

# taccuini d'arte

Collana di Arte e Storia del territorio di  
Modena e Reggio Emilia

## *Direzione e cura*

Alessandra Bigi Iotti  
Elisabetta Farioli  
Francesca Piccinini  
Giulio Zavatta

## *Segreteria di redazione*

Alessandra Bigi Iotti  
Giulio Zavatta

## *Comitato di Redazione*

Alessandra Bigi Iotti, storico dell'arte  
Elisabetta Farioli, storico dell'arte  
Alessandro Gazzotti, Musei Civici  
di Reggio Emilia  
Maria Montanari, Musei Civici  
di Reggio Emilia  
Francesca Piccinini, Museo Civico  
di Modena  
Cristina Stefani, Museo Civico  
di Modena  
Giulio Zavatta, Università Ca' Foscari,  
Venezia

## *Comitato scientifico*

Alessandra Bigi Iotti  
Giorgio Bonsanti  
Sonia Cavicchioli  
Elisabetta Farioli  
Antonella Huber  
Enrico Colle  
Alessandro Gazzotti  
Roberto Marcuccio  
Maria Montanari  
Massimo Mussini  
Saverio Lomartire  
Marinella Paderni  
Francesca Piccinini  
Luciano Rivi  
Cristina Stefani  
Federica Veratelli  
Giulio Zavatta

## *Referenze fotografiche*

Archivio fotografico dei Musei Civici  
di Reggio Emilia  
Archivio fotografico del Museo Civico  
d'Arte di Modena (foto Paolo Pugnaghi,  
Gianni Roncaglia, Carlo Vannini)  
Archivio Soprintendenza Ravenna

Alcune immagini fotografiche appartengono ad archivi o pubblicazioni di cui non si conoscono autori, proprietari o committenti. La loro pubblicazione in questo volume ha uno scopo scientifico privo di finalità di lucro. L'editore resta comunque disponibile a corrispondere, a chi dimostrerà di esserne titolare, eventuali diritti secondo quanto previsto dalla legge italiana.

## *In copertina*

Joan Fontcuberta, dettaglio dell'opera *Curiosa Meravigliosa 2022*, fotomosaico composto da oltre 12.000 fotografie inviate da cittadine e cittadini affiancate da riproduzioni fotografiche di oggetti appartenenti alle collezioni dei Musei Civici di Reggio Emilia.

## *Contatti*

taccuinidarte@gmail.com

## *Progetto grafico*

Puliatti Gianluca, Agenzia NFC - Rimini

## *Catalogo edito da*

Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C.  
sas - Rimini

ISBN: 9788867263806

ISSN: 2283-5725

© 2023 - Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas - Rimini.  
Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera, in ogni forma e con ogni mezzo, inclusi la fotocopia, la registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del possessore dei diritti.

Promosso da:



**MUSEI  
CIVICI  
REGGIO  
EMILIA**

Con il sostegno di:

**BPER:**  
Banca

**NFC**  
edizioni

sommario

---

EDITORIALE	
SAGGI	
7 <i>Adriano Peroni</i>	Dodone vescovo di Modena e cardinale di Ravenna (1101-1134). Profilo di un committente virtuale
29 <i>Valentina Rossetti</i>	La scultura a Reggio Emilia nel Quattrocento: Antonio di Sante e il Maestro delle Madonne di Reggio
41 <i>Roberta Aglio</i>	“Quell’oscura smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione”. La Galleria Parmeggiani e il commercio di tavole da soffitto in Francia tra XIX e XX secolo
57 <i>Francesca Bottura</i>	Grazia, «tremore d’aria» e chiaroscuro. Correggio <i>Barockmaler</i> nella critica di Max Dvořák
73 <i>Alessandra Bigi Iotti</i>	Giovanni Costetti e Domenico Rambelli. Il carteggio della Biblioteca Comunale di Faenza (1922-1934)
CONTRIBUTI	
89 <i>Giancarlo Grassi</i>	Un disegno di Prospero Clemente al Museo del Prado
95 <i>Stefano Bulgarelli</i>	La macchina cronometrica di Lodovico Gavioli nel Palazzo Comunale di Modena
107 <i>Ilaria Campioli</i>	Curiosa Meravigliosa, un nuovo progetto di committenza pubblica sulla facciata dei Musei Civici di Reggio Emilia
DISCUSSIONI, RECENSIONI E NOTIZIE	
116 <i>Silvia Pellegrini, Gianluca Pellacani</i>	La sostenibilità della conservazione in archeologia. Un esempio di scarto nei depositi del Museo Civico di Modena
119 <i>Andrea Tinterri</i>	Mostra “In scala diversa. Luigi Ghirri, Italia in Miniatura e nuove prospettive”
121 <i>Roberto Barbolini</i>	Mostra “Umberto Tirelli. Caricature per un teatro della vita”
125 <i>Alessandra Quarto</i>	Volume IO SONO MUSEO, a cura di I. Rota, E. Farioli e F. Grassi



## Grazia, «tremore d'aria» e chiaroscuro. Correggio *Barockmaler* nella critica di Max Dvořák

Per lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), l'arte di Antonio Allegri da Correggio rappresenta una connessione tra Rinascimento e Barocco<sup>1</sup>. Allo stesso modo, la critica di lingua tedesca del primo quarto del XX secolo ha talvolta interpretato l'opera di Correggio come prodromo dell'arte barocca<sup>2</sup> o, addirittura, Correggio come pittore barocco. A partire da Josef Strzygowski<sup>3</sup> (1862-1941)<sup>4</sup> infatti, Correggio viene inserito nei capitoli dedicati al Barocco italiano. Per Strzygowski lo svolgimento artistico si presenta in una linea continua tra arte gotica e barocca, entro la quale il periodo rinascimentale appare solo come collegamento: «Da questo punto di vista, quello che chiamiamo Rinascimento appare come uno stadio intermedio tra il Gotico e il Barocco»<sup>5</sup>. E Correggio, che nella propria opera compie un'evoluzione stilistica notevole, va considerato a tutti gli effetti un *Barockmaler* (pittore barocco):

Si vuole piuttosto mostrare come Correggio, cogliendo inizialmente l'ispirazione ricevuta dagli artisti della sua patria, poi da Mantegna e Leonardo, arrivi a modificare il suo stile [...] in una decina d'anni in modo così completo da doverlo definire il più singolare *pittore barocco* d'Italia.<sup>6</sup>

Il termine compare anche negli scritti di un altro esponente della *Wiener Schule*, Alois Riegl<sup>7</sup> (1858-1905)<sup>8</sup>: «Nei *pittori barocchi*, come in Correggio, troveremo sempre immagini religiose e mitologiche: estasi religiosa ed estasi sensuale»<sup>9</sup>. La formula di Riegl può apparire ambigua, ma ricordiamo che è contenuta in un volume che si propone di spiegare la genesi dell'arte barocca. La visione del Barocco espressa da questi studiosi viennesi deriva in buona parte, per loro stessa ammissione, da Jacob Burckhardt (1818-1897): «Burckhardt<sup>10</sup> estende il regno del Barocco su due secoli, 1580-1780, [...] Wölfflin si spinge ancora oltre: dopo il 1520 non sarebbe stata più prodotta una sola opera rinascimentale pura<sup>11</sup>; i segnali del nuovo stile si fecero sempre più frequenti, e intorno al 1580 il Barocco era concluso»<sup>12</sup>. La

storiografia artistica che precede in questo senso gli sforzi dei viennesi comprende, oltre ai due studiosi svizzeri, Karl Wörmann<sup>13</sup> (1844-1933): «Tutti i manuali di pittura fanno riferimento alla pittura barocca, specialmente la *Storia della Pittura* di Wörmann cerca di renderle giustizia»<sup>14</sup>. Si delinea così un punto di vista critico comune alla cerchia della *Wiener Schule der Kunstgeschichte*<sup>15</sup>, che interpreta le opere d'arte di Correggio come appartenenti alla sfera barocca, o almeno legate strettamente ad alcuni problemi artistici che verranno perfezionati dall'arte barocca più matura: il chiaroscuro [*Helldunkel*], lo scorcio prospettico [*Verkürzung*] e la nuova composizione, il soggettivismo e il sentimento [*Empfindung*] espresso nelle figure. Quelli appena elencati sono termini che ricorrono nelle trattazioni su Correggio a cui si è accennato, e delineano un linguaggio storico-artistico coerente<sup>16</sup>.

Lungo questa linea interpretativa si pone anche Max Dvořák (1874-1921)<sup>17</sup>, lo studioso boemo formatosi presso l'Istituto storico viennese, assistente di Franz Wickhoff (1853-1909) all'università di Vienna dal 1897, libero docente di storia dell'arte dal 1902 e padre della teoria della storia dell'arte come *Geistesgeschichte*<sup>18</sup>. La carriera dello storico boemo-viennese, interrotta prematuramente, combina un grande impegno nella conservazione e catalogazione dei monumenti storico-artistici all'attività di studioso e insegnante. L'esiguità di pubblicazioni<sup>19</sup>, come nota il suo illustre collega Julius von Schlosser<sup>20</sup> (1866-1938), è bilanciata dalla profonda dedizione alle lezioni universitarie (che tiene tra 1902-1903 e 1918-1919), alle quali dedica un'approfondita preparazione. L'evoluzione del pensiero critico di Dvořák è racchiusa nei materiali preparatori dei suoi corsi [*Kollegheften*] e nella viva memoria degli studenti che hanno preso parte alle sue lezioni. Da documentazione di tale provenienza derivano infatti le raccolte degli scritti di Dvořák, pubblicate postume<sup>21</sup> dai suoi allievi Johannes Wilde (1891-1970) e Karl M. Swoboda (1889-1977), i quali riconoscono l'importanza di rendere fruibili le idee del maestro:

Le lezioni viennesi di Dvořák sull'arte del Rinascimento italiano fecero un'impressione così duratura sugli ascoltatori che, dopo la sua morte, ci fu un desiderio generale di renderle disponibili al pubblico non accademico.<sup>22</sup>

