

LA CUPOLA RESTAURATA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA A PARMA

LA DEFINIZIONE di un critico recente per gli Apostoli della Cupola di S. Giovanni, da lui detti "sublimi carbonai",¹⁾ dice qualcosa, ma non tutto, sullo stato, prima dell'attuale restauro, di questi affreschi che, dai pagamenti al pittore, risultano eseguiti dal 1520 al '21.²⁾ Essi subirono infatti, nei secoli, gravi danni causati dal tempo, dall'abbandono e, peggio, da cattivi interventi: larghe fenditure nella struttura della calotta, dovute forse ad un terremoto od all'assessamento del terreno; il lento sovrapporsi, al colore originario, di una coltrice nerastra, fatta da secoli di polvere e di fumo oleoso delle candele e degli incensi, che alterava tutti i toni ed ottundeva, come dietro uno spesso velo, figure e composizioni; il distacco di larghe zone di intonaco e quello di piccoli frammenti sono fatti abbastanza consueti e, sia pure con difficoltà, rimediabili.

Ma due elementi hanno aggravato tali fatti: l'asportazione della calotta di rame che copriva la cupola, asportazione operata dalle truppe francesi alla fine del Settecento e che, per la conseguente penetrazione dell'acqua nella impaginazione muraria, ha danneggiato gravemente soprattutto i pennacchi, ai quali la protezione di metallo non è stata poi rimessa, come invece è stato fatto per la cupola; ed i malcauti restauri eseguiti tra il 1900 ed il 1903 da Venceslao Bigoni e, per i pennacchi, nel 1927, da Tito Venturini Papari.

Tali restauri, per fortuna, non sono stati totali, e l'intervento inconsulto sulla pittura del Correggio non ha quindi danneggiato l'intero complesso, che sarebbe stato irrimediabilmente rovinato, in quanto l'Allegri non ha solo dipinto a buon fresco, ma ha spesso operato ritocchi, rifacimenti e completamenti a tempera, dando inoltre una velatura lieve e trasparente, quasi direi atmosferica, ottenuta con una tecnica simile all'acquerello che ha lo stesso scopo delle vernici per i dipinti ad olio, messe più che per "infondere una determinata tonalità unita, per conferire una luminosità diffusa e discreta, che desse come una tiepida vibrazione allo strato interposto fra l'immagine e lo spettatore", dice giustamente il Brandi.³⁾ Era questo il problema più grave del restauro, in quanto è arduo togliere sudicio e rifacimenti posteriori rispettando questo colore così fragile.

Durante i restauri degli inizi del Novecento, si operarono arbitrari rifacimenti e ritocchi, nonostante la contraria affermazione del Bigoni che dice di aver "solo", (!) applicato la mollica di pane, la quale, secondo la commissione chiamata nel 1901 a giudicarne l'opera,⁴⁾ avrebbe non solo rimosso ma anche alterato il colore, reso instabile dal salnitro prodotto dall'umidità.



FIG. 1 - PARMA, CHIESA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA - FREGIO DEL TAMBURO CON L'ANGELO E L'AQUILA (PRIMA DEL RESTAURO)
(Fot. Vaghi)

Oltre tale deleteria pulitura, che ha portato alla rimozione delle parti a tempera, ove veniva applicata la mollica di pane e chissà cos'altro (pulitura per fortuna sospesa dall'allarmata commissione di cui sopra),⁵⁾ si sono riscontrate ridipinture moderne anche sulle figure, come attestano le fotografie precedenti il restauro del 1900, ridipinture che alteravano vastamente il tessuto cromatico e compositivo del Correggio.

Nonostante le contrarie affermazioni, l'impresa peggiore del restauro del Bigoni è stata poi lo strato ceroso passato soprattutto sulle figure, evidentemente nell'intento di ravvivare il colore che risulta invece annerito,



FIG. 2 - FREGIO DEL TAMBURO DURANTE LA PULITURA (Fot. Vaghi)



FIG. 3 - FREGIO DEL TAMBURNO: L'ANGELO ED IL LEONE (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

anche per il deposito del fumo oleoso mescolato alla cera, mentre il delittuoso lavaggio, soprattutto in alcune parti delle nubi, aveva asportato il fitto tratteggio che le modellava volumetricamente.

