dalle copie, continua ad adoperare. In confronto, i toni brillanti di Francia e Costa non sono così discordanti perché vengono usati in combinazione con uno stile placido di figure, ispirato dal Perugino. In questo contesto la straordinaria animazione che il Correggio aveva scoperto nei modelli leonardeschi poneva un serio problema per il giovane artista, ancora deliziato dagli effetti dei colori vividi.

Per contrasto con la copia Tinkem, la tavola di Chicago (*Madonna col Bambino e San Giovannino*) mostra una nuova armonia nel raggruppamento delle figure e un maggior senso della loro presenza fisica e psicologica. Questo il Correggio lo ottenne, sembrerebbe, riflettendo ulteriormente sul pannello di Cesare da Sesto che aveva visto a Milano. Il dipinto del Correggio trae da quello di Cesare l'idea di posizionare le figure leggermente più indietro nello spazio così da permettere un contrapposto più enfatico. La derivazione include anche il motivo della Madonna che posa la sua mano destra affettuosamente sul dorso del San Giovannino. Il Battista, inoltre, viene visto non più di profilo o di tre-quarti ma mentre si volta entro la composizione, come nel cartone di Leonardo e nel suo adattamento di Cesare. Il quadro di Chicago è particolarmente vicino al pannello di Lisbona nel rapporto dei bambini e nei dettagli come quello del Battista inginocchiato su una piega del manto della Madonna. Sebbene, come abbiamo visto, l'effetto del prototipo si possa scorgere già nella composizione Timken, è

evidente nel drappeggio voluminoso, nella silhouette compatta, e persino nelle mani della Vergine che il Correggio abbia qui incluso maggiormente la monumentalità del suo modello.

In luogo della tenda nel pannello di Lisbona e dello stipite marmoreo nel dipinto di Milano il Correggio ha posto dietro le figure nel dipinto di Chicago una siepe a graticcio di agrumi. Questo motivo, che agisce come uno schermo che si allontana in diagonale, è ovviamente di derivazione mantegnesca. Utilizzando un tale motivo nel suo dipinto – il fogliame e i frutti del traliccio sono come virgolette di citazioni – il Correggio sembra deliberatamente invitare a confronti con il Mantegna, forse allo scopo di dimostrare la sua nuova fedeltà a Leonardo e il suo superare il tipo di rigidità in postura e sentimento, la *gravitas*, delle figure del Mantegna.

La veduta parziale sull'altro lato della siepe nel dipinto del Correggio non ha nulla a che fare coi paesaggi leonardeschi, ma, come ha osservato Maxon, sembra riflettere la conoscenza da parte dell'artista dell'opera grafica di Dürer. Una possibile fonte può essere stata fornita dall'incisione su legno del *Commiato di Cristo*, usata dal Correggio per la propria raffigurazione di quel soggetto. Nel dipinto di Chicago, il Correggio va oltre qualsiasi mero prestito di motivi paesaggistici settentrionali. Proprio come nella stampa di Dürer, le figure a larga scala sono messe in risalto su uno sfondo poco profondo nel dipinto di Chicago, dietro le quali un albero marca il campo medio di lontananza. Più indietro vi è uno scorcio di paesaggio distante, che mostra un castello o strutture dal tetto aguzzo annidate fra gli alberi al di sotto di montagne e di un cielo pieno di nubi. Significativamente, i motivi usati dal Correggio non sono copiati da nessuna singola stampa di Dürer ma rivelano la sua comprensione, condivisa con un artista come Giorgione (I *Tre Filosofi*, Vienna), della sequenza spaziale di forme tipiche di un paesaggio di Dürer.

Il trattamento del paesaggio del Correggio, più soffice e più atmosferico che nelle stampe di Dürer, risale ad opere di Costa come il *Comus* per lo studiolo di Isabella d'Este. Tuttavia l'influenza di Costa va oltre la sostanza della raffigurazione del paesaggio. Se i tipi e i raggruppamenti delle figure e il loro carattere più monumentale sono leonardeschi, se il motivo della siepe richiama Mantegna, e se la veduta in distanza ha le sue origini nelle stampe di Dürer, il trattamento delle forme nel dipinto del Correggio è dimostrabilmente emiliano. Per esempio, il dipinto rivela chiaramente, in contrasto con l'effetto monocromo di opere come la *Vergine delle Rocce*, l'aleggiante fascino del colore locale per il giovane Correggio. Nei vividi abito rosso e manto blu della Madonna, con la sua fodera verde rame e il bordo in oro; come pure nei capelli castano-rossicci delle figure; e nel paesaggio verde oliva pallido, verde

bluastro e blu, il Correggio utilizza i toni prediletti da Costa e Francia.

Un confronto più ravvicinato mostra, nondimeno, che l'effetto fortemente contrastante di colori brillanti è mitigato da un'azione di luce ancor più sottile di prima. Nel dipinto del Correggio, le cui condizioni straordinariamente ben preservate rivelano molto della sua tecnica, la maggior profondità di ombre non solo rafforza la plasticità delle figure ma tende anche a metterle in relazione, come in un'atmosfera avvolgente, con il loro ambiente immediato. Eppure le transizioni virtualmente impercettibili dalla luce all'ombra in un'opera come il cartone di Leonardo sono il risultato dell'eccezionale sensibilità del maestro ai valori tonali e sorpassano gli sforzi di tutti gli artisti che presero a modello le sue opere, compreso il Correggio. Come i seguaci a Milano, il Correggio dapprima trattò i metodi di illuminazione naturalistici di Leonardo con un occhio teso alle loro possibilità ornamentali. In tal modo le sottili gradazioni di luce e ombra nel dipinto di Chicago, sebbene più delicate che nel dipinto di Milano o nella *Madonna di San Francesco*, non sono così continue come nelle opere di Leonardo. I contrasti di valore sollecitano l'ammirazione dell'osservatore troppo apertamente per essere pienamente efficaci in un senso raffigurativo. Inoltre, nonostante il Correggio abbia usato ripetizioni di colore in modo sofisticato per collegare forme in profondità (il blu del manto della Vergine, ad esempio, riappare nel cielo), la differenza nel modo in cui il primo piano e lo sfondo sono illuminati – luce diretta e luce diffusa – ci impedisce di considerare il dipinto come uno spazio continuo. Il Correggio sta ancora pensando in termini dell'oggetto distinto piuttosto che la visione di esso attraverso l'atmosfera.

Il dipinto di Milano, l'originale della copia Timken, e il dipinto di Chicago presi in quest'ordine, rivelano molto sulla reazione del giovane Correggio all'arte di Leonardo. Possiamo osservare in queste tre raffigurazioni dello stesso tema, databili circa entro tre anni l'una dall'altra, come l'assimilazione di prototipi leonardeschi abbia trasformato l'arte del Correggio. Nel dipinto di Milano, il Correggio fu ispirato da modelli quali il cartone di Londra e la *Madonna dei Fusi* per animare le figure rigide, esili, emotivamente inerti dei suoi predecessori del nord Italia e per smorzare e ammorbidire in una certa misura le loro forme nette e vividamente colorate. Nell'originale della copia Timken, il Correggio tentò ciò che può venir chiamato un raggruppamento tipicamente leonardesco, ma faceva ancora affidamento in una certa misura sulle risorse figurative e sulle propensioni coloristiche della sua tradizione natia. Il fallimento di questo compromesso, ovvio persino a noi, può aver condotto l'artista ad aderire più da vicino all'esempio leonardesco nel dipinto di Chicago. Prendendo a modello opere come quelle di Cesare da Sesto per il gruppo di figure, come pure in parte per la tecnica del suo dipinto, il Correggio poté ottenere una

monumentalità e coerenza di progetto che non si trova in alcuna delle sue opere precedenti. Nel dipinto di Chicago, per la prima volta nell'operato dell'artista, possiamo osservare quella scioltezza nel raggruppare e caratterizzare le figure che contribuisce alla grazia dei suoi dipinti maturi.