È dunque all'interno delle lezioni che possiamo cercare l'interpretazione di Dvořák sull'arte di Correggio, e a riguardo le fonti utili sono due: da un lato le raccolte postume, che fanno riferimento ai corsi dell'anno accademico 1918-1919; dall'altra cinque fascicoli di pagine manoscritte in tedesco che contengono gli appunti presi dallo studente e futuro storico dell'arte Antonio Morassi (1893-1976)<sup>23</sup> ai corsi di Dvořák<sup>24</sup> e oggi conservati presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia<sup>25</sup> (fig. 1). Indagando i richiami a quello che abbiamo definito un linguaggio storico-artistico coerente nella lettura di Correggio da parte dei critici di lingua tedesca<sup>26</sup>, dobbiamo innanzitutto affrontare la questione dell'appartenenza del pittore italiano al periodo barocco: quando Antonio Morassi segue le lezioni a Vienna tra il 1912 e il 1913, l'arte correggesca viene affrontata nel corso sull'arte barocca italiana<sup>27</sup> (*Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst*), mentre nella raccolta postuma, che fa riferimento alle lezioni del 1918, Correggio viene annoverato tra gli artisti del *Hochrenaissance* («alto» Rinascimento)<sup>28</sup>. Il termine viene precisato da Dvořák stesso nell'*Introduzione*:

Si definisce di norma *alto Rinascimento* l'arte italiana del periodo che va dal 1500 al 1550 circa e in essa si vede il completamento del Rinascimento. Tuttavia, ciò si applica solo alla prima metà del periodo: nella seconda metà, il declino dell'arte rinascimentale è già iniziato.<sup>29</sup>

Si tratta dunque di un concetto che non appare molto diverso da quello di *Barock*, nella misura in cui si distingue dal *Frührenaissance* quattrocentesco per la perdita di unitarietà e della centralità italiana rispetto al resto dell'arte occidentale, nonché per l'affermarsi di individualità artistiche forti.

Oltre alle sedi appena citate, Correggio compare nell'esposizione di Dvořák in almeno altri tre corsi. In *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* (Idealismo e Realismo nell'arte dell'età moderna)<sup>30</sup>, tenuto nell'anno accademico 1915-

1916, Correggio figura tra i successori di Leonardo da Vinci, in particolare per quanto riguarda il «grazioso in senso sensuale mondano»: «Come la grazia<sup>31</sup> che pervade le figure in Correggio o lo sguardo velato di malinconia in Giorgione»<sup>32</sup>. Un altro fugace ma rilevante accenno al nostro può essere rintracciato in un peculiare corso sull'evolversi della pittura di paesaggio nell'età moderna<sup>33</sup>:

Nello stesso periodo cominciò a svilupparsi una nuova arte decorativa, architettonico-illusionistica. Correggio: spazio ideale visionario. Tuttavia, un pieno sviluppo di questa nuova combinazione di pittura e architettura [avverrà solamente] quando il soggettivismo [risulterà] completamente formato.<sup>34</sup>

Un ruolo decisamente maggiore è attribuito a Correggio nel corso estivo *Titian und Tintoretto*<sup>35</sup>, segnatamente per quanto riguarda lo sviluppo dell'arte di Tintoretto, il quale emerge in queste lezioni come il risultato, seppure originale, dell'unione tra arte correggesca e michelangiolesca:

[Lezione del] 01/07/1914

[...] La novità nelle figure di Tintoretto non può essere spiegata esclusivamente con la sua evoluzione e la sua superiore forza artistica, poiché le sue immagini manifestano una completa trasformazione della concezione artistica. Per comprendere questa innovazione, che supera tutto ciò che è stato concepito fino ad allora a Venezia, dobbiamo fare attenzione a due eventi decisivi:

I. Michelangelo, *Giudizio Universale*.

II. Correggio, affreschi delle cupole.

In questi due eventi, per quanto diversi siano, e per quanto diversi siano gli artisti, c'è più di una semplice coincidenza temporale: essi hanno qualcosa in comune. In Michelangelo [c'è] il superamento del problema della forma, [la] vittoria di un'idea generale sull'elemento materiale, empirico; in Correggio [c'è] la vittoria dell'idea spaziale sopra ogni limite cubico e sopra ogni funzione tettonica. Ciò che è comune è quindi l'idea al posto della realtà empirica; la fantasia al posto della rappresentazione della realtà. [...]

La stessa vittoria dello spirito [*Geist*] sulla materia; sul metodico realistico e allo stesso tempo sul tettonico, è in definitiva an-

che il senso e l'essenza delle cupole dipinte di Correggio.

[Lezione del] 08/07/1915 [1914]

Anche nelle cupole dipinte di Correggio [è presente] un trionfo della fantasia sulla materia: [sul]le regole della realtà. Le semplici funzioni meccaniche delle figure vengono fatte esplodere, le figure – senza peso – sono subordinate ad un principio superiore come quelle di Michelangelo: la rappresentazione spaziale nella sua tipologia più pura. Mentre fino ad allora tutte le invenzioni pittoriche erano in rapporto con la superficie dipinta, il Correggio fu il primo che mise le figure in relazione con lo spazio libero. Egli pose le figure davanti ad una parete materiale, come se si trovassero nella stanza stessa, oppure sostituì, come nella pittura delle cupole, la parete materiale con un'illusione, dove la limitazione materiale è sostituita tramite una creazione ideale di una grande visione materiale-ottica, con l'aiuto di spazio e figura, che trascende le leggi della realtà.<sup>36</sup>

Veniamo ora alle lezioni che il maestro viennese dedica interamente a Correggio. Un proficuo confronto risulta possibile con lo scritto già citato di Josef Strzygowski, da cui evidentemente Dvořák deriva la periodizzazione così alta per il Barocco. Per Strzygowski infatti:

Le condizioni per l'inizio del Barocco in Italia sono simili. Si trovano però così indietro che chiunque vi faccia riferimento per la prima volta corre il rischio di non essere preso sul serio. Esse possono essere fatte risalire [...] alla migrazione dei popoli e alla penetrazione del circolo di idee cristiane da parte dei popoli germanici [...]. Nasce così il Gotico, la più splendida fioritura del cristianesimo germanico. Ciò che è diventato per il Medioevo, il Barocco è diventato per la Chiesa romana e per i tempi moderni, non senza un legame con il Gotico.<sup>37</sup>

Più avanti nella stessa esposizione, un ruolo centrale per tutta l'evoluzione dell'arte barocca è attribuito a Raffaello:

Il cambiamento di stile, che Raffaello subì negli ultimi sedici anni della sua vita, non

significa altro che il passaggio dallo stile del Rinascimento a quello del Barocco.<sup>38</sup>

[...] Su questa scia, compie il primo passo indipendente verso il Barocco.<sup>39</sup>

Solo ora Raffaello riuscì a capire veramente che cosa di ciò che nell'arte di Leonardo aveva dato origine al magnifico sviluppo nel periodo barocco: l'approfondimento dell'espressione attraverso il chiaroscuro.<sup>40</sup>

Strzygowski individua inoltre alcune connessioni – seppur destinate ad essere superate<sup>41</sup> – tra Correggio e l'Urbinate: «Raffaello era una natura assolutamente ingenua, piena di potere latente. Questo si può dire solo di Correggio»<sup>42</sup>. È quindi un peccato che non sia possibile individuare un parallelo diretto nelle lezioni di Dvořák che Morassi<sup>43</sup> seguì a partire dal gennaio 1913 a Vienna, poiché del corso in questione manca la parte iniziale svolta durante il primo semestre. Tuttavia possiamo notare nel corso, questa volta completo, presente nella raccolta del 1928, che la sezione dedicata a Correggio è preceduta proprio da un capitolo su Raffaello Sanzio.

Una più evidente analogia rintracciabile nelle due esposizioni consiste nel rapporto con Leonardo da Vinci: per Strzygowski infatti «Non è un caso che Vasari metta Leonardo da Vinci, Giorgione da Castelfranco e Antonio da Correggio uno accanto all'altro in testa alla terza parte delle sue *Biografie*. Sono i grandi, pionieristici maestri della luce a formare questo trio»<sup>44</sup>. Abbiamo già sottolineato il rapporto di apprendistato spirituale che Dvořák individua tra Correggio e Leonardo, e che si ripresenta anche in questo corso, in particolare in riferimento al chiaroscuro. Oltre a questo, i due storici viennesi concordano sull'importanza dell'esempio mantegnesco per Correggio. Le lezioni di Dvořák sulla produzione correggesca risultano in linea con l'interpretazione «viennese», e vi è possibile rintracciare numerosi dei termini ricorrenti di cui si è parlato. Di seguito dunque la traduzione delle lezioni destinate all'arte di Antonio Allegri conservate dal manoscritto di Antonio Morassi, *Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst*<sup>45</sup>:

[Lezione del] 21/01/1913

Correggio (Antonio Allegri da Correggio 1494-1534)<sup>46</sup>.

Il suo principale maestro (secondo l'opinione di [Adolfo] Venturi e [Giovanni] Morelli, contrari [Henri] Thode e [Corrado] Ricci)<sup>47</sup> è Francesco Bianchi Ferrari



da Modena. In seguito, si fanno evidenti in lui le influenze dei grandi maestri, in particolare [Andrea] Mantegna, la cui curvatura prospettica ebbe un effetto didattico su Correggio, il quale mostrò sempre la propria peculiarità [così] piena di temperamento, gioiosa, [e] percettiva.

Fino al 1518 Correggio ha il proprio domicilio principale a Correggio; [tra] 1518 [e] 1530 realizza le proprie opere più importanti a Parma; fino alla morte è di nuovo a Correggio. Egli appartiene a quei grandi, che non impressero il proprio marchio solo su quella contemporanea, bensì sull'arte in generale. Quale influenza egli abbia esercitato sulle successive generazioni, si riconosce dalle opere degli epigoni.