Pertanto, per ovviare i danni del passato e per ritrovare il testo originario, ormai quasi invisibile, eretto un solido ponte che comprendeva la cupola ed il sottostante tamburo, si è iniziata, con pazienza direi quasi certosina, la bonifica che, per oltre due anni, è stata condotta dal restauratore Renato Pasqui sotto la direzione della Soprintendenza alle Gallerie di Parma e del Consiglio Superiore per le Belle Arti, composto dal Presidente Prof. Mario Salmi, dai Proff. Bruno Molajoli, Emilio Lavagnino, Giulio Carlo Argan e dal Prof. Cesare Brandi, Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, che ne ha seguito tutte le fasi con coscienza critica e vivissimo interesse del problema filologico.

Non è qui il caso di addentrarci in un esame particolareggiato dei mezzi tecnici, che sono stati molto semplici dal punto di vista del materiale, ma molto complessi per la prudenza e gli accorgimenti usati, onde rimuovere i rifacimenti ed anche lo spesso strato di nerofumo oleoso che ottundeva il colore, senza peraltro danneggiare la pittura originale, particolarmente delicata e facile ad essere sciupata per i ricordati ritocchi a tempera.

Per quel che riguarda la solidità dell'intonaco, constatato che in moltissime parti questo era fortemente cretato e si distaccava dall'arriccio del muro, probabilmente per la tecnica usata dal Correggio, uso a servirsi di sabbia fine a strati abbastanza alti, di circa un centimetro, si sono, con infinita pazienza, rimossi i tasselli rigonfi e riattaccati uno ad uno, in quanto il cretto aveva frammentato gli intonaci che risultavano come tessere di mosaico.

Inoltre, si sono rimosse le parti che, nel restauro del 1901, erano state riattaccate, in quanto esse erano state distaccate e attaccate su una tela sporgente oltre l'intonaco, arbitrariamente ritagliato e che formava come una cornice

intorno alla zona compromessa e per di più lasciava trapelare la caseina rendendo quindi le zone circostanti l'affresco pallide e naturalmente prive delle sovrapposizioni a tempera; forse perciò la solita commissione si raccomandava di "fermare le parti pericolanti dell'intonaco, ma possibilmente senza staccarle,,. Il lavoro, condotto avanti centimetro per centimetro, anzi millimetro per millimetro, è stato iniziato dalla fascia del tamburo che, pure essendo apparentemente la parte più danneggiata, era invece la più facile ad essere restaurata. Tale fascia appariva infatti di un tono uniformemente nerastro in cui affioravano pochi segni della decorazione a girali e nastri e dei quattro simboli evangelici abbinati. Di questo fregio, quasi ignorato, si conosceva il motivo per alcune incisioni a tratto nel volume del Pungileoni e per un bellissimo disegno a sanguigna al Louvre, per il putto con l'aquila e per il putto col leone, che erano ormai considerati da tutti il solo ricordo di un'opera irrecuperabile. Per fortuna, invece, il restauro, anzi la semplice paziente pulitura, ha fatto riemergere il dipinto in tutta la sua interezza. Per renderci meglio conto del recupero basta riprendere il processo di pulitura dal primo stadio, quando l'affresco si presentava uniformemente nerastro sia nel cornicione che nel fregio ove figure e girali apparivano quasi invisibili. Su di esse (fig. 1) si notavano solo numerose macchie biancastre affioranti sullo strato nerastro; era chiaro che tali macchie non potevano far parte della pittura originaria; ma, per prudenza, l'Istituto Centrale del Restauro ha voluto procedere all'asportazione e ad un accurato esame delle stesse che sono risultate mufte sovrapposte. Si è quindi iniziata la pulitura in zone limitate (fig. 2) lasciando alcuni brani coperti e si è ritrovato il colore originale anche nel cornicione dorato, perfettamente intonato col monocromato del fregio, mentre sotto le macchie di muffa e lo strato nerastro riemergeva la complessa decorazione, un buon fresco, ottenuto con una tecnica originalissima a velature, di un monocromato



FIG. 4 - FREGIO DEL TAMBURO: IL LEONE ED IL TORO (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

nel caldo tono dell'ocra, e colpi di pennello, a fitte gocce bianche e marroni, che danno una sensazione di brulicante movimento accentuato dal ritmo aggirante di pampini, girali, nastri, bestie e angioletti avvinghiati — il leone e il toro (fig. 4), l'aquila e il toro, il leone e l'angelo (fig. 3), l'angelo e l'aquila (fig. 5) — resi con forza degna di Michelangelo e insieme con una morbida tenerezza che non ha che un nome: Correggio.

La tecnica usata per tale pulitura è stata molto semplice, etere di petrolio applicato con leggerissimo pennello di tasso misto in qualche caso a butilamina e dimetril-formammide.