Il quadro di Chicago può esser preso a dimostrazione della consapevolezza del Correggio dell'incompatibilità di molta della sua precedente esperienza visiva con la sua più recente percezione della maniera di Leonardo. E' il prodotto di questo rendersi conto della necessità di cambiamento radicale nella sua arte e del suo sforzo per superare le limitazioni inerenti alla tradizione locale in cui stava lavorando. Nel suo contesto emiliano d'origine, il dipinto del Correggio deve essere apparso ancor più leonardesco di quanto appaia a noi. Questo non significa, tuttavia, che sia puramente un'imitazione nell'ordine di quelle di Cesare da Sesto. I bambini vengono mostrati, ad esempio, in un modo che soltanto il Correggio ha dedotto dalla *Vergine delle Rocce*: essi appaiono non solo su un asse parallelo al piano del dipinto, come in altre rese del Mantegna, Leonardo, Cesare da Sesto e Correggio stesso, ma piuttosto su una diagonale marcata dall'ombra che il Battista, più vicino all'osservatore, getta sulla gamba del Bambino. Questo asse è parallelo a quello della siepe dietro le figure, ed entrambe sono intersecate, come in una "H", dalla diagonale contrapposta della parte inferiore del corpo della Vergine. Come nella *Vergine delle Rocce*, l'unico piano frontale, l'unico punto stabile in questo schema animato eppure coerente, è il petto materno della Madonna. Rimane in conclusione da notare che il Correggio appare non aver mai dimenticato questa parte della sua esperienza formativa del leonardesco. In una allegoria prodotta alla fine della sua carriera per lo studiolo di Isabella d'Este, il gruppo della figura femminile indicante e un bambino e la loro ambientazione sembrano ancora richiamare, forse inconsciamente, il suo dipinto giovanile di Chicago.

IL CORREGGIO IN PATRIA 1517-1518

Una parte di ciò che Leonardo avrebbe significato per l'opera successiva del Correggio può essere determinato da una pala d'altare, ora perduta ma documentata come in via di realizzazione nel 1517 per la chiesa parrocchiale di Albinea e conosciuta tramite copie, la migliore della quali è a Parma. Come nel caso della *Madonna di San Francesco*, è stato citato Raffaello come fonte per la pala di Albinea: le forme ampie deriverebbero dalla *Santa Cecilia*, dipinta circa nel 1514 per Bologna, la semplicità classicheggiante dello schema verrebbe dalla *Madonna Sistina* e la posa della Vergine indirettamente dal *Parnaso*. A giudicare dalle copie, però, il dipinto originale del Correggio faceva affidamento in primo luogo su modelli leonardeschi che aveva già utilizzato. Nello specifico, come nel pannello di Chicago e nel suo prototipo, la Madonna è seduta obliquamente su una sporgenza naturale ed è fiancheggiata in modo asimmetrico da due figure che, con grande tenerezza di sentimento, si girano verso il Bambino, fulcro formale ed emotivo della composizione.

Il “contrapposto”, evidente nella *Madonna di San Francesco* e ancor più nelle

opere devozionali del Correggio, è il principio organizzativo della *Madonna di Albinea*. Il Correggio qui ha tentato ciò che non fece nella pala precedente, cioè rivedere l'intero schema alla maniera di Leonardo. Le figure che si inclinano verso la Madonna e il Bambino nella precedente *sacra conversazione* hanno perso ciò che restava del loro carattere emiliano per diventare le tipologie più simil-leonardesche che distinguiamo nelle copie del quadro di Albinea. L'atteggiamento mellifluido della Maddalena, ad esempio, sebbene simile ad una posa proto-leonardesca nel *Matrimonio*, è chiaramente indebitato pure a quello della Madonna nella *Sant'Anna* del Louvre. Prototipi per la Madonna del



Leonardo – La Vergine delle Rocce

Correggio si trovano non solo nel dipinto di Chicago e nella sua fonte, come ho indicato, ma speculari nel cartone di Leonardo e nella *Madonna dei Fusi*. Opere di Leonardo come queste possono anch'esse avere mostrato al Correggio come usare i diversi piani di terreno per variare la relazione fra le sue figure.

I debiti del Correggio verso opere di altri artisti nella *Madonna* di Albinea non andrebbero però semplificati troppo. La figura sinuosa di Santa Lucia, ad esempio, è stata ragionevolmente ritenuta derivare da Leonardo. Il suo capo richiama infatti quello della Madonna nella *Sant'Anna* del Louvre. Eppure la reale, per quanto improbabile, fonte della sua posa la si può trovare fra la fiera umanità della serie *I Trionfi di Cesare* del Mantegna. Il prototipo in questione, tipicamente rovesciato dal Correggio, è la donna prigioniera che si china accanto al vecchio che è servito come santo nel *Matrimonio* di Detroit. Il Correggio, possiamo presumere, ha continuato a richiamarsi alle opere del Mantegna, selezionando da esse soltanto quei motivi figurativi che sentiva essere in armonia con i suoi scopi più ampi, coinvolto più che mai nell'arte di Leonardo.

Il Bambino nel quadro del Correggio, sebbene imparentato con l'infante che cavalca l'agnello nella *Sant'Anna*, sembra anch'egli avere un'altra fonte più precisa. Come nel tondo giovanile della *Sacra Famiglia* e nella *Madonna dell'Organo* di Mantegna, la Vergine e suo Figlio guardano entrambi verso l'osservatore. La posa insolita del Bambino, però, che si gira via da sua Madre come distolto, e il modo in cui ella lo trattiene, può essere stato suggerito dall'incisione di Dürer della *Madonna accanto all'albero*. La stampa di Dürer potrebbe inoltre aver fornito al Correggio l'idea di collocare la Vergine sotto un albero. Come nel caso della fonte del Mantegna citata prima, il Correggio fu principalmente attratto da ciò che si potrebbe chiamare un aspetto pseudo-leonardesco della stampa di Dürer – la posa animata del Bambino.

Il coerente uso da parte del Correggio di tali fonti per verità disparate come Mantegna, Dürer e Leonardo è talmente ben riuscita da essere passata inosservata. Nondimeno, la *Madonna* di Albinea mi pare essere un fallimento. La preoccupazione dell'artista per il *contrapposto* di ciascuna figura evidentemente lo indusse a trascurare lo schema nel suo complesso. Nell'assenza di un progetto ovvio come quello della *Madonna di San Francesco*, le figure che si girano in modo aggraziato nella pala di Albinea sembrano scollegate l'una dall'altra. Come nell'originale della copia Timken, il Correggio ha di nuovo provato a imitare liberamente la complessità di un gruppo leonardesco, senza l'abilità del maestro nel combinare singoli movimenti in un insieme ritmicamente avvincente. Solo più tardi, in opere come la *Madonna di San Girolamo*, il Correggio eguagliò e in certa misura sorpassò il risultato di Leonardo. L'artista più

giovane avrebbe potuto evitare la goffaggine del progetto di Albinea semplicemente seguendo la pratica emiliana, ma, come indicano le copie, il Correggio si era prefisso di emulare la maniera leonardesca, moderna, di dipingere le figure.

A giudicare dai suoi dipinti, il Correggio si accostò ora a Leonardo più da vicino di qualunque altro momento della sua carriera. Una rappresentazione del Cristo Giovane, presso una collezione privata di Bologna, è strettamente parlando il suo prodotto più leonardesco. Il pannello una volta fu persino ritenuto essere di Leonardo o della sua scuola. Mostrando un libro con il Salmo 110 di Davide che si riferisce al Messia, la figura giovanile del dipinto di Bologna è una variante tipologicamente simile del *Giovane Cristo docente*. Ad indicare il suo carattere di revisione sono la maggior plasticità di forme nel dipinto e l'illuminazione più delicata e il trattamento più morbido, che pure vanno oltre il trattamento del Battista nella *Madonna di San Francesco*. E' evidente che il Correggio abbia incorporato maggiormente in questa immagine la qualità dello stile di Leonardo. E sebbene gli manchi la sconcertante ambiguità del *Battista* di Leonardo, il *Cristo Giovane* del Correggio, mostrato contro uno sfondo scuro, conserva un po' dell'aria di mistero di quella figura.

Il retablo dei *Quattro Santi* nel Metropolitan Museum di New York, documentato dubitativamente al 1517, mostra anch'esso una maggior delicatezza di modellato, morbidezza e densità di forme rispetto alla *Madonna di San Francesco*. La *Santa Cecilia* di Raffaello è stata citata perciò come fonte per questi e altri aspetti del quadro del Correggio. Ma gli elementi che si ritiene condividano – le forme ampie, la posa classica, il raggruppamento semicircolare delle figure e, più specificamente, la posa del santo sulla sinistra e lo sguardo verso l'esterno della Maddalena – sono tutti reperibili nella formazione locale del Correggio o in Leonardo.