*Madonna con Santi* [*Madonna di San Francesco*] (opera giovanile) 1515 (Galleria di Dresda). Qui la disposizione è ancora allestita in senso quattrocentesco (centrale); le figure cominciano però a muoversi, completamente nuovi sono gli angioletti senza ali, già barocche le colonne ioniche. Si tratta di un nobile linguaggio di forme, non ancora assorbito dal chiaroscuro del colore.

*La Notte*, dipinto nel 1528, durante i lavori alla cupola del Duomo, si trova presso la Galleria di Dresda. La composizione caratteristica dell'opera, gli effetti della luce, le finezze e gradazioni dei toni conferiscono al dipinto un'impronta unica. Il gruppo principale [è] a sinistra, la Madonna da sola a destra, e al di sopra di lei San Giuseppe; sembra che l'equilibrio sia disturbato, tuttavia si cerca solo di rinnovare in qualche modo la composizione, ed è possibile osservare immediatamente che si è persa ogni ridda. Poiché proprio su questa costruzione completamente barocca, diagonale, si basa non solo la caratteristica, ma anche la bellezza dell'opera. In cosa consiste dunque la novità? Dovete pensare che l'immagine non deve avere un effetto solo in sé e per sé, ma anche come un insieme nello spazio. Correggio l'ha pensata in questo modo. L'osservatore deve guardare da sinistra a destra, solo allora il suo carattere sarà svelato, la sua forma rimossa, approfondita. La grande, gigantesca figura del pastore guida lo sguardo. Abbiamo la sensazione che a sinistra si trovi ancora una gran quantità di persone che voglio-

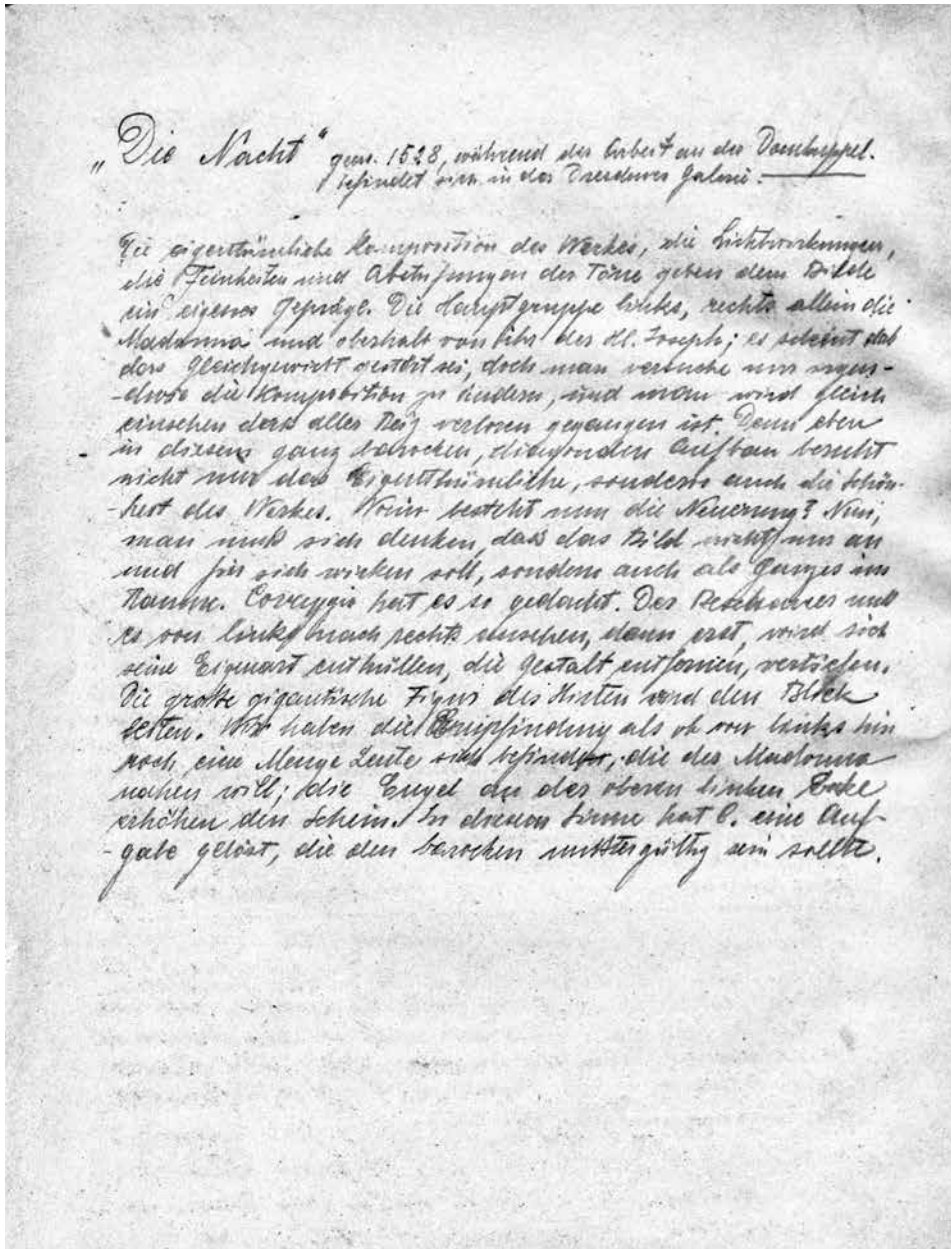
no avvicinarsi alla Madonna; gli angeli nell'angolo in alto a sinistra aumentano la luminosità. In questo senso Correggio ha risolto un compito valido per un maestro barocco.

[Lezione del] 22/01/1913

Gli affreschi di Correggio nella Camera della Badessa del Monastero di San Paolo (1518-20) (Parma). Sopra il camino la vergine Diana, in sedici timpani d'arco grigio su grigio sono contenute decorose figure allegoriche e mitologiche, nei sedici ritagli ovali sul soffitto della cupola dipinto a foglie verdi [si trovano] altrettanti incantevoli putti nudi in coppie con attributi della caccia.

Serie di affreschi in San Giovanni Evangelista (1520-24) (Parma). I resti della splendida, prodotta dall'entusiasmo, *Incoronazione di Maria*, proveniente dall'abside, si trovano ora nella biblioteca locale. La creazione principale riempie la cupola. Nei pennacchi gli Evangelisti sono solennemente accoppiati ai Dottori della Chiesa. All'interno della copertura della cupola è visibile Giovanni come un'apparizione apocalittica, nei cerchi inferiori gli Apostoli nudi o seminudi, in possente movimento, posti insieme agli angeli sulle nuvole, mentre all'apice il Salvatore si libra in cielo in un audace scorcio [*Verkürzung*<sup>48</sup>]. Il principio del punto di vista dal basso [*Untersicht*], è in questo caso, come in Melozzo [da Forlì] e [Andrea] Mantegna, già evidente, ma non portato all'eccesso (Wormann<sup>49</sup>).

Serie di affreschi nel Duomo di Parma (1524-30). All'interno dei quattro pennacchi si ergono, lambiti da angeli, i Santi patroni di Parma. Davanti alla balastra circolare dipinta si trovano gli Apostoli, in mezzo a giovani che accendono le incensiere. Al centro la *Assunta*. La pittura di Correggio su questa cupola è indubbiamente, insieme a quella di Michelangelo, la più importante ad essere stata dipinta nel XVI secolo. Il Duomo, che era stato costruito nel XIII secolo, è un edificio romanico, in seguito goticizzato, come quello di Pisa. In questo Correggio ha realizzato un nuovo principio per la pittura del soffitto e per la pittura monumentale in generale. La pittura di soffitto e eseguita



1. Antonio Morassi, *Lezione su "La Notte" di Correggio*, in *Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst*, in Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, CONS B RIS-A 00358, p. 6.

tramite un consequenziale accorciamento [Verkürzung] prospettico. Tuttavia non è in questo che consiste la sua caratteristica principale, poiché ciò era già stato messo in pratica da Melozzo da Forlì nei suoi affreschi a Roma, e da Mantegna nella Camera degli Sposi a Mantova; non nella esemplificazione della regola prospettica; l'innovazione, la conquista del Maestro, consiste bensì nella composizione. Poiché una composizione ideale riempie uno spazio ideale. Qui viene restituito un frammento di cielo che si scopre nella luce e nel movimento dal soffitto. Lo spazio materiale viene spezzato e con esso le leggi architettoniche dell'Antichità e del Rinascimento. Nuove possibilità, infinite variazioni, sono indicate alle future generazioni. Ovviamente l'opera è difficile da pensare senza la pittura dei Veneziani e gli affreschi di Mi-

chelangelo; l'influenza di Michelangelo è particolarmente riconoscibile nelle figure dei giovani, i quali derivano dagli ignudi. L'insieme però rimane di tale importanza pionieristica [*bahnbrechende Bedeutung*], e ancora più rimane di tale originalità, che è impossibile non riconoscere in lui uno dei più grandi creatori.

In che modo dunque è suscitata quell'illusione che incanta lo spettatore? I. Come abbiamo già detto, attraverso la composizione ideale dello spazio; II. Attraverso l'aumento delle masse verso l'alto; III. Attraverso l'illuminazione atmosferica; tramite la luce e il colore. E, per aumentare la sensazione ottica, dovette adottare un'illuminazione irrazionale. In questo modo l'architettura fu attirata nel suo regno. Era stato raggiunto ciò che in seguito l'arte barocca usò così frequentemente e brillantemente.