Come si vede dalle foto prima del restauro, larghe fenditure percorrevano anche il tamburo, fenditure che erano state ricoperte da uno stucco nerastro e debordante che è stato rimosso, sostituito da uno di colore



FIG. 5 - FREGIO DEL TAMBURO: L'ANGELO E L'AQUILA (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

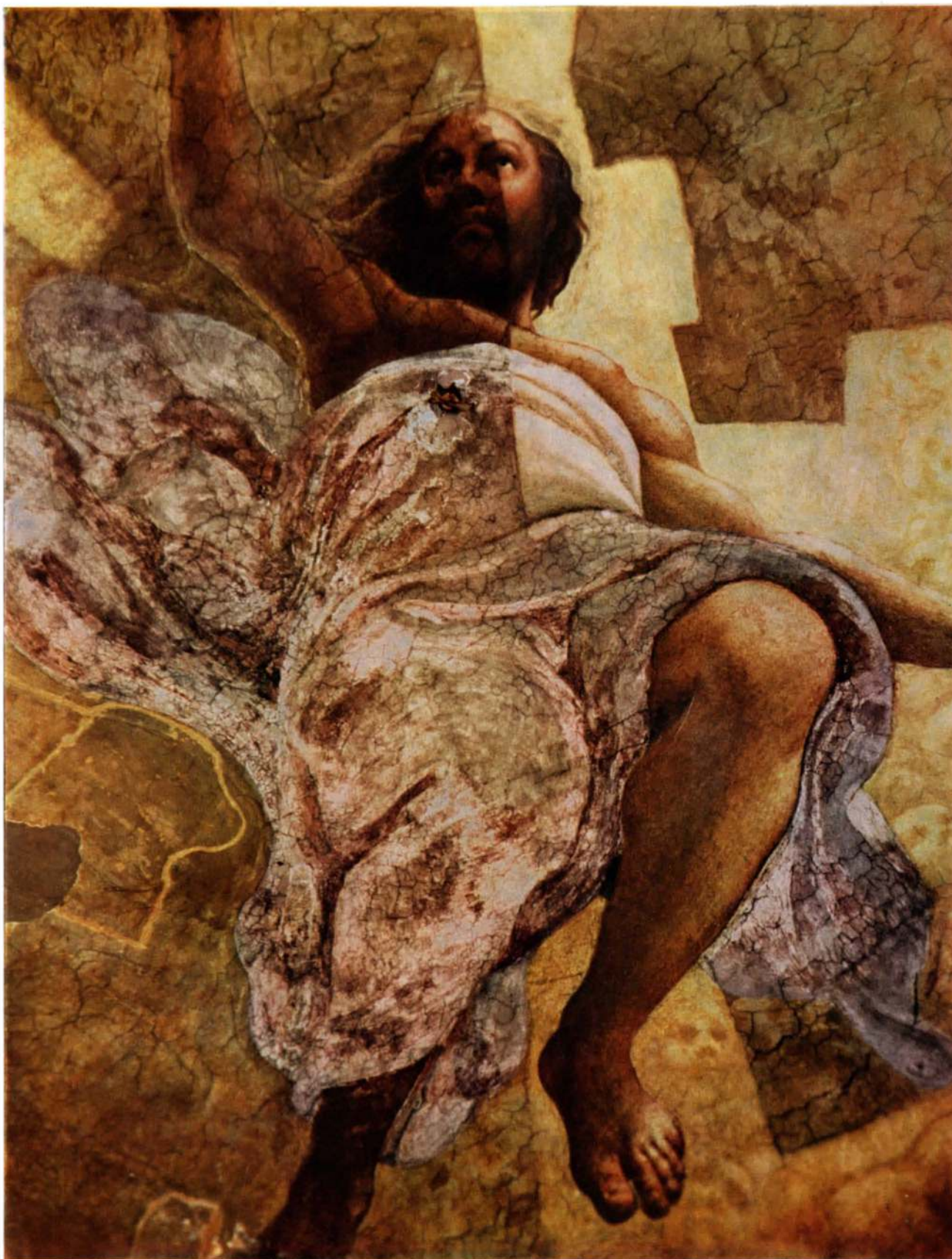


FIG. 6 - LA CUPOLA IN UNA RIPRODUZIONE PRIMA DEL RESTAURO DEL BIGONI (1901-4) (Fot. Anderson)

neutro leggermente più basso della pittura originale che, come nella Camera di S. Paolo, varia il tono dominante, oca, bruno e marrone, con lievi tocchi di rosa: così nel nastro che gira intorno al collo del toro in coppia con l'aquila.