Ricevendo la commissione di dipingere un'altra grande pala d'altare, il Correggio fu di nuovo costretto, per necessità artistica e forse a causa delle richieste del committente, a ricorrere a precedenti locali per farsi guidare. I raggruppamenti di figure del Correggio e di Raffaello si rassomigliano, in effetti, perché si conformano allo stesso tipo iconografico e compositivo. Come viene mostrato nel coevo *Tre Santi* di Costa, ora anch'esso al Metropolitan Museum, il tipo adottato da Correggio e Raffaello consiste in diversi santi eretti in fila entro un paesaggio e che portano i propri attributi identificativi. E' evidente dal confronto che la qualità schematica degli atteggiamenti sobri delle figure del Correggio è più o meno intrinseca in quel tipo: San Pietro è un'immagine rispecchiata degli altri tre santi, che hanno pose quasi identiche.

Laddove i *Quattro Santi* devia dal tipo stabilito, il Correggio lo deve a Leonardo. Sebbene il colore vivido, come pure il trattamento delle forme, nel quadro del

Correggio sia ancora assai emiliano, ciò che può dirsi “il modo di vedere” dell’artista è ormai dimostrabilmente leonardesco. A differenza delle figure di Costa, che sembrano galleggiare davanti ad un paesaggio più aperto, quelle del Correggio sono situate, come nella *Vergine delle Rocce*, entro uno spazio attentamente circoscritto. A causa del chiaroscuro, esse possiedono una relazione atmosferica con la propria ambientazione scura, che conserva un po’ dell’effetto misterioso del prototipo di Leonardo. In questo quadro il Correggio sviluppò in parte dall’esempio di Leonardo un tipo di paesaggio che non abbiamo visto in precedenza nel suo operato: invece di osservare una parte di una veduta distante come prima, arriviamo all’improvviso in una radura entro una fitta foresta. In scala minore, le forme della natura del Correggio possono essere colorate più vividamente di quelle della *Vergine delle Rocce*, ma esse conservano la vitalità, se non l’accuratezza botanica, delle piante di Leonardo.

A parte il senso di spazio e il rapporto delle figure con lo spazio, i santi singoli del Correggio fanno riferimento anch’essi a Leonardo. L’intrigante sorriso della Maddalena, per esempio, è ovviamente leonardesco, mentre San Pietro richiama per tipologia la sua controparte nell’*Ultima Cena* e nella posa l’apostolo di Leonardo più a sinistra di tutti. Arb ha notato una rassomiglianza ancora più stretta fra il contorno curvilineo del santo del Correggio e il trattamento di certe figure di Cesare da Sesto, come ad esempio il suo *San Gerolamo* a Brera. Potrebbe essere, però, che sia il Correggio sia Cesare abbiano una fonte comune nel dipinto murale di Leonardo. In ogni caso, la sovrapposizione di figure, con cui il Correggio ha superato l’isolamento in cui i santi di Costa si trovano ancora, in definitiva deriva, attraverso la *Madonna di San Francesco*, dall’*Ultima Cena*.

Un dipinto di *San Gerolamo* del Correggio a Madrid è databile poco dopo i *Quattro Santi*. Come San Pietro nella pala d’altare, la figura a mezza lunghezza del Correggio richiama interpretazioni di San Gerolamo di Cesare da Sesto. Seduto in un paesaggio mentre contempla un libro e un teschio, la figura del Correggio trova un parallelo iconografico nella raffigurazione di Cesare nella Collezione Cook, mentre stilisticamente rassomiglia al santo penitente, già menzionato, mostrato a mezza lunghezza in una ambientazione scura. Longhi, che scoprì il quadro di Madrid, ha ammesso che la sua illuminazione è leonardesca. La figura del Correggio è in effetti avvolta dalle ombre, e le forme del suo corpo e del paesaggio sono trattati con una morbidezza che va oltre quella dei *Quattro Santi*. Anche qui, più coerentemente che in derivazioni dalla *Vergine delle Rocce* precedenti, c’è una concentrazione sulle forme iconograficamente significative – la testa del santo e il libro e il teschio che tiene. Particolarmente indicativo del debito verso Leonardo da parte dell’artista più giovane

per stato d'animo e mezzi formali è il modo in cui gli occhi del santo sono posti in ombra, come nel *Battista* del Louvre. Anzi, il solo aspetto significativo del dipinto a non dipendere in qualche modo da Leonardo è l'apprezzamento evidente del Correggio per la mera bellezza del colore. I toni cremosi degli incarnati hanno luci rosate e giallognole ed ombre blu-grigie che divengono marrone scuro, e i capelli del santo sono fulvi e di un grigio morbido, mentre il verde profondo del suo libro e del fogliame è contrastato dal rosso ricco del suo abito.

Contemporaneo al *San Gerolamo* sebbene non così ovviamente coinvolto con Leonardo è un *Ritratto di Signora* del Correggio all'Hermitage Museum. Questo è l'unico esempio del genere che sia, a mio parere, stato convincentemente attribuito all'artista. Lo sforzo evidentemente isolato mostra che il Correggio non era un ritrattista come Tiziano, il quale eseguiva una profonda interpretazione del carattere individuale. Piuttosto, il suo ritratto appartiene al tipo fissato dalla *Monna Lisa* di Leonardo, in cui il modello è impregnato della psicologia delle altre opere dell'artista. In questo senso, la donna del Correggio è paragonabile alla Maddalena nei *Quattro Santi*. A parte questo concetto di ritrattistica, il Correggio è indebitato alla *Monna Lisa* per l'atteggiamento e l'espressione accattivante della sua modella, che è anch'essa davanti ad un paesaggio. Possiamo immaginarla seduta sotto un albero, come la Madonna della pala di Albinea.

Tuttavia il Correggio ha trasformato la sua derivazione da Leonardo. Le mani della modella, per esempio, sono state spostate su un lato, risultando in un'enfasi diagonale nello schema. Le sue mani, inoltre, sono più elegantemente a riposo, come nel prototipo di Leonardo. La signora, evidentemente una vedova, ritira la manica da una ciotola di nepente, anticipando in questo modo un motivo di azione usato più tardi dal Correggio nella



Correggio – Madonna col Bambino e San Giovannino (Prado)

cosiddetta *Madonna della Scodella*. Allo stesso tempo ella sporge la ciotola all'osservatore in un gesto che sembrerebbe essere stato in parte adattato da quello di Santa Lucia nella pala di Albinea. Tali gesti vigorosi e l'inclinazione del capo prestano alla modella del Correggio, mostrata a grandezza naturale, una sorta di animazione ben lontana dal carattere solenne dell'immagine ritratta da Leonardo.

L'immediatezza psicologica del *Ritratto di Signora* è prefigurata da opere precedenti del Correggio, come il *Cristo Giovane*. Nondimeno, l'esperienza visiva precedente dell'artista, compresa quella di Leonardo, non rende pienamente conto di questo aspetto del suo dipinto. Virtualmente senza precedenti in un ritratto, gli espedienti d'effetto impiegati dal Correggio possono essere stati adattati da un'altra categoria d'immagini assai diversa, dalle pale d'altare di Raffaello nel nord Italia. Una tale derivazione è suggerita dalla probabilità che il ritratto del Correggio sia debitore alla *Madonna Sistina* per il trattamento voluminoso del costume della modella e per il suo tipo facciale più largo. Se l'esempio di Raffaello stia effettivamente dietro ai fattori stilistici del dipinto del Correggio, può ben essere significativo anche il fatto che il rapporto delle mani della modella riportino ad una evocativa somiglianza con quelle del San Sisto di Raffaello. Similmente, il gesto della modella di ritirare la manica non è dissimile da quello di Santa Barbara nella pala sistina. La modalità di comunicazione della modella con l'osservatore, inoltre, diverge dal distacco della Monna Lisa e sembra richiamare invece l'azione della Maddalena, che si gira via dai suoi compagni per fissare l'osservatore, nella *Santa Cecilia* di Raffaello. E' evidentemente a questo punto della sua carriera, allora, e non prima, che il Correggio viene per la prima volta in contatto con opere di Raffaello. L'artista emiliano ha acquisito molta esperienza nell'adattare le opere di Leonardo alle proprie esigenze, e non dovremmo essere sorpresi nell'incontrare per la prima volta l'influenza delle pale d'altare di Raffaello in un ritratto del Correggio.