Spiegheremo ora l'evoluzione del chiaroscuro [*Hellundunckel*] in Correggio con l'aiuto dei suoi dipinti ad olio. Prima però vogliamo dare uno sguardo al passato, e chiederci cosa i Paesi Bassi, poi Leonardo [da Vinci], Giorgione e Giambellino abbiano iniziato con il chiaroscuro. Per i Nederlandesi, come in generale per i Primitivi, si trattava di un oscuramento del colore, in modo che l'ombra, meno di quella osservata, fosse applicata meccanicamente. In Leonardo [essa] adempie già ad un compito molto importante. Si tratta nel suo caso di provocare un effetto plastico, [e] ciò avviene grazie ad un oscuramento dell'ombra, così che, di conseguenza, le parti in luce siano messe in risalto in modo più evidente. Il contrasto tra luce e ombra deve quindi provocare l'effetto desiderato. In Giorgione e nelle ultime opere di Giambellino il chiaroscuro è realizzato quasi esclusivamente nel regno del colore. L'ombra deve essere considerata un valore cromatico. Dev'essere un tono che contribuisca all'armonia dell'immagine. E [passiamo] ora alle ultime opere di Correggio. Qui il chiaroscuro ha un compito assolutamente proprio: la dissoluzione delle forme e della realtà. Il suo colore conferisce alle figure un velo etereo, le scioglie per così dire dalla loro realtà, immergendole in una luce chiara, delicata e artistica. Anche se non sono dipinti in modo sfocato,



ci appaiono così. Un tono delicato, grigio-argento si mischia all'ombra in modo che questa non appaia troppo scura. L'insieme fa sembrare tutto [in] ombra. Forse è esagerato dire insieme a Julius Lange che in Correggio la luce ha tolto la sensualità dal corpo e lo ha purificato dai desideri<sup>50</sup>. Vero è che le sue figure hanno poco del peso terreno e dell'apparenza reale. Questa è anche la ragione che lo ha portato a non dipingere ritratti. Tutto ciò era troppo lontano dalla sua sensibilità ideale. A questa evoluzione lo condussero i suoi lavori. Devono averlo portato su questa strada gli affreschi che realizzò per Parma. Egli giunse alle estreme conseguenze. I suoi angeli dovevano svolazzare, i suoi santi muoversi, come inondati di luce celeste. Così fece, e in seguito trasformò il proprio principio anche per i dipinti su tavola. Ciò ci porta ad ammirare la sua tecnica e la sua sensibilità, che insieme hanno creato quei capolavori di grazia, leggerezza e romantico slancio che hanno catturato l'immaginazione dei successori.

[Lezione del] 25/01/1913

In quest'epoca (prima metà del XVI secolo) è possibile distinguere due tendenze in Italia. La prima, con a capo Michelangelo, crea scene eroiche, potenti; l'altra, con Correggio, rivolge la propria attività all'immagine spirituale [*geisthaften?*]<sup>51</sup>. Questa ha un carattere rappresentativo episodico, che consiste nella concentrazione dei pensieri, nell'astrazione. In Correggio, anche nella raffigurazione drammatica, non si trova nessuna traccia di lotta interiore, bensì di estasi religiosa. E per questa ragione in particolare sarà preso a modello da tutti gli artisti successivi. Poiché i fenomeni delle visioni sono un campo completamente diverso, coltivato specialmente nel XVII secolo. In tale dedizione disinteressata, in tale esaltazione del sentimento, che già in Correggio ha dato frutti maturi, si trovano le radici del Barocco.

All'ultimo periodo creativo di Correggio appartengono i suoi dipinti mitologici (Sarebbe un lavoro molto interessante e proficuo scrivere un libro sulla mitologia e la sua interpretazione nel Medioevo e nel Rinascimento)<sup>52</sup>. Qui poté lasciare libero

corso alla sua inclinazione artistica, e poté divertirsi con le nudità di Io e Antiope. Era per l'arte di periodi anteriori una, per così dire, valvola di sfogo (un *l'art pour l'art*) per le proprie aspirazioni, in quanto i materiali si lasciano fondere con la volontà e la libertà. In questi quadri di Correggio si dà il massimo che si possa esigere da quell'epoca in chiaroscuro e tremore d'aria, in sensazione e atmosfera. Correggio morì nel 1534 senza riconoscimento delle sue opere maggiori. La sua arte però avrebbe posto davanti agli occhi degli artisti successivi una nuova via.

Nel panorama artistico ricostruito da Dvořák Correggio assume pertanto una posizione privilegiata, sia come risultato dell'evoluzione precedente, in particolare rispetto ai risultati mantegneschi<sup>53</sup>, sia come iniziatore di una via che sarà seguita dagli artisti delle generazioni successive. Dopo una stagione che vede alcuni studiosi tacciarlo di svalutazione morale<sup>54</sup> e – nelle parole di Massimo Mussini – «decisa avversione»<sup>55</sup>, al pittore viene riconosciuto un ruolo importante, come quello assegnatogli da Julius Meyer:

In quella speciale disposizione naturale, che riceve solo indicazioni e stimoli individuali dall'arte precedente, ma che si apre a zone completamente nuove e trova nuove correnti dalla propria forza di genio, solo Leonardo da Vinci e Michelangelo possono essere menzionati qui con Correggio.<sup>56</sup>

Le opere correggesche diventano così, nelle parole di Dvořák, «gravide di destino [*schicksalsschwer*]» e il pittore «appartiene a quei grandi, che non impressero il proprio marchio solo su quella contemporanea, bensì sull'arte in generale»<sup>57</sup>. L'impronta di Antonio Allegri viene infatti rintracciata in diverse espressioni successive; da Tintoretto<sup>58</sup> a Palladio<sup>59</sup>, da Caravaggio<sup>60</sup> a Vignola<sup>61</sup>, fino a Bernini<sup>62</sup>: tutti questi artisti possono essere considerati, in diversa misura, eredi dei molti «compiti barocchi» affrontati e risolti da Correggio. Tra questi una posizione preminente è assegnata al chiaroscuro, elemento che risulta tanto vitale da meritare un breve *excursus* su origini e sviluppi tra artisti d'Oltralpe e Veneti, fino a Leonardo e Correggio. L'insistenza sul chiaroscuro non verrà abbandonata nel corso del 1918-1919, ed è anche interessante notare che, nonostante – come abbiamo visto – in quell'occasione Cor-



tante ad essere stata dipinta nel XVI secolo» e in particolare:

In questo Correggio ha realizzato un nuovo principio per la pittura di soffitto e per la pittura monumentale in generale. [...] Non nella esemplificazione della regola prospettica; l'innovazione, la conquista del Maestro, consiste bensì nella composizione.<sup>64</sup>

La nuova composizione è quindi caratteristica tanto delle cupole dipinte a Parma, quanto delle tavole devozionali (come la celebre *Notte* di Dresda) (fig. 2). Un altro valore barocco è quello più legato all'«immagine spirituale» – contrapposta a quella «eroica» michelangelolesca – ovvero quella «dedizione disinteressata» e quella «esaltazione del sentimento» in cui trovano terreno fertile le «radici del Barocco». O ancora «grazia, leggerezza e romantico slancio» di cui sono composte le figure, immerse poi nella luce e nel «tremore d'aria» che conferiscono alle opere di Correggio la loro «impronta unica» (fig. 3).

La critica viennese ha dunque grande merito nei riguardi della fortuna dell'Allegri<sup>65</sup>, avendone fatto uno dei numerosi artisti che beneficiarono dell'impegno della *Wiener Schule* nella rilettura di periodi artistici trascurati dalla disciplina e dal pubblico. Quando si occupa di lui nel 1907, Georg Gronau nota:

Gli artisti credevano – e credono – di non poter più imparare nulla da lui; il pubblico non trova più la strada per arrivare a lui dall'arte moderna. Così accade che chi commenta oggi il Correggio debba apparire quasi come un sostenitore della sua causa.<sup>66</sup>

reggio torni ad essere un artista «rinascimentale», questa sia ancora una volta attribuita al carattere barocco:

La pittura di chiaroscuro è caratteristica dell'arte barocca come la pittura *plein air* lo è dell'Antichità e del Rinascimento.<sup>63</sup>

L'intero resoconto delle opere di Correggio, scelte da Dvořák per i propri studenti viennesi sembra articolarsi attorno allo scopo di individuare all'interno del «nobile linguaggio di forme» le qualità barocche. Marcata importanza assume in quest'ottica l'invenzione compositiva con cui viene rinnovata la costruzione quattrocentesca, tanto innovativa da far dire a Dvořák che «la pittura di Correggio su questa cupola è indubbiamente, insieme a quella di Michelangelo, la più impor-

Come «sostenitore della sua causa» si presenterà diversi anni dopo, nell'ambito del convegno di studi collegato alla mostra parmense del 1935, proprio Antonio Morassi<sup>67</sup>, evidentemente influenzato dalle lezioni di Dvořák a Vienna. Numerosi sono in quella illustre sede i richiami all'insegnamento di Dvořák: innanzitutto Morassi menziona la «formazione eclettica»<sup>68</sup> di Correggio come una delle ragioni della sua fortuna, un concetto già espresso dallo studioso boemo-viennese nelle sue lezioni: «nel caso di Correggio si può parlare, fino ad un certo punto, di eclettismo; egli esercitò inoltre sugli eclettici successivi il maggiore influsso»<sup>69</sup>. Oltre a questo elemen-

2. Antonio Allegri da Correggio, *Adorazione dei pastori o La Notte*, 1528/30 c., olio su tavola, 256,5x188 cm, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 152.1.