La tonalità e la decorazione del fregio si adegua perfettamente con quella rosa, oro, azzurro e di un aureo ed aereo luminismo nella calotta che si innesta direttamente

sul tamburo e nella quale il Correggio ha per primo aperto una libera visione di cielo: Cristo discende dall'Empireo, luminoso di luce dorata, in un coro di rossi cherubi che divengono sempre più pallidi ed evanescenti, come abbagliati dalla sua luce, vicino a Lui, contemplato da undici Apostoli seduti sulle nubi, trascinati anch'essi verso la terra da angeli rosei e guizzanti, che ora emergono dalle nubi muscolosi e abbronzati, ora vi si affondano rosa ed



SAGGIO DI PULITURA DEL REDENTORE (Fot. Vaghi)

azzurri quasi dietro un velo di atmosfera e di nubi che ne lascia appena affiorare la sagoma; mentre Giovanni, l'ultimo apostolo che attende ancora sulla terra la "vocazione", contempla la visione celeste abbarbicato allo scoglio che rappresenta l'isola di Patmos, con vicino la simbolica aquila dagli occhi arrossati che fa da leggio al libro su cui egli dischiude le mani.

Per questa parte della cupola, cioè per la calotta, il restauro era molto più complesso, perchè qui il pittore non ha lavorato solo a buon fresco, come nel fregio del tamburo, ma si è servito di ritocchi a tempera per le parti ove ormai l'intonaco non più bagnato, verso la fine della giornata, non permetteva di lavorare con colori disciolti nell'acqua, ed anche per completare con le sue pennellate fibrose, sovrapposte, a tratteggio parallelo e incrociato, il fondo unito, ottenuto con l'affresco. Se di lontano nulla appare di questa tecnica se non l'impressione di una pittura mobile e viva, da vicino essa emerge intensa ed originalissima, di un vero divisionismo, usato per accrescere la potenza pittorica, al pari della pennellata a gocce sul tamburo.

Era tale tecnica che, individuata nei due restauri del 1901 e del 1927, aveva spaventato gli operatori, i quali, vedendo che nelle parti da loro pulite spariva, col sudicio, anche la pittura autentica del Correggio, dichiararono di essersi limitati a stuccare le zone del tamburo e della calotta che presentavano un largo spacco; purtroppo però, secondo il metodo allora in auge, e come si è già osservato per il tamburo, comprendo anche i "labbri", ed altre zone abbastanza vaste di pittura con un nuovo intonaco che venne poi dipinto in tono nerastro, "con una coloritura scura", ritenendo la commissione "che sia necessario non mascherare, nè occultare le stuccature dei crepacci...". Nonostante le contrarie affermazioni, l'intervento del restauratore non si limitò soltanto alle dette stuccature, e moltissime parti, già consunte dalle incaute puliture, furono poi ricoperte, come si è detto, da rifacimenti così volgari da alterare intere figure o parti di esse, che, nell'attuale restauro, hanno, per fortuna, riguadagnato, spesso al di là di ogni speranza, l'originario aspetto.

Sarà pertanto opportuno seguire anche per la cupola passo a passo il procedimento usato ed i risultati, invero straordinari, ottenuti.

Già nella foto Anderson d'insieme (fig. 6), eseguita prima del deleterio restauro del 1901, l'alone di luce intorno al Cristo, dato da cherubi di graduato colore dall'oro