Sebbene non distante nel tempo dal ritratto dell'Hermitage, la *Adorazione dei Magi* del Correggio a Brera mostra un carattere di stile e di immagini molto più fantasioso. Questa qualità è stata considerata il risultato di una crisi nella carriera dell'artista o nell'ambiente culturale in cui lavorava. Non vi sono prove riguardo alla vita del Correggio, però, per giustificare una tale lettura del dipinto. Inoltre, la tendenza allo stravagante, chiamato in modo poco adatto proto-manierismo emiliano, è inerente alla tradizione di pittura ferrarese. Come tale essa coinvolge maestri precedenti come Tura ed Ercole Roberti, e, attraverso Costa, è stata ereditata e sviluppata, fra i coevi del Correggio, principalmente da Dosso, Mazzolino e Amico Aspertini. Considerare la deliziosa fantasia del dipinto del Correggio come manierista in qualsiasi modo, o

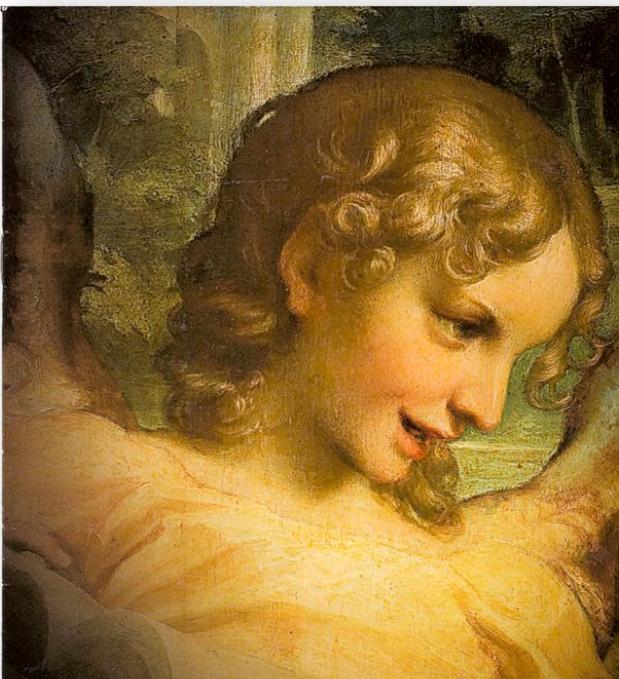
indotta da una crisi, vuol dire applicare erroneamente il termine e fraintendere le intenzioni dell'artista. Una *Adorazione dei Magi* di Aspertini a Bologna può servire come esempio di ciò che il Correggio aveva in mente nell'eseguire il dipinto. Devono essere state opere come quella dell'Aspertini a suggerire gli aspetti più insoliti di costume e avvenimento, come pure il tipo compositivo, del dipinto del Correggio.

Oltre a riconoscere il modo in cui il soggetto veniva trattato in Emilia, il Correggio, nel formularne il concepimento, evidentemente si rivolse a diverse altre raffigurazioni dell'Adorazione. Si richiamò persino al Mantegna. Venturi citava come fonte per il quadro del Correggio una composizione a mezza lunghezza del Mantegna, conosciuta in svariate versioni, una delle quali è alla Johnson Collection di Philadelphia. Un confronto rivela che i punti di contatto, relativamente minori, fra le due opere sono la mano destra della Madonna, la posa del Bambino e la sua vicinanza al Re più anziano, e in qualche misura i tipi facciali dei Magi. Il richiamo al Mantegna per dettagli insignificanti del dipinto del Correggio è così flebile da essere a malapena percepito dall'osservatore.

Per ulteriori aspetti della *Adorazione* il Correggio consultò un altro trattamento ancora del tema, l'incisione su legno di Dürer dalla serie della *Vita della Vergine*. Il Correggio era debitore alla stampa su motivi interrelati al cavallo in profilo e i gradini nettamente digradanti verso il fondo, e per il modo particolare in cui il re chino e San Giuseppe tengono le offerte per il Bambino. Anche i dettagli dei costumi elaborati dei Magi e del loro seguito nel dipinto del Correggio sembrano essere stati suggeriti in parte da Dürer, il cui diletto in tali cose è ben risaputo. Persino un elemento così poco di spicco quale il levriero sdraiato richiama, come notò Popham, uno dei cani dell'incisione di Dürer, il *Sant'Eustachio*. Il dipinto del Correggio è il risultato, sembrerebbe, di innumerevoli decisioni che hanno coinvolto in ogni punto la sua comprensione delle opere di altri artisti.

In contrasto con le fonti fin qui identificate, l'*Adorazione* del Correggio qui è carica di un'energia, per la quale ogni motivo viene messo in movimento. Questo si sente particolarmente nelle torsioni delle figure. Le loro pose animate derivano, in parte e più specificamente che nella pala di Albinea, da Leonardo. Il re moro, ad esempio, che si sporge verso un attendente e che guarda in giù verso il Bambino, richiama, come è stato notato, il *contrapposto* della figura principale della *Leda e il Cigno* di Leonardo. Più tardi, nell'*Educazione d'Amore*, anche il Correggio ha reagito al contenuto emotivo dell'immagine di Leonardo. Similmente, l'atteggiamento di un servitore – che compare, come l'angelo della *Natività*, al centro dello sfondo dell'*Adorazione* – rassomiglia a quello della Madonna nel dipinto di Chicago e alla sua

fonte leonardesca. Il Correggio trovò un prototipo ancor più vicino per la posa del suo servitore nella Madonna del cartone di Londra, che egli usò di nuovo, e di nuovo a rovescio, per una figura simile nell'*Educazione d'Amore*. Al di là di questi prestiti di motivi, le opere di Leonardo quali il cartone o la *Sant'Anna* del Louvre fornirono al Correggio il principio organizzativo della sua composizione, il tipo di movimento continuo da un capo all'altro che gli abbiamo visto tentare più schematicamente e meno efficacemente in precedenza. L'apparente eccentricità della *Adorazione* del Correggio può essere in parte una caratteristica regionale, suggerita, in questo caso, forse dalla natura del soggetto. Questa qualità del dipinto è grandemente accresciuta, tuttavia, dall'uso dell'artista dei *contrapposti* leonardeschi per le figure, come quelli dell'Aspertini, di stampo emiliano.



Correggio – L'angelo efebico
dalla Madonna di San Girolamo

Per il gruppo della Madonna e del Bambino, che si girano verso il re inginocchiato benedicendolo, il Correggio sembra anche qui essersi richiamato al cartone di Leonardo. Hagen ha proposto un'altra fonte ancora per l'atteggiamento della Vergine, però, nel *contrapposto* della figura centrale nella *Adorazione* giovanile di Leonardo a Firenze. E' vero che la somiglianza fra le due figure, e fra quelle attorno a loro, è indicativa. Ma la derivazione è improbabile, principalmente perché per altri versi il dipinto del Correggio, che rivela un forte interesse per Leonardo, differisce notevolmente dalla sua presunta fonte.

Per quanto indebitata alle opere leonardesche di Milano, l'*Adorazione* del Correggio, con la sua disposizione informale di figure, rimane un trattamento del tema riconoscibilmente emiliano. In quanto tale, ha una qualità ingenua, spensierata, difficile da definire ma chiaramente più evocativa di quadri come quelli nello studiolo di Isabella d'Este che dello schema intellettualmente articolato di Leonardo.

La fonte più vicina per la posa della Vergine è stata identificata nella *Madonna di Foligno* di Raffaello, evidentemente accessibile al Correggio in un disegno secondo almeno la parte superiore della composizione.

Una tale copia di Raffaello potrebbe anche aver fornito al pittore emiliano uno spunto per il trattamento animato dei putti al di sopra della Madonna. Raffaello, allora, e non Leonardo, è la fonte del Correggio. Eppure la dichiarazione di Hagen sul fatto che la posa della Vergine del Correggio sia basata su quello dell'*Adorazione* degli Uffizi è accurata, nel senso che l'artista qui sta di nuovo adottando motivi che in origine furono ispirati da Leonardo. La derivazione della Madonna di Raffaello da quella di Leonardo nell'*Adorazione* è stata spesso sottolineata come inequivocabile. Similmente, i vivaci putti nella pala d'altare di Foligno mi paiono anch'essi esser stati indicati da Leonardo, dai bambini nei suoi progetti per la Leda, che sappiamo essere stati studiati da Raffaello a Firenze. In questo caso, il Correggio avrebbe avuto accesso non solo a Raffaello indirettamente ma anche ad una versione definitiva più tarda della fonte di Raffaello in Leonardo.