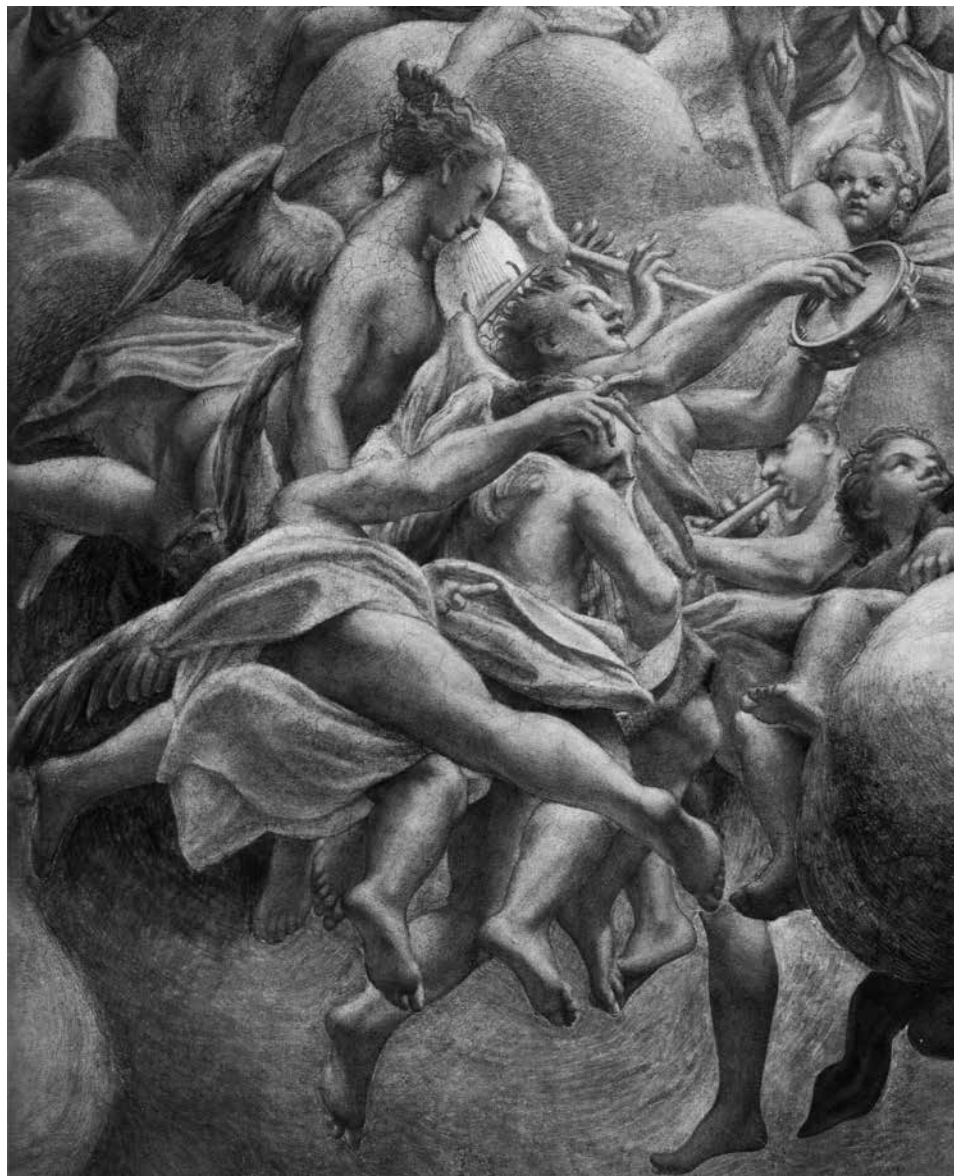
to, più marginale, Morassi individua nell'arte correggesca tre valori che ne caratterizzano con maggiore forza l'essenza: la «rappresentazione degli affetti»<sup>70</sup>, l'uso della luce<sup>71</sup> e il «continuo movimento»<sup>72</sup>. Tali caratteristiche vengono sintetizzate dal critico goriziano come «il “pathos” del Correggio, con quel suo palpito accaldato e fervoroso, misto di divino e terreno»<sup>73</sup> e in esso viene individuato – in piena analogia con la visione di Dvořák che si è finora argomentata – il «mondo da cui prenderanno le mosse tutti i grandi decoratori del barocco»<sup>74</sup>.

L'interpretazione delle pitture di Antonio Allegri come «barocche» non si è mai sopita, né è rimasta legata alle riflessioni proposte dai membri della *Wiener Schule*: il Correggio *Barockmaler* non nasce con i Viennesi, ma – come nota Eugenio Riccòmini – risale a Stendhal e alla critica ottocentesca<sup>75</sup>. Il merito di Dvořák e dei suoi illustri colleghi è però quello di aver rifiutato la connotazione negativa nel carattere di barocco, riconoscendolo piuttosto come un insieme di valori legati agli effetti sull'osservatore<sup>76</sup>. Più di recente il dibattito è stato affrontato, in un serrato dialogo di pubblicazioni, da Eugenio Riccòmini e Philippe Morel. Lo studioso francese si pone apertamente in contrasto con la tradizione di cui abbiamo fin qui scritto:

Diciamo subito che l'analisi qui proposta si accinge a confutare un'affermazione che riattiva un'idea della vita durevole (si incontra per esempio in Stendhal), di cui Burckhardt, Riegl e Wölfflin si sono fatti difensori: le cupole barocche avrebbero la propria origine formale nel Correggio.<sup>77</sup>

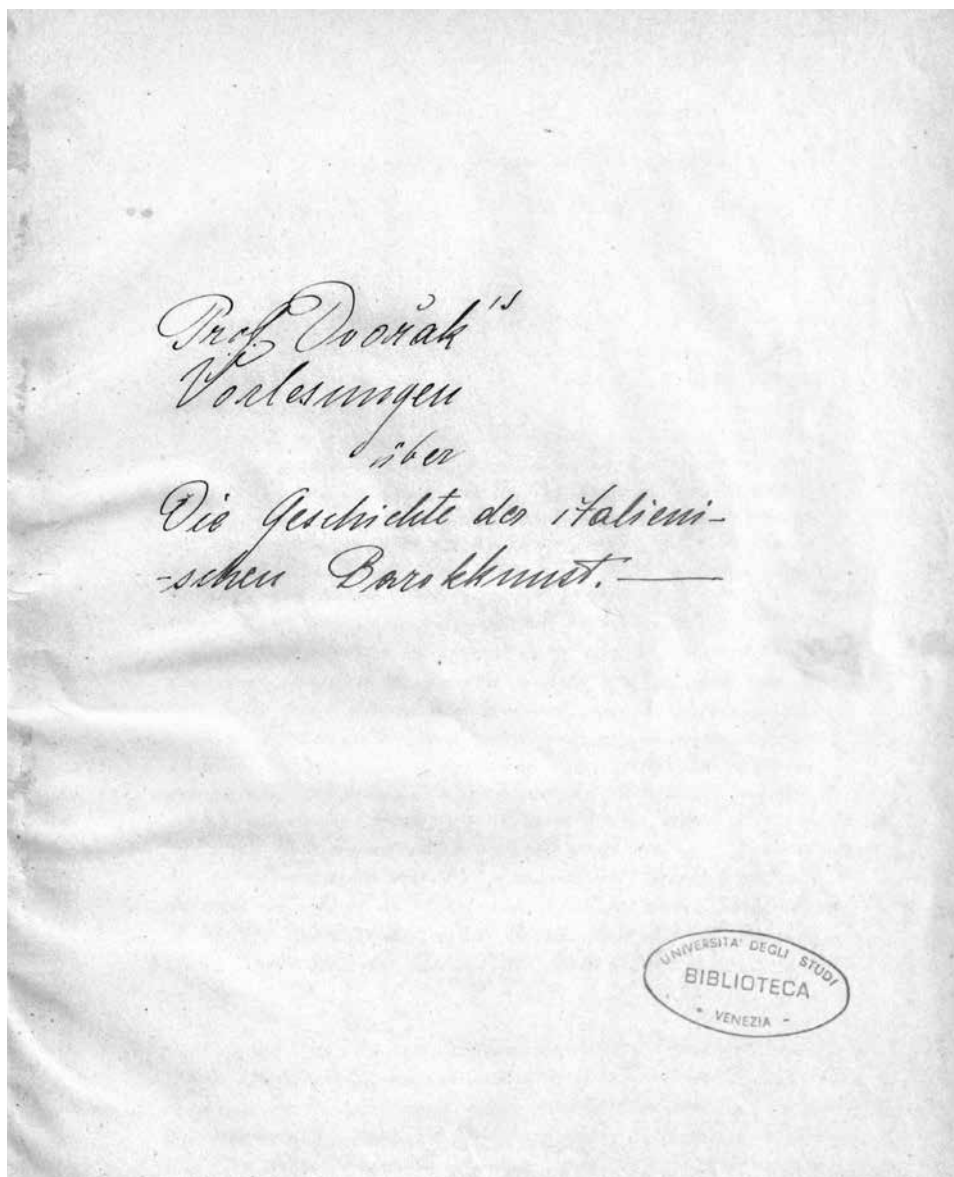
Contrastato però dal collega italiano:

Ora il nostro autore [Morel] da un lato rifiuta recisamente il carattere, o l'intenzione illusionistica a qualsivoglia opera del Correggio; e dall'altro, per necessaria conseguenza, nega il benché minimo rapporto (e ciò non poteva non capitare, una volta escluso il già citato “gioco delle influenze”) tra le cupole del Correggio e la decorazione barocca. È una posizione che merita un plauso, se non altro per la sua unicità; perché tutti, ma proprio tutti, anche i più recenti e recentissimi e più smalzati esegeti del Correggio non sono riusciti a sottrarsi, sia pure di sfuggita, ad



un accenno al rapporto fra le cupole parmensi e quelle barocche [...].<sup>78</sup>

Pur riconoscendo la distanza da «posizioni che appartengono alla critica tedesca tardo-ottocentesca, e a tempi di ancora imprecisa definizione delle periodizzazioni storico-artistiche»<sup>79</sup> Riccòmini rintraccia, a partire da Correggio, «un *phylum* genetico lungo il quale si ritrovano tutti i personaggi, maggiori e minori, del barocco italiano»<sup>80</sup>, arrivando a concludere che «la storia del correggismo, ancora tutta da scrivere, non è forse altro che la storia della figurazione barocca»<sup>81</sup> (fig. 4).



4. Antonio Morassi, Frontespizio a *Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst*, in Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, CONS B RIS-A 00358.

## Note

1. H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monaco 1915, p. 35: «Il Barocco italiano si è riallacciato a Correggio [Der italienischen Barock hat an Correggio anknüpfen können]».