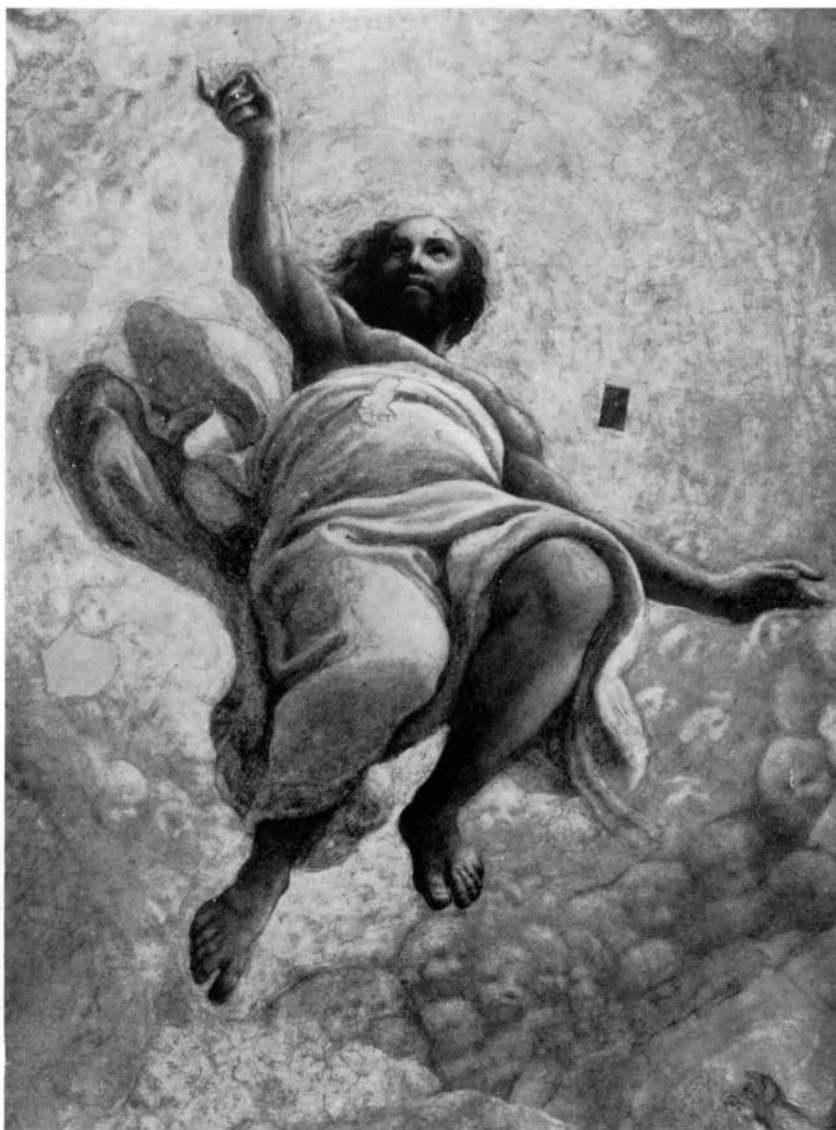


FIG. 7 - IL REDENTORE, DOPO IL RESTAURO, FOTOGRAFATO A LUCE AL TUNGSTENO
Si noti il campione prima del restauro (Fot. Vaghi)

più pallido al rosso più acceso, era quasi svanito, nascosto da strati di sudicio che avevano ottuso ogni cosa; a questo si aggiungano le puliture arbitrarie, che avevano asportato larghe zone di colore, le toppe staccate e riattaccate come in cornice, la cera passata in tutte le figure. Pertanto l'acquarello di Paolo Toschi, ove si scorgono intorno al Cristo numerosi cherubi, appariva addirittura arbitrario.

Un primo saggio di pulitura, eseguito proprio nella parte centrale intorno al Cristo, ha fatto riemergere non solo numerosissime teste di putti, che prima non si vedevano (fig. 7), ma di un tono inaspettatamente acceso e vivace.

In questo tempo, sempre per accertarmi della consistenza del colore e delle sovrapposizioni ad esso di sudicio e rifacimenti, ho fatto eseguire dal fotografo Vaghi, nella stessa zona, tre fotografie: a luce normale, al tungsteno, a raggi infrarossi, e a luce di Wood con raggi ultravioletti.



FIG. 8 - IL REDENTORE FOTOGRAFATO A LUCE DI WOOD A RAGGI ULTRAVIOLETTI (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)



FIG. 9 - IL CIELO SOPRA LA TESTA DEL REDENTORE FOTOGRAFATO A LUCE DI WOOD A RAGGI ULTRAVIOLETTI (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

Mentre coi primi due metodi non si leggeva nelle zone fotografate nulla di particolare, la luce di Wood scopriva un brulichio di cherubi in una piccola zona per cui si è pensato di completare, a restauro finito, l'esplorazione con nuove fotografie a luce di Wood.

Ecco quindi in successione quattro "stadi", del centro della cupola. Questo, prima del restauro del 1900 (fig. 6); ancora con gli impiastricciamenti e le toppe del detto restauro e con un saggio di pulitura (Tav. IV) nella parte superiore sinistra del Cristo e nella gamba sinistra ove si intravedono putti velati; il centro della detta dopo il restauro (fig. 7) a luce normale al tungsteno (si noti il rettangolo scuro che testimonia lo stato antecedente il restauro); e infine la stessa zona ripresa a luce di Wood a raggi ultravioletti (fig. 8).