Il coinvolgimento del Correggio con Leonardo nell'*Adorazione* va oltre i motivi fino a includere questioni di stile. Se le tipologie snelle delle sue figure sembrano ancora emiliane, i colori dei loro abiti sono meno intensi di prima. I toni scelti dal Correggio – rosso rosato, blu medio, giallo dorato, lilla e marrone-rossiccio – hanno una qualità calda e vibrante, che non si trova né in Costa e Francia né in Leonardo. D'altro lato, la modulazione del colore attraverso la luce e l'ombra, vista specialmente bene nel gruppo sulla sinistra, è di origine evidentemente leonardesca. Derivante anch'essa da Leonardo è una morbidezza notevolmente maggiore nei contorni delle forme. Grazie alla tavolozza calda e agli espedienti di chiaroscuro e sfumato utilizzati dal Correggio nell'*Adorazione*, l'effetto di colore non crea così tanta divisione come prima. Sotto questo aspetto una figura come il San Giuseppe può essere rassomigliato al santo nel quadro di Madrid, in quanto distinto da, diciamo, il San Pietro nei *Quattro Santi*. Il confronto rivela la crescente comprensione del Correggio della tecnica pittorica di Leonardo, così come del suo repertorio d'immagini.

Le questioni sollevate dalla *Madonna di San Francesco* e le opere che seguono si risolvono in un dipinto della *Madonna con Bambino* del Correggio a Modena (la *Madonna Càmpori*). Sebbene ancora appartenente al periodo formativo dell'artista, il dipinto è abbastanza simile alle sue opere mature da essere stato riconosciuto come del Correggio quasi subito, in una data precoce. Ciò che principalmente differenzia questo dipinto dagli sforzi precedenti dell'artista è il suo uso più approfondito del chiaroscuro e dello sfumato, insieme ad una tavolozza un poco più fredda. Nella pala d'altare di Dresda l'animato trattamento leonardesco di forme emiliane risulta in una specie di agitazione non presente nella produzione precedente del Correggio, coinvolta com'era principalmente dal Mantegna e dai veneziani. L'effetto dividente del colore

brillante, quando applicato a figure mobili, può vedersi particolarmente bene nella copia Timken. Il quadro di Chicago sembra rappresentare, in questo contesto, una soluzione al problema, quella di modulare leggermente il colore vivido e di imitare da vicino un raggruppamento leonardesco di carattere monumentale. Questa via d'uscita dal dilemma fu esplorata dal Correggio in dipinti successivi, dove un sistema di mezzi formali derivati da Leonardo fu applicato sempre più alle forme incisivamente descritte e vivacemente colorate della tradizione emiliana. Il dipinto di Modena tradisce un intensificarsi di questo sforzo, così come l'arruolamento di una nuova formidabile risorsa nel tentativo del Correggio di risolvere il problema, quella di Raffaello.

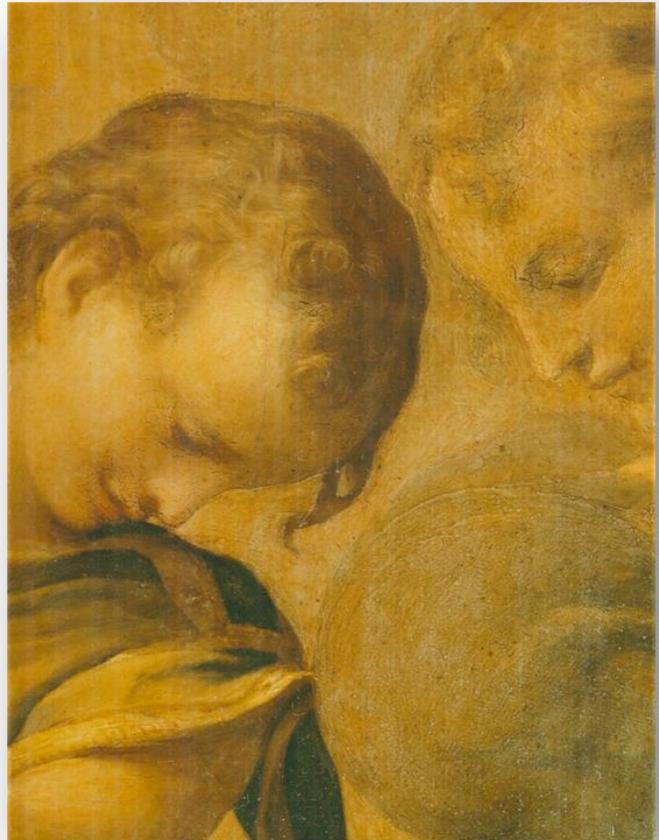
Prima di considerare i mezzi pittorici del dipinto di Modena, vorrei commentare il suo debito a fonti figurative. Ciò che rimane del retaggio emiliano del Correggio è ora soltanto la tipologia snella delle figure e le loro membra e i drappaggi curvilinei. L'atteggiamento della Madonna, è stato notato, fu ispirato, come quella dell'*Adorazione*, indirettamente dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello. La posa ri-adottata dal Correggio ha, allora come prima, una fonte fondamentale nel modello di Raffaello nell'*Adorazione* degli Uffizi. Ma la Madonna con Bambino contiene probabilmente pure una reminiscenza di un tipo di raggruppamento trattato con innumerevoli variazioni nella cerchia di Leonardo a Milano. Potremmo prendere come esempio di ciò che il Correggio aveva in mente un dipinto, di recente attribuito a Leonardo e al suo studio, in una collezione privata di Zurigo. Il Correggio potrebbe ben aver trovato un suggerimento migliore per lo schema piramidale e l'atmosfera o lo stato d'animo del suo dipinto in questo tipo di formulazione rispetto a quello nella *Madonna di Foligno*. Similmente, il tipo facciale della Madonna del Correggio è ancora leonardesco, rassomigliando da vicino a quello della Maddalena nei *Quattro Santi*, sebbene i suoi lineamenti siano definiti in modo meno tagliente di questa.

Il debito del Correggio verso Leonardo in quanto a mezzi formali è più marcato qui che in qualsiasi delle sue opere antecedenti. Come nel coevo *San Gerolamo*, la tonalità scura del dipinto di Modena è fornita da uno sfondo di fogliame denso, ora a malapena visibile. E, come in quell'opera, i colori sono smorzati e i contorni si perdono nell'ombra. Sebbene rimarcata forse a causa dell'abrasione, la morbidezza della *Madonna* potrebbe essere accostata a quella dell'*Adorazione*. E' questa morbidezza ombreggiata di trattamento, come pure una soavità nel caratterizzare le figure nel dipinto di Modena, che le differenzia dal gruppo centrale della *Madonna* degli Uffizi, dipinta circa sei anni prima. Il confronto dimostra fino a che punto il Correggio fosse dipendente, direttamente o indirettamente, dalle fonti leonardesche per il dipinto più tardo. Le opere di Leonardo e dei suoi seguaci fornirono al Correggio i modelli per le

ambientazioni scure e circoscritte e il senso dell'atmosfera nel suo dipinto a Modena. Di origine ancor più ovviamente leonardesche sono l'espressione sorridente e il tipo facciale della Madonna, con il caratteristico sguardo abbassato sotto le palpebre pesanti. Similmente, l'atmosfera e l'umore più intimo, quasi sensuale, del dipinto - risultati parzialmente da una maggiore scioltezza e compattezza nel correlare le figure di madre e bambino - furono ispirati in modo più generale da Leonardo. Allo stesso tempo, il confronto rivela pure il notevole grado al quale il Correggio era disposto, per temperamento ed esperienza, ad assimilare i fondamentali dell'arte di Leonardo.

La tavolozza del dipinto del Correggio, d'altra parte, ha poco o nulla a che fare con quella, ad esempio, della *Vergine delle Rocce*. Il colore di Leonardo, sembrerebbe, mancò di soddisfare il Correggio: era troppo sommerso negli interessi del soverchiante scopo di unità tonale del maestro più anziano. Fin dall'inizio le opere del Correggio rivelano una preferenza per una combinazione di tinte più ricca. Eppure il vivido colore emiliano di certe opere giovanili del Correggio tendeva ad apparire

stridente, se non addirittura aspro, quando applicato alle sue figure sempre più animate. Ciò che sembra servisse al Correggio era un modello coloristico che fosse vibrante ma non intenso. Questo lo trovò, ritengo, nelle opere di Raffaello in Emilia. Il manto azzurro e l'abito color lavanda della Vergine del Correggio (la *Madonna Càmpori*), con il suo bordo giallo pallido e manica marron-rossiccia, e i suoi capelli dorati richiamano specificamente i colori presenti nella *Madonna Sistina* e nella *Santa Cecilia*. Nel dipinto di Modena, l'unione altamente sofisticata di un'atmosfera leonardesca scura con una tavolozza sensuale derivata da Raffaello fornisce, per la prima volta nell'operato del Correggio, un veicolo totalmente appropriato per la grazia delle sue figure.