2. Concorda con il ruolo di prodromo del Barocco anche Bernard Berenson, quando in B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, 1936, afferma: «Dalle tradizioni allora correnti, obbligati a grandi composizioni che potessero inserirsi nella cornice monumentale delle pale d'altare, il Correggio creò, o almeno precorse, il Barocco».

3. J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio nebst einem Anhang über Rembrandt*, Strasburgo 1898.

4. Su Josef Strzygowski si veda: U. KULTERMANN, *Strzygowski Josef*, in *Enciclopedia d'arte classica e orientale*, VII, Roma 1966, pp. 522-523; L. BREHIER, *Josef Strzygowski 1861-1941*, in «Revue archéologique», XX, 1942-43, pp. 73-78.

5. J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock...cit.*, p. 79: «Unter diesem Gesichtspunkt erscheint das, was wir Renaissance nennen, als ein Zwischenstadium von der Gothik zum Barock».

6. *Ivi*, p. 87: «Wir wollen vielmehr zeigen, wie Correggio, ursprünglich in der von den Künstlern seiner Heimat, dann von Mantegna und Leonardo erhaltenen Anregung fassend, dazu kommt [...] Stil in etwa zehn Jahren so vollständig zu ändern, dass wir ihn als den eigenartigsten Barockmaler Italiens bezeichnen müssen».

7. A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, a cura di M. Dvořák e A. Burda, Vienna 1908.

8. Su Alois Riegl si veda: M. DVOŘÁK, *Alois Riegl*, in «Mitteilungen der K. K. Zentralkommission», IV, 1905, pp. 255-276; S. BETTINI, *Introduzione*, in A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Firenze 1953, pp. IX-LXII; R. BIANCHI BANDINELLI, *Alois Riegl*, in *Enciclopedia dell'arte antica e orientale*, VI, Roma 1965, pp. 683-685.

9. A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom...cit.*, p. 54: «Bei den Barockmalern wie bei Correggio werden wir immer religiöse und mythologische Bilder finden: religiöse Ekstase und sinnliche Ekstase».

10. J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basilea 1855, p. 368: «All'interno dello stile [barocco], che essi rappresentano insieme esistono naturalmente sull'arco di due secoli dal 1580 al 1780 non solo *nuances*, bensì grandi cambiamenti, e con Bernini inizia necessariamente un nuovo capitolo [Innerhalb des Styles, welches sie gemeinsam repräsentieren gibt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580 bis 1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz große Veränderungen, und bei Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen]».

11. Il puntuale riferimento è a H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Monaco 1888, p. 3: «Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden».

12. J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock...* cit., p. 78: «Burckhardt debnte die Herrschaft des Barock über zwei Jahrhunderte, 1580—1780, [...] Wölfflin geht noch weiter; nach 1520 sei wohl kein einziges, ganz reines Werk der Renaissance mehr entstanden; die Vorboten des neuen Stiles würden immer häufiger, um 1580 etwa sei der Barock fertig».

13. K. WÖRMANN, *Geschichte der Malerei*, volume 2, a cura di A. Woltmann, Leipzig 1879.

14. A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom...* cit., pp. 9-10: «Die Handbücher der Malerei haben alle auf die Barockmalerei Bezug genommen, namentlich Wörmanns „Geschichte der Malerei“ sucht ihr gerecht zu werden».

15. Sulla Scuola di Vienna si veda: J. SCHLOSSER, *Die Wienerschule der Kunstgeschichte*, in «Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung», XIII, 2, 1934. Trad. in J. SCHLOSSER, *La scuola viennese di storia dell'arte*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Milano 2013, pp. 67-227.

16. Ad esempio: *Helldunckel* (chiaroscuro) in K. WÖRMANN, p. 703; J. STRZYGOWSKI, p. 88; A. RIEGL, p. 47. *Empfindung* (sentimento) in J. STRZYGOWSKI, p. 104; A. RIEGL, p. 46. *Subjectivismus* (soggettivismo) in K. WÖRMANN, p. 703; A. RIEGL, p. 47. *Untersicht* (punto di vista dal basso) o *Verkürzung* (scorcio) in K. WÖRMANN, p. 703; J. STRZYGOWSKI, p. 96; A. RIEGL, p. 54.

17. Su Max Dvořák si veda: H. TIETZE, *Max Dvořák*,

in «Kunstchronik», 1921, pp. 441-444; J. SCHLOSSER, *Max Dvořák*, «Almanach für österreichischen Akademie der Wissenschaft», 1921, p. 253; D. FREY, *Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1923, pp. 1-21; H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874–1921) - Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, in *Österreichische Historiker - Lebensläufe und Karrieren 1900-1945*, a cura di K. Hruza, Vienna 2012, pp. 169-200.

18. Il termine ha assunto il suo significato programmatico per volere dei curatori delle pubblicazioni postume e deriva da alcune riflessioni espresse da Dvořák, come nell'esempio riportato da Riccardo Marchi in R. MARCHI, *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, in *Max Dvořák, Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, Milano 2003, p. 121: «L'arte non consiste solo nella soluzione e nello sviluppo di compiti e problemi formali. Essa è anche al tempo stesso e in primo luogo espressione delle idee che dominano l'umanità; la sua storia, non meno di quella della religione, della filosofia o della poesia, è una parte della generale *Geistesgeschichte* [Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme: sie ist zugleich und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte]».

19. L'ultimo decennio di carriera di Max Dvořák è segnato da poche pubblicazioni, alcuni interventi su riviste specialistiche e due dei testi che avranno maggiore fortuna critica: M. DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, Vienna 1916; e ID, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Monaco 1918.

20. SCHLOSSER, *La scuola viennese di storia dell'arte...* cit., pp. 142-143: «L'attività di studioso del Dvořák sembra, da un punto di vista meramente bibliografico [...] non molto vasta. È però così collegata al suo intensissimo lavoro di maestro e conservatore di monumenti, ch'essa non può [...] venirne separata. [...] Forse le sue lezioni, preparate e lavorate con grandissima cura, fecero sugli uditori un'impressione ancora più forte di quelle del Riegl; certamente esse avevano un fascino irresistibile, come ancora oggi i suoi stessi scolari ne fanno fede. Soltanto così fu pure possibile, a due fra i suoi più cari allievi: K. M. Swoboda e Joh. Wilde, nell'edizione completa delle sue opere [...] di cogliere tale larga messe di opere postume».

21. J. WILDE e K. SWOBODA (a cura di): M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Monaco 1924; *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen*, (Bd. 1): *Das 14. u. 15. Jahrhundert*, Monaco 1927; *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen*, (Bd. 2): *Das 16. Jahrhundert*, Monaco 1928.
22. M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance...*cit., p. 1.
23. Su Antonio Morassi si veda: A.A.V.V., *Antonio Morassi: Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. FERRARI, Udine 2012; D. GIOSEFFI, *Antonio Morassi*, in «Studi Goriziani», XLV, 1, 1977, pp. 36-38; T. PIGNATTI, *Obituario di Antonio Morassi*, in «The Burlington Magazine», 1977, vol. 119, n. 889, pp. 287-288; M. CATALDI GALLO, *Antonio Morassi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 410-417.
24. Sull'insegnamento di Dvořák seguito da Morassi si veda: S. VIANI, *Lezioni viennesi di Max Dvořák negli appunti di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 2, Roma 1988, pp. 111-114; W. DORIGO, *Antonio Morassi alla Scuola di Max Dvořák – Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, in «Quaderno di Venezia Arti», Roma 1992, pp. 9-83; F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte l'insegnamento di Max Dvořák attraverso gli appunti di Antonio Morassi*, tesi di laurea, Università di Verona, a.a. 2020-2021, rel. Prof. V. Terraroli, pp. 21-172; G. ZAVATTA, *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari di Venezia*, Treviso 2022; ID., *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi (1916)*, Treviso 2022; F. BOTTURA, *Antonio Morassi alle lezioni di Max Dvořák*, in G. ZAVATTA, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi (1916)...*cit.
25. I corsi di cui si conservano gli appunti trascritti di Antonio Morassi sono: *Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst, Grundriss einer Geschichte der reproduzierenden Künste, Geschichte der Plastik und Malerei im Zeitalter der Renaissance, Titian und Tintoretto, Geschichte der abendländischen Kunst im Mittelalter, Geschichte der italienischen Malerei und Skulptur im 14. und 15. Jahrhundert, Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei, Niederländischen Malerei im XV Jahrhundert, Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit*. I fascicoli sono conservati presso la Biblioteca di Area Umanistica del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia (d'ora in poi BAUM).
26. Ai testi già citati si possono aggiungere: G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Monaco 1835; J. MEYER, *Correggio*, Leipzig 1871; H. THODE, *Correggio*, Bielefeld 1898; G. GRONAU, *Correggio – Des Meisters Gemälde*, Stuttgart e Leipzig 1907.
27. Mentre non è menzionato nel corso sull'arte italiana rinascimentale del 1912-1912, *Geschichte der Plastik und Malerei im Zeitalter der Renaissance* [Storia della plastica e della pittura nel Rinascimento]. In A. MORASSI, *Geschichte der Plastik und Malerei im Zeitalter der Renaissance*, in BAUM, CONS B RIS-B 00017, pp. 1-138. Trad. in F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...*cit., pp. 54-64.
28. M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance...*cit., p. 5.
29. *Ibid.*: «Als Hochrenaissance pflegt man die italienische Kunst der Zeit von etwa 1500 bis 1550 zu bezeichnen und in ihr die Vollendung der Renaissance zu sehen. Das letztere gilt allerdings nur von der ersten Hälfte dieser Periode: in ihrer zweiten Hälfte soll bereits der Verfall der Renaissancekunst begonnen haben».
30. A. MORASSI, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit*, in BAUM, CONS B RIS-B 00017, pp. 1-75. Trad. in W. DORIGO, *Antonio Morassi alla Scuola di Max Dvořák...* cit., pp. 15-54.
31. Il tema della «grazia» in Correggio – di lunga tradizione – viene approfondito soprattutto dalla storiografia settecentesca: la «grazia ideale» come dimostrazione naturale della correttezza e felicità del disegno compare in P. RICHARDSON, *Traité de la peinture divisè en trois tomes*, Amsterdam 1728 e D. WEBB, *An inquiry into Beauties of painting and into the Merits of the most celebrated Painters, ancient and modern*, Londra 1760; per poi diventare caratteristica specifica del pittore, «grazia singolare di Correggio» con A.R. MENGES, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III pubblicate dal cav. d. Giuseppe Niccola D'Azara, e dallo stesso rivedute ed aumentate in questa edizione*, Parma 1780; e persino «Grazia Correggesca» in J. J. WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winkelmann [sic] tradotta dal tedesco con note originali degli editori*, Milano 1779. La stessa tradizione verrà recuperata nel secolo successivo, tra gli altri, da L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma, 1817-



1821, p. 3: «Pittore delle Grazie [...] lui, che nel grazioso e nell'arte de' lumi e dell'ombre è il modello unico ancora per eccellenza».