Ancora un'altra novità nel metodo usato dal Correggio che, mi sembra chiarissimo, non ha fatto qui una sinopia

sull'arriccio del muro, che non potrebbe essere veduta sotto l'intonaco per mezzo della luce di Wood, ma ha dipinto sull'intonaco fresco i suoi cherubi a frotte, anzi a legioni, per poi velarli con un lieve strato acquoso, specie nella zona più vicina al Cristo.

Il particolare (fig. 9), (sempre ripreso a luce di Wood) sopra la testa di Cristo, in confronto a quello a luce normale (fig. 7), mi sembra ugualmente persuasivo, come anche quello tra Cristo e S. Pietro (figg. 10 e 11). Ma, a parte la lettura delle zone velate dallo stesso Correggio, il restauro ha riportato in evidenza vaste zone assolutamente imprevedibili (fig. 12). Così gli angeli volanti nell'aria, sopra Pietro, fatti dello stesso grigio-roseo del cielo, sono riemersi, nella loro forma quasi impalpabile e nel suggestivo colore, dal grigio uniforme della polvere e del fumo; e l'angiolino fra Mattia e Paolo (figg. 13 e 14) è risultato del tutto diverso, di un plasticismo più vivo, se pure di una lievità aerea, mentre dal volto di Taddeo sono spariti i volgari rifacimenti che si scorgono anche nella zona intorno con cretti visibilmente recenti e sono riemerse vicino alla sua spalla due testine di cherubi rosa azzurre prima invisibili; o il manto di S. Andrea, che sembrava irrimediabilmente perduto perchè, staccato e riattaccato, appariva come una uniforme toppa verdastra (fig. 15), è risultato invece, dopo che è stata tolta la ridipintura che nascondeva anche il modellato dei panneggi (fig. 16), del brillante azzurro originario, col graduare cromatico dall'ombra alla luce nelle pieghe, tra le quali emerge il putto volante, la cui posizione ha ora un perchè prima inspiegabile.

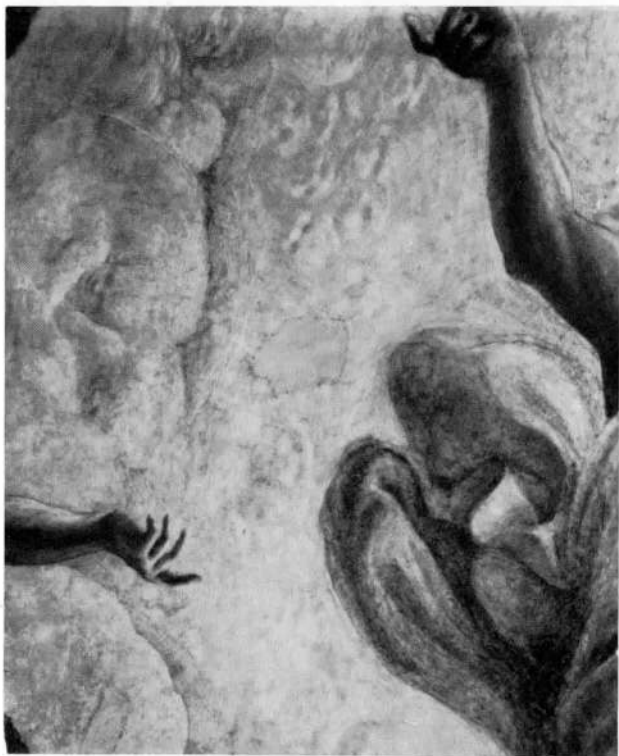


FIG. 10 — IL CIELO FRA IL REDENTORE E S. PIETRO FOTOGRAFATO A LUCE NORMALE (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)



FIG. 11 — LO STESSO CIELO FRA IL REDENTORE E S. PIETRO FOTOGRAFATO A LUCE DI WOOD A RAGGI ULTRAVIOLETTI (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

Questi e molti altri improvvisi interventi dei precedenti restauri, sottolineati sempre dalla stuccatura messa in particolare evidenza in tutti i labbri delle zone riattaccate, cosa che alterava e disturbava l'insieme (v. ad es. la spalla di S. Andrea — figg. 15 e 16 — dove era chiarissima la toppa: questa è stata staccata e riattaccata e il punto di sutura è stato ripreso con tratteggio a tono), sono stati modificati nell'attuale, nel quale, pur tenendo leggermente più basse le stuccature, in modo da non coprire neppure minimamente il colore originario e lasciando nelle zone