**Correggio – Due Anzelle
dalla Pala di San Geminiano**

Il tentativo di sintesi del Correggio tra Leonardo e Raffaello sembra essersi sviluppato ulteriormente in un altro trattamento ancora del tema della “Madonna e Bambino con il San Giovannino”. Il dipinto, ora a Madrid, proviene dalla collezione di Isabella Farnese, e, come la *Madonna* di Modena, è abbastanza simile alle opere mature del Correggio, così da esser stato apprezzato fin dal principio della sua apparizione. Il dipinto di Madrid verrà infatti considerato qui come l’ultimo lavoro del periodo formativo dell’artista, precedendo appena la decorazione della Camera di San Paolo circa del 1519. Del dipinto è spesso stato sottolineato che la *Vergine delle Rocce* di Leonardo abbia suggerito al Correggio l’idea dell’ambientazione cavernosa, che si apre su un orizzonte luminoso. Le figure del Correggio, e in particolare il volto della Madonna, richiamano anch’essi le loro controparti nel prototipo di Leonardo. Essi hanno una fonte più specifica, però, nel pannello di Cesare da Sesto adottato come modello per il dipinto di Chicago. La rassomiglianza comprende il contrapposto della Vergine e il gesto avvolgente e la collocazione del Battista su una piega del suo manto. Inoltre, il rapporto diagonale-in-profondità tra i bambini del quadro di Chicago e il suo prototipo leonardesco viene qui ritoccato in modo che il Battista, girandosi verso il Bambino, viene visto in “profilo perduto”. Nella formulazione definitiva di Madrid, il gruppo delle figure è formalmente e psicologicamente autosufficiente. In quanto al trattamento pittorico, più che nel dipinto di Chicago, il Correggio ha incorporato nel suo stile un chiaroscuro leonardesco, fornito, come nella *Vergine delle Rocce*, dall’ambientazione scura, e uno sfumato o morbidezza diffusa di forme che accentua la delicata qualità emotiva delle figure.

Se ricordiamo le precedenti derivazioni del Correggio da Leonardo, come la *Natività* di Brera, possiamo discernervi un’incongruenza tra la nitida descrizione di forme e l’ambientazione ombrosa. Qui il chiaroscuro è meramente applicato a forme meticolosamente rese e brillantemente colorate. La morbidezza atmosferica del quadro di Madrid, per contrasto, mostra la padronanza delle risorse del linguaggio pittorico di Leonardo da parte del Correggio. Il dipinto differisce sotto questo aspetto anche da un adattamento milanese contemporaneo della *Vergine delle Rocce*, di Bernardino de’ Conti, dove l’effetto desiderato dei motivi di Leonardo viene minato dal modo arcaicizzante in cui essi sono trattati. Il dipinto di Conti ha l’aspetto di un pastiche. Nel dipinto del Correggio, al contrario, tutti gli elementi derivati da Leonardo – l’ambientazione scura, la morbidezza, le figure animate in modo aggraziato, e il loro sentimento accattivante – sono fusi in un insieme coerente e ineffabilmente seducente. Il seguace milanese non mostra una comprensione delle innovazioni di Leonardo paragonabile a quella del Correggio, che si accostò alla sua arte in un modo

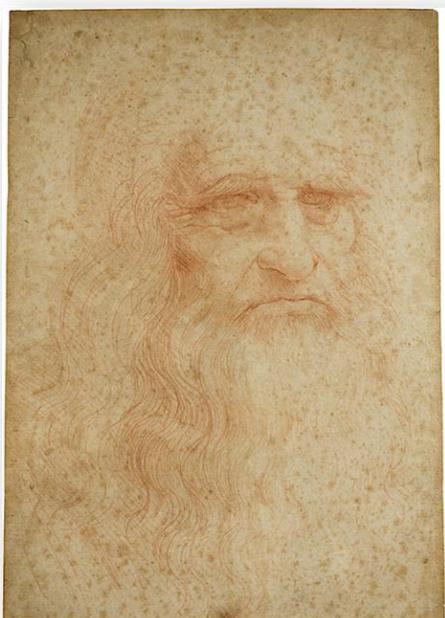
tale da divenirne interprete. Mentre Conti si accontentava di imitare senza creatività gli aspetti più esteriori e facilmente riconoscibili dell'opera di Leonardo, il Correggio reagì anche all'essenza del suo modello, utilizzandolo in un modo originale per alimentare un nuovo stile.

Ciò che il Correggio deve a Leonardo nel dipinto di Madrid è al di sopra di ogni fusione di dolce sentimento con uno stile scuro e soffice. Se fosse improbabile che l'artista più giovane avesse derivato questo principio fondamentale dell'arte di Leonardo dalla *Vergine delle Rocce*, (eseguito con un assistente milanese), sarebbe stato evidente in dipinti come il *Battista* del Louvre e nelle opere del maestro prese nell'insieme. A mostrare ulteriormente come il Correggio sia penetrato sotto la superficie della maniera di Leonardo, le figure nel dipinto di Madrid si comportano in un modo riconoscibilmente leonardesco. Possiamo immaginare, per esempio, che il Gesù Bambino, che si sporge bramosamente verso il piccolo Battista, fra un momento lo abbraccerà, come nella resa più letterale di Conti dell'idea di Leonardo. Oramai il Correggio era evidentemente in grado di inventare motivi che richiamano Leonardo senza averli ricavati da lui.

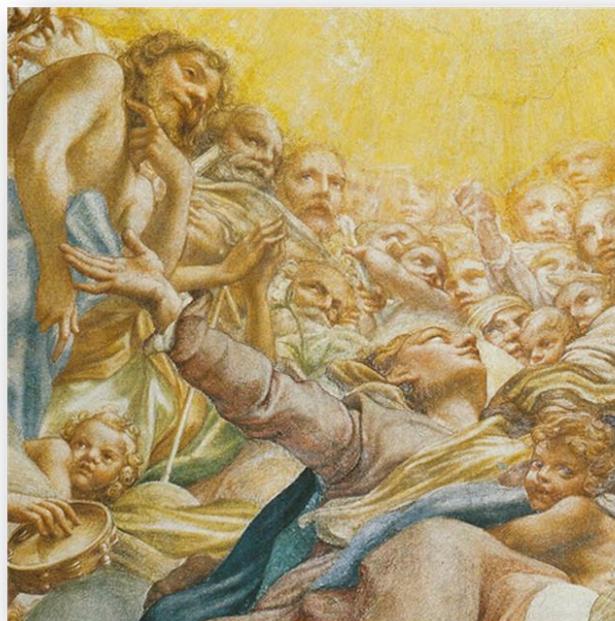
Il dipinto del Correggio è una parafrasi della *Vergine delle Rocce*, che coinvolge differenze quasi tanto significative, forse, quanto la profonda somiglianza fra loro. Queste differenze possono essere considerate in due categorie: quelle che richiamano la cultura visiva precedente del Correggio, e quelle che si proiettano avanti verso una fonte che diventerà il fattore più importante nella prossima fase del suo sviluppo. Se una derivazione leggermente precedente del Correggio dalla *Vergine delle Rocce* mantiene il senso di lontananza e mistero del prototipo di Leonardo, lo "stato d'animo" del dipinto di Madrid è piuttosto quello di un calore e tenerezza che sorpassano qualunque cosa abbiamo visto finora nell'operato del Correggio. Anche questa tendenza fu stimolata da Leonardo, come ho sottolineato, eppure il suo accento preciso ha un'altra origine. La delicatezza peculiare del dipinto del Correggio è dovuta in parte, naturalmente, al fatto che si tratta di un pannello devozionale. Eppure per quanto questa qualità non sia dovuta alle piccole dimensioni del dipinto, è collegata al Mantegna. Il precedente specifico, richiamato insistentemente dal Correggio, è la *Madonna della Vittoria*. I tratti fini e l'espressione candida della Madonna e dei bimbettini richiamano ancora i tipi del Mantegna. Persino il trattamento del Correggio della veduta brillante riecheggia le aperture ovali nella pergola della pala d'altare mantovana. E' possibile che questa sfumatura psicologica nel Mantegna, per nulla tenero nella caratteristica dei suoi lavori, possa aver attratto il Correggio, per contrasto, per così dire, mentre veniva coinvolto dai tipi più potentemente espressivi di

Leonardo. Nell'adottare una tale qualità emotiva dalla *Madonna della Vittoria*, il Correggio intensificò effettivamente l'attrattiva del suo gruppo aggraziatamente animato.