32. *Ivi*, p. 6.

33. A. MORASSI, *Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei*, in BAUM, CONS B RIS-B 00018, pp. 1-23, pp. 1-56. Trad. in F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...cit.*, pp. 126-143.

34. *Ivi*, p. 14. Trad. in F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...cit.*, p. 135.

35. A. MORASSI, *Titian und Tintoretto*, in BAUM, CONS B RIS-B 00031, pp. 1-54. In F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...cit.*, pp. 65-72.

36. *Ivi*, pp. 40-46. In F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...cit.*, pp. 70-71.

37. J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock...cit.*, p. 79: «Die Bedingungen für den Eintritt des Barock in Italien sind ähnliche. Sie liegen aber so weit zurück, dass für den, der darauf zum ersten Male hinweist, die Gefahr vorliegt, nicht ernst genommen zu werden. Sie lassen sich im letzten Gliede zurückverfolgen bis auf die Völkerwanderung und die Durchdringung des christlichen Ideenkreises durch die germanischen Völker [...]. Daraus entstand zunächst als herrlichste Blüte des germanischen Christentums die Gothik. Was sie für das Mittelalter, ist der Barock für die römische Kirche und die Neuzeit geworden, und zwar nicht ohne Zusammenhang mit der Gothik».

38. *Ivi*, p. 81: «Die Stilwandlung, welche Raphael in den letzten sechzehn Jahren seines Lebens durchmacht, bedeutet nichts anderes als den Übergang vom Stil der Renaissance zu dem des Barock».

39. *Ibidem*: «Im Gefolge davon tut er dann den ersten selbständigen Schritt in den Barock hinein».

40. *Ivi*, p. 82: «Jetzt erst ging Raphael auch das wahre Verständnis für das auf, was in Leonardos Kunst den Anstoß zu der großartigen Entwicklung im Barock gegeben hat: die Vertiefung des Ausdrucks durch das Helldunkel».

41. *Ivi*, p. 95: «Comunque sia, l'influenza di Raffaello su Correggio non fu duratura, come quella di Leonardo, Bramante, Antichi e Michelangelo. Se lo lascia alle spalle proprio come Michelangelo si è lasciato alle spalle l'Antichità [Wie dem auch sei: der

*Einfluss Raphaels auf Correggio ist kein nachhaltiger gewesen, etwa von der Art wie bei Raphael selbst der von Leonardo, Bramante, der Antike und Michelangelo. Er lässt ihn ebenso hinter sich, wie Michelangelo die Antike]*».

42. *Ivi*, p. 81: «Raphael war eine durchaus naive Natur, voll latenter Kraft. Das kann nur noch von Correggio gesagt werden».

43. Va ricordato che Antonio Morassi seguì a Vienna anche le lezioni di Josef Strzygowski, pur non dividendone i metodi, come testimonia egli stesso in A. MORASSI, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Milano 1939, p. 1: «I suoi studi [di Morassi], in codesti anni di preparazione e d'orientamento, si aggirarono, com'è ovvio, intorno ai maggiori problemi storico-artistici, particolarmente nei riguardi delle teorie propugnate d'un canto dal Dvořák [...] dall'altro dallo Strzygowski, sostenitore del verbo orientalista. Pur apprezzando le indagini di quest'ultimo, [...] il suo metodo parve all'A. superficiale e basato in gran parte soltanto su concordanze iconografiche dalle quali si traevano spesso avventate conclusioni. A codesto metodo, che l'A. chiamerà in vastità, il Dvořák opponeva lo studio dei problemi in profondità [...]».

44. J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock...cit.*, p. 87: «Es ist nicht zufällig, dass Vasari an der Spitze des dritten Teiles seiner Lebensbeschreibungen Leonardo da Vinci, Giorgione da Castelfranco und Antonio da Correggio unmittelbar nebeneinanderstellt. Es sind die großen, bahnbrechenden Meister des Lichtes, welche diesen Dreiverein bilden».

45. A. MORASSI, *Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst*, in BAUM, CONS B RIS-A 00358, pp. 1- 52. Trad. in F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...cit.*, pp. 24-36.

46. Le lezioni su Correggio si trovano in A. MORASSI, *Vorlesungen...cit.*, pp. 5-12.

47. Dvořák introduce l'esposizione sull'arte correggesca prendendo atto di un dibattito, consumatosi a lungo prima del suo intervento, circa l'identità del maestro di Correggio. Come riporta succintamente, le posizioni si attestarono su due schieramenti: da un lato chi additava il modenese Francesco Bianchi-Ferrari come primo insegnante – posizione condivisa da G. MORELLI, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, pp. 121-122: «Anni sono mi provai di dimostrare

sommariamente [...], che egli appartiene alla scuola ferrarese-bolognese. Si dice che il suo maestro sia stato Francesco Bianchi da Ferrara, [...] e questa supposizione è molto verosimile. [...] Possiamo anche presumere che l'ingegnoso suo scolaro di Correggio, che potè benissimo aver terminato il suo tirocinio presso il Bianchi nel 1507 o 8, sia stato mandato da lui nello studio del suo amico Francia a perfezionarsi nell'arte»; e A. VENTURI, *Il pittore delle Grazie*, in «Nuova Antologia», Terza Serie, XXX, Roma 1890, pp. 238-239: «Fra questi gregari nella schiera de' ferraresi pittori, la tradizione uno ne addita, il Bianchi Ferrari, quale primo maestro del Correggio. La tradizione ha origine dallo Spaccini, il quale trascrivendo le vite degli artisti dalla cronaca dell'antico cronista modenese Tommasino Lancilotto, al Correggio contemporaneo, ci apprende che il Bianchi Ferrari ne fu il maestro. Tale tradizione ha un fondamento più saldo di quanto si ritenga comunemente, perchè se la notizia trovavasi nella cronaca del Lancilotto copiata dallo Spaccini, essa è indiscutibile; se invece vi fu interpolata dallo Spaccini, sullo scorcio del secolo XVI, la tradizione fu raccolta per tempo, ed è verosimile assai»; dall'altro i più scettici C. RICCI, *Il Correggio*, Bologna 1894, p. 11: «È stato anche scritto da un notissimo storico dell'arte potersi presumere che il Correggio, terminato il suo tirocinio presso il Bianchi nel 1507 od 8, fosse mandato da lui nello studio del suo amico Francia a perfezionarsi nell'arte. Se ben poco autorizza a credere nell'insegnamento del Bianchi, nulla poi dà ragione a vederne uno diretto del Francia»; e H. THODE, *Correggio...* cit., p. 10: «Non è possibile stabilire con certezza dove Antonio si sia perfezionato dopo aver acquisito le prime conoscenze tecniche sulla pittura. Per molto tempo si è ipotizzato, sulla base di una notizia antica, che egli sia entrato nello studio di Francesco Bianchi-Ferrari, che viveva a Modena, quando aveva circa quattordici anni e vi abbia appreso gli elementi stilistici fondamentali dell'arte. [...] ciò sarebbe ipotizzabile, ma molto improbabile, poiché le prime opere di Antonio rivelano la sua affinità con quelle del pittore modenese. Piuttosto, come è stato recentemente giustamente sottolineato, indicano altri modelli, che allo stesso tempo potevano essere studiati solo a Mantova. Probabilmente fu qui, e non a Modena, che Correggio cercò la sua effettiva formazione artistica tra il 1511 e il 1513, e fu qui che ricevette le impressioni che furono per molti aspetti di importanza decisiva per il suo successivo ideale artistico».

48. L'esposizione di Dvořák fa ampio uso di quei termini che abbiamo riconosciuto come essenziali al linguaggio critico tedesco in materia di arte corregge-

scia, *Verkürzung* (scorcio prospettico) ne è un primo esempio, seguono *Untersicht* (punto di vista dal basso), *bahnbrechende Bedeutung* (ruolo pionieristico) e *Helldunckel* (chiaroscuro).

49. Morassi a questo punto richiama, forse su indicazione del maestro, Karl Wörmann che abbiamo già citato per il glossario comune alla critica. Va notato che Morassi possedeva numerosi volumi dello storico dell'arte tedesco, oggi conservati presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, quali: *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, 1899, MORASSI MOR 2900; *Die Kunst der vor-und ausserchristlichen Völker*, 1905, MORASSI CONS-B RIS B 00028.1; *Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, 1905, MORASSI CONS-B RIS B 00028.2; *Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, 1911, MORASSI CONS-B RIS B 00028.3.

50. Il riferimento è probabilmente contenuto in J. LANGE, *Correggio*, in «Tilskuren», 1885. Pubb. anche in *Udvalgte skrifter af Julius Lange*, Copenhagen 1900, pp. 304-350. Trad. tedesca in *Julius Lange's ausgewählte Schriften (1875-1885)*, Heitz 1911.

51. Il confronto tra una corrente michelangiolesca e una correggesca può essere proficuamente ricondotto ad un saggio del secolo precedente: B. MAGNI, *De' così detti barocchi e manieristi*, in B. GASPARONI, *Il Buonarroti. Scritti sopra le lettere e le arti*, 1873, pp. 167-174. Magni infatti considera Barocco e Manierismo come due declinazioni parallele dello spirito rinascimentale, volte all'esagerazione e derivate dai due grandi maestri: «Le arti dopo costoro incominciarono a dar nell'esagerato e nel falso, e il germe di tal corrompimento si rinvenne proprio in due de' menzionati grandi maestri, nell'Allegro e nel Buonarroti, uscendo dall'uno la schiera dei barocchi, dall'altro dei manieristi. [...] Pertanto in tal guisa il Correggio aprì la scuola al barocco, come dipoi Michelangelo alla maniera: se non che lo stile barocco venne in piacimento all'universale [...] ed ebbe vita, come si disse, di circa due secoli [...]».

52. Il richiamo all'importanza della mitologia antica per la cultura occidentale, e la profittabilità di una ricerca in questo campo, non è isolato all'interno dell'insegnamento di Dvořák, in un corso – sempre tra quelli seguiti e documentati da Morassi – sull'evoluzione delle arti grafiche occidentali afferma per esempio che: «Non esiste in tutto il Medioevo una sola rappresentazione a tema religioso, il cui nocciolo

non rimandi a una qualche raffigurazione fantastica del mondo antico. Le nuove raffigurazioni erano rificamenti di antiche composizioni» in F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...* cit., p. 42. Risulta una posizione interessante in particolare in riferimento alle ricerche iconologiche a tema mitologico di poco precedenti che portano un altro critico tedesco alla formulazione del concetto di «*Pathosformeln*». Vd. A. WARBURG, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in A. VENTURI, *L'Italia e l'arte straniera*, atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912), Roma 1922. Non è possibile affermare con certezza se Dvořák fosse o meno a conoscenza dell'intervento dello storico amburghese; si può supporre però – vista l'assenza di una citazione diretta – che a parte un sentire comune che si andava indirizzando verso i temi della mitologia e dell'iconologia, i testi di Warburg non erano a questa data ancora penetrati in ambiente viennese.

53. G. GRONAU, *Correggio...* cit., p. 14: «L'incrocio di varie influenze nelle opere giovanili di Correggio punta ora squisitamente e decisamente a Mantova».

54. J. BURCKHARDT, *The Cicerone – An Art Guide To Painting in Italy*, Londra 1879, p. 177: «Per alcune nature egli è assolutamente ripugnante, ed essi hanno il diritto di odiarlo. [...] Correggio non vede nella sua arte altro che il mezzo per rendere la sua rappresentazione della vita il più sensualmente affascinante e sensualmente reale possibile».

55. M. MUSSINI, *Correggio tradotto*, Milano 1995, pp. 44-45: «Se ci spostiamo ad analizzare l'altro aspetto del problema vediamo che nell'Ottocento, dopo gli entusiasmi romantici, inizia un declino d'interesse per Correggio che si trasforma in decisa avversione soprattutto da parte dei critici con matrice idealista, i quali nelle opere dell'artista vedono soltanto affettazione, superficialità e mancanza di impegno morale».

56. J. MEYER, *Correggio*, Leipzig 1871, p. 6.

57. A. MORASSI, *Titian und Tintoretto...* cit., p. 39. Trad. in F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...* cit., p. 70.

58. Sul ruolo dell'arte correggesca per Tintoretto si veda nota 35.

59. F. BOTTURA, *Wienerschule der Kunstgeschichte...* cit., p. 32: «L'arte di Palladio si basa su quelle premesse che l'arte di Correggio e di Tiziano aveva posto».

60. *Ivi*, p. 30: «La sua [di Caravaggio] arte è, per quanto riguarda il colore, l'ulteriore sviluppo del chiaroscuro di Correggio, nel suo uso per l'effetto scultoreo».

61. *Ivi*, p. 31: «Viene da chiedersi da dove derivi una così diversa interpretazione dell'architettura. Ebberne, Correggio aveva già usato la luce come fattore architettonico nelle sue rappresentazioni di edifici. Vignola è andato di pari passo con la trasformazione dell'arte in Italia settentrionale».

62. *Ivi*, p. 33: «[Presso la Villa Trissino di Palladio] l'atrio doveva assumere la stessa funzione che aveva in Correggio, in cui [...] lo sguardo [del visitatore] veniva spinto contemporaneamente in profondità e in altezza. [...] In questo modo è raggiunta l'illusione architettonica. Un'idea di base simile a quella [presente] in Bernini!».

63. M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance...* cit., p. 67: «Die Helldunckel-Malerei ist für die Barockkunst ebenso charakteristisch wie die Pleinair-Malerei für Antike und Renaissance».

64. A. MORASSI, *Vorlesungen über die Geschichte der italienischen Barockkunst...* cit., p. 8.

65. Per quanto riguarda invece la critica italiana si segnalano: C.G. RATTI, *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, Finale 1781; PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri...* cit., Parma 1817-1821; P. SELVATICO, *Storia estetico-critica delle arti del disegno: ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici*, Venezia 1856; G. FRIZZONI, *La pittura italiana dal Mantegna al Correggio*, in «Bollettino d'arte», vol. 1, 1915, p. 1-12. Utile per ulteriori riferimenti è S. DE VITO BATTAGLIA, *Correggio. Bibliografia*, Roma 1934.

66. G. GRONAU, *Correggio...* cit., p. 12.

67. A. MORASSI, *La Fortuna del Correggio*, in «Crisopoli», 5, Mostra nazionale del Correggio (Parma, maggio-ottobre XIII), Parma 1935, pp. 99-106.

68. *Ivi*, p. 99.

69. M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance...* cit., p. 64: «[...] bei Correggio bis zu einem gewissen Grad von Eklektizismus».

sprechen kann; er hat auch auf die späteren Eklektiker den stärksten Einfluss ausgeübt».

70. A. MORASSI, *La Fortuna del Correggio...*cit., p. 99: «Il pittore esprime codesti sentimenti, traslati nel mondo delle rappresentazioni sacre, o in quello del mito classico, con la sovrana facilità che gli detta il suo animo sensitivo e sensuale al tempo stesso. Quando si ponga mente, pertanto, al grande ruolo che la rappresentazione degli affetti ebbe nell'arte barocca, apparirà chiara la ragione "interiore" dell'efficacia Correggesca nei secoli successivi».

71. *Ibid.*: «Il suo modo di trattare la luce aumentando il risalto plastico alle figure, fu normativo per i barocchi».

72. *Ivi*, p. 103: «Le figure del Correggio, animate da sentimenti così intensi, sono agitate in un continuo movimento, in un ondeggiare di linee e di masse che rende vibrante ogni parte del quadro, ogni zona dell'affresco in cui l'artista le colloca. Egli si vale, ad aumentare tale senso del movimento, di un continuo giuoco di contrapposti; egli usa collocare le sue figure in schemi di linee diagonali che approfondiscono il senso spaziale delle sue composizioni».

73. *Ivi*, p. 106.

74. *Ivi*, pp. 105-106.

75. E. RICCÒMINI, *I nipotini del Correggio. Postumi barocchi della cupola dell'Assunta di Parma*, in *Sette saggi su Correggio*, Cinisello Balsamo 2003, p. 17: «Stendhal, naturalmente, cita più volte gli affreschi di Parma; ma sotto la grande cupola del Duomo non può fare a meno di obbiettare: "en aimerons-nous mons le Corrège, parce que le gout plus ou moins baroque des chanoines de son temps l'a obligé à peindre des couples et à présenter de grandes figures dans d'ètonnants raccourcis di sotto in sù?". Ecco apparire, forse qui per la prima volta, la qualifica di "barocco" in connessione con l'arte del Correggio. Una qualifica condizionante (in negativo, s'intende) fatta propria da gran parte della critica ottocentesca, a partire dai pesanti giudizi del Ruskin».

76. Tra gli studiosi più recentemente influenzati dalla *Wienschule* si può segnalare – in particolare per il riferimento alla presa sull'osservatore – J. SHEARMAN, *Correggio's Illusionism*, Firenze 1980 e *Funzione e Illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, Milano 1983.

77. P. MOREL, *Morfologia delle cupole dipinte da*

*Correggio a Lanfranco*, in «Bollettino d'arte», Anno LXIX, 1984, serie VI, fasc. 23, p. 6. Va notato, per i propositi di questo intervento, che Morel non richiama Dvořák nel proprio elenco di studiosi tedeschi che hanno contribuito alla percezione di Correggio come pittore barocco: ciò evidenzia quanto gli scritti dello studioso boemo-viennese siano rimasti trascurati dalla critica.

78. E. RICCÒMINI, *Marginalia al Correggio «barocco»*, in «Bollettino d'arte», Anno LXIX, 1984, serie VI, fasc. 23, p. 36.

79. *Ivi*, p. 37.

80. E. RICCÒMINI, *I nipotini del Correggio...*cit., pp. 25-26.

81. *Ibid.*

#### ABSTRACT

Within the European critical landscape between the nineteenth and twentieth centuries, the Wiener Schule der Kunstgeschichte took on a decisive role in redefining periods and artists with sometimes fluctuating if not overlooked critical fortunes. Even where Viennese scholars approached already appreciated names, they often formulated a new interpretation of them, characterized by the rejection of value judgments and apex-decadence concepts.

A peculiar case in point is that of the art of the painter Antonio Allegri da Correggio, who assumes within several Viennese writings a role of equal standing with Michelangelo and Titian in initiating a temperament that was to all intents and purposes baroque. The opportunity to assess a vocabulary of terms and concepts common to the most prominent members of the Wiener Schule is provided by reading unpublished notes from the lectures of the most «metaphysical» of them: Max Dvořák. Beginning with the course taught by Dvořák in the academic year 1913-1914 on Italian Baroque art, in which Correggio takes a central position, the figure of the Pittore delle Grazie becomes that of a baroque painter (Barockmaler).