Il senso di intimità delle figure del Correggio, nella *Madonna di Madrid*, è aumentato dalla loro ambientazione appartata, in cui le forme naturali, non così attentamente descritte come in Leonardo, giocano un ruolo secondario. In rapporto alla loro ambientazione, le figure del Correggio sono in scala notevolmente più grande di quelle nella *Vergine delle Rocce* e sotto questo aspetto rassomigliano più da vicino alla disposizione del cartone di Londra e della *Sant'Anna* del Louvre. Inoltre, la luce nel dipinto di Madrid si concentra sul gruppo principale, sebbene questo effetto possa essere rimarcato, come nella *Madonna di Modena* e nel *San Gerolamo*, tramite lo scurimento dello sfondo. La luce non solo enfatizza le figure ma accentua anche la sensualità dei colori del loro abbigliamento. Come nella *Madonna di Modena*, la tonalità piuttosto fresca del dipinto di Madrid sembra essere stata ispirata dalle opere di Raffaello nell'Italia settentrionale. L'abito lilla della Vergine, ad esempio, con la manica giallo pallido e il manto azzurro, e i toni cremosi della carne e i capelli dorati o castano chiaro delle figure richiamano toni trovati nella *Madonna Sistina* e nella *Santa Cecilia*. Evidentemente indebitato alla pala d'altare di Raffaello è anche il trattamento più ampio da parte del Correggio dei panneggi, come pure il suo maneggiare più ampio della pittura. Nell'importanza relativa data alle figure e al trattamento più sciolto delle loro forme, il recente sviluppo di stile del Correggio rivela la differenza di generazione che in fin dei conti lo separa, nonostante il suo retaggio, dal tipo di naturalismo descrittivo in cui Leonardo era ancora coinvolto.



Leonardo – Autoritratto di Torino



Correggio – Autoritratto nel duomo di Parma

CONCLUSIONE

In conclusione, vorrei riaffermare che lo scopo del mio studio è stato spiegare la natura del debito del Correggio alle fonti leonardesche e considerare questo debito come parte integrante della complessa evoluzione del suo stile. Così facendo ho cercato di documentare visivamente una delle più significative confluenze nella storia dell'arte. Poiché è l'ispirazione di Leonardo che mise il Correggio in grado di superare la sua situazione relativamente provinciale e di raggiungere ciò che Vasari lodò come "maniera moderna". Lo stile del Correggio a sua volta forma la base per la notevole rinascita della pittura a Parma nella terza decade del sedicesimo secolo. Si potrebbero citare numerosi esempi dell'influenza diretta o indiretta di Leonardo su artisti attivi a Parma. Le sue opere sembrano aver esercitato un'attrattiva specialmente sul Parmigianino, che adottò molte delle stesse fonti leonardesche del Correggio ma per scopi assai diversi. In effetti, sarebbe equo dire che il retaggio di Leonardo come pittore fu sviluppato ulteriormente dagli artisti di Parma più che dai suoi ininfluenti imitatori a Milano. Una più ampia riflessione sul ruolo di Leonardo a Parma potrebbe vedersi fra i pittori della Scuola di Fontainebleau, dove l'influenza, soprattutto di Parmigianino, è attraversata da riferimenti alle opere di Leonardo in Francia. Più tardi ancora, l'impatto del Correggio sugli artisti barocchi riguardò largamente gli aspetti sensuali del suo stile che sono di origine leonardesca. Le conseguenze fondamentali di uno sviluppo che ebbe inizio nella bottega del Verrocchio nella Firenze del quindicesimo secolo sono perciò davvero di lunga portata.

Osservato in questa prospettiva più ampia, il coinvolgimento del giovane Correggio verso Leonardo forma un collegamento importante in ciò che vagamente costituisce una tradizione, cominciando dalle opere giovanili di Leonardo, di un particolare tipo di grazia animata in pittura. La parte di questa tradizione - trattata nella mia dissertazione - è durata circa cinque anni, circa dal 1513, quando il Correggio andò a Milano, fino circa al 1518, la data del viaggio dell'artista, anch'esso non documentato, a Roma. Un tale arco di tempo relativamente breve per un risultato tanto formidabile è paragonabile all'esperienza formativa del giovane Raffaello su Leonardo a Firenze circa un decennio prima. Durante questo periodo dobbiamo presumere che le impressioni del Correggio sulle opere leonardesche che aveva visto perdurarono nella sua memoria. E' anche probabile che l'artista abbia preso appunti di dipinti e disegni che consultò di tanto in tanto, sebbene nessuno di questi sembra essere sopravvissuto. Tali annotazioni leonardesche avrebbero agito come stimolo potente per il Parmigianino e altri artisti attorno al Correggio, ed è probabilmente con il loro aiuto

che i ricordi creativi del Correggio su Leonardo divennero, non più sbiaditi col passare del tempo, ma più acuti e penetranti.

La particolare interpretazione del messaggio leonardesco da parte del Correggio ha una deliziosa qualità ingenua che non dovrebbe smentire la serietà della sua impresa. Essa coinvolge pure una ricchezza più o meno gradevole di colore deliberatamente assente dai suoi modelli. Tali fattori servono a distinguere gli adattamenti del Correggio dai rispettivi prototipi di Leonardo. Eppure per quanto grande appaia la differenza di vedute fra i due artisti, condizionati dalla differenza generazionale e d'ambiente, vi è una profonda similarità fra le loro opere. Ciò consiste non tanto nelle espressioni facciali e nella tecnica, prese separatamente come fu fatto dai primi critici, bensì insieme. Basata sulla interrelazione che egli percepiva fra il repertorio d'immagini e lo stile di Leonardo, la combinazione di dolce sentimento e soffice maniera chiaroscurata diviene sempre più esplicita nelle opere del Correggio. L'indebitamento del giovane artista a Leonardo comprende anche i tratti ormai familiari del ruolo attivo e selettivo della luce nei dipinti; il caratteristico raggruppamento diagonale-entro-una-piramide; espedienti ritmici come il *contrapposto*; e una relazione intensamente sentita tra le persone raffigurate.

Nella dissertazione ho cercato di dimostrare ciò che gli autori prima di Morelli presumevano, e cioè che il Correggio fosse indebitato a Leonardo per aspetti fondamentali della sua arte. Ho dedicato considerevole attenzione, nondimeno, a modelli artistici diversi da quelli ritrovabili in Leonardo, poiché è nell'uso di tutte le sue fonti che gli scopi del Correggio si possono comprendere meglio. Non abbiamo bisogno di ritenere, come Morelli o Hagen, che l'artista appartenesse esclusivamente alla Scuola Ferrarese o a quella di Leonardo. Un approccio meno di parte mostra che la carriera giovanile del Correggio si sviluppò dapprima a Mantova, forse a Venezia, e poi nella sua città natale in Emilia, e che fu profondamente influenzato da un'esperienza milanese dell'opera di Leonardo. Avendo così allargato il ruolo dei modelli visivi nel processo creativo del Correggio, vorrei ora riassumere ciò che considero essere l'uso delle fonti da parte dell'artista. I riferimenti persistenti del Correggio al Mantegna suggeriscono che la sua conoscenza delle opere di quell'artista avvenne precocemente e che fu completa. Popham aveva senz'altro ragione nell'affermare che la *Madonna della Vittoria* fu il primo grande quadro che il giovane Correggio abbia visto. Nondimeno abbiamo scoperto che, eccetto per la sua preoccupazione per le relazioni spaziali aumentate e il suo vocabolario ornamentale, i riferimenti al Mantegna delle opere del Correggio coinvolgono motivi e qualità d'espressione che non esemplificano l'abituale *gravitas* del maestro più vecchio. Evidentemente il Correggio non

considerava le opere del Mantegna come modelli interamente congeniali persino in questo stadio precoce della sua carriera.

Per contrasto, il Correggio fu trattenuto dal rispondere all'essenza dei prototipi veneziani con le loro innovazioni tonali, poiché queste opere erano troppo ieratiche nel sentimento per formare una base adeguata al suo stile; esse servirono piuttosto come correttivo al Mantegna. Significativamente, quando ritornò alla sua città natale, il Correggio sembra aver largamente dimenticato la sua esperienza dell'arte veneziana, mentre veniva coinvolto da modelli artistici disponibili sulla scena locale. Le opere di Costa e Francia fecero regredire il giovane Correggio verso uno stile più conservativo di quello di Bellini e Giorgione. A giudicare dalla sua produzione precedente, il Correggio non lavorò in questa modalità emiliana perché la trovò particolarmente congeniale ma piuttosto perché era la maniera standard di espressione nella regione in cui era attivo.

La situazione è complicata dalla circostanza in cui l'esperienza formativa del Correggio con Leonardo sia avvenuta, sembrerebbe, circa nell'epoca in cui lasciò Mantova per ritornare in Emilia. Così, le opere giovanili del Correggio, come la *Madonna di San Francesco*, sono prodotti di tentativi altamente complessi e non sempre soddisfacenti di sintetizzare la maniera moderna di Leonardo nel dipingere le figure con la pratica emiliana e con le reminiscenze del Mantegna. Fortunatamente per la storia dell'arte, l'esempio di Leonardo, sebbene non disponibile costantemente, si è dimostrato essere di importanza più durevole per il Correggio. E se il Correggio fu a volte attratto dalla novità della grafica di Dürer, egli reagì sempre più ai tratti distintivi dell'arte di Leonardo.

L'abilità del Correggio di rispondere pienamente alle opere di Leonardo è il risultato di quello che chiamerei un atteggiamento favorevole in relazione al maestro più anziano. Come abbiamo visto, il Correggio prese come sue fonti giovanili gli aspetti che furono ispirati da Leonardo o che anticipano il suo indebitamento più tardo al maestro. Poi, dopo una breve ma intensa esposizione alle opere di Leonardo a Milano, l'artista, di ritorno in Emilia, ebbe l'opportunità di sviluppare liberamente il suo interesse per il Maestro di Vinci. Significativamente, sotto tutti questi aspetti l'esperienza del Correggio differisce da quella di un tipico seguace milanese, al quale l'addestramento formale impedì virtualmente di afferrare la portata delle innovazioni di Leonardo. Anche i Milanesi avevano continuamente sotto gli occhi nuove prove del genio di Leonardo, ed è comprensibile che, sopraffatti da esso, dovessero desiderare di imitarlo da vicino. Il Correggio, per di più, come indicano i suoi primi lavori, era predisposto verso la maniera di Leonardo ma non imitò meramente le opere del

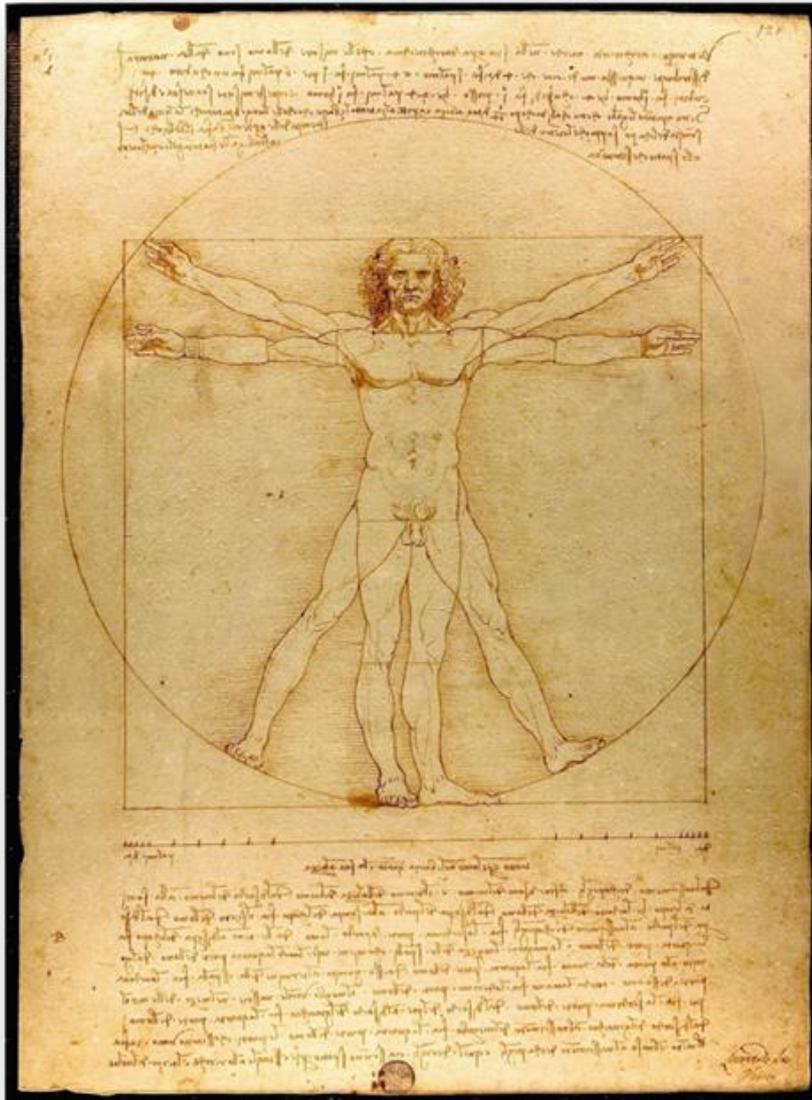
maestro più anziano perché erano pittoricamente più avanzate delle sue. Entro la diversità delle opere che il Correggio prese come modelli, l'evidenza del suo indebitamento rivela una ricerca intenzionale di immagini adatte. Nella forza liberatoria dell'immaginazione di Leonardo il Correggio trovò la strada per quello che noi riconosciamo come il suo proprio stile distintivo.

In quanto alla procedura artistica del Correggio, il libro di Popham ha chiarito che i disegni dell'artista servirono direttamente per i dipinti e che egli rielaborò i motivi nel costruire gradualmente le composizioni. Alcune ulteriori conclusioni a questo riguardo si possono trarre dal mio studio sull'uso delle fonti visive da parte dell'artista. In alcuni casi, come nella *Natività*, nel *Commiato*, nella *Madonna di San Francesco* e nell'*Adorazione*, il Correggio sembra aver iniziato a consultare altri trattamenti del soggetto che avrebbe rappresentato. Egli poi rivide la sua formulazione riferendosi all'esempio di Leonardo. In questo collegamento, possiamo ricordare che Leonardo non lasciò molti esempi di tanti temi trattati da artisti del Rinascimento, come ad esempio il Matrimonio di Santa Caterina e la Madonna in trono con Santi. Così il Correggio e altri artisti che prendevano le opere di Leonardo a modello erano costretti ad adattarle a questi soggetti. Indubbiamente questo spiega il fatto che in molte delle opere giovanili del Correggio le impressioni di Leonardo sembrano essere state sovrapposte ad altre derivazioni pittoriche. Significativamente, il Correggio è il più vicino a Leonardo nei casi come il *Cristo giovane*, il *Cristo Giovinetto*, e le varie versioni della Vergine con Bambino e San Giovannino, dove egli aveva a disposizione modelli appropriati di Leonardo. Quando le poche opere autografe di Leonardo mancavano di fornire tutta la guida che al Correggio occorreva, egli si rivolse all'ombra di Leonardo, Cesare da Sesto, del quale richiamò i trattamenti a lunghezza tre-quarti della Vergine e Bambino con San Giovannino e di San Gerolamo. Il Correggio così sembra essere andato in cerca della vena più pura di ispirazione leonardesca, quella nelle opere di Leonardo e in quelle di un seguace particolarmente vicino e intuitivo.

Gli inizi dell'interesse del Correggio per Raffaello, come abbiamo visto, sono collegati al suo coinvolgimento precedente con Leonardo. Per definire ulteriormente la natura dell'eclettismo del Correggio sarebbe necessario riesaminare la questione storica del suo viaggio a Roma e delle sue fonti in Raffaello, Michelangelo e gli Antichi. Durante questo periodo di sperimentazione con una forma più monumentale di espressione e anche in seguito, l'interesse del Correggio per Leonardo continuò, tuttavia, e un resoconto completo delle sue fonti dovrebbe trattare la rinnovata e più profonda risposta all'esempio di Leonardo nelle opere della sua maturità. Poiché infatti rimane vero che nonostante la sua volontà di trasformare ciò che prese dagli altri, il

Correggio continuò a consultare opere di altri artisti, e soprattutto quelle di Leonardo, nel formulare le proprie concezioni pittoriche.

.....



Leonardo – Homo euclideo
(Uomo Vitruviano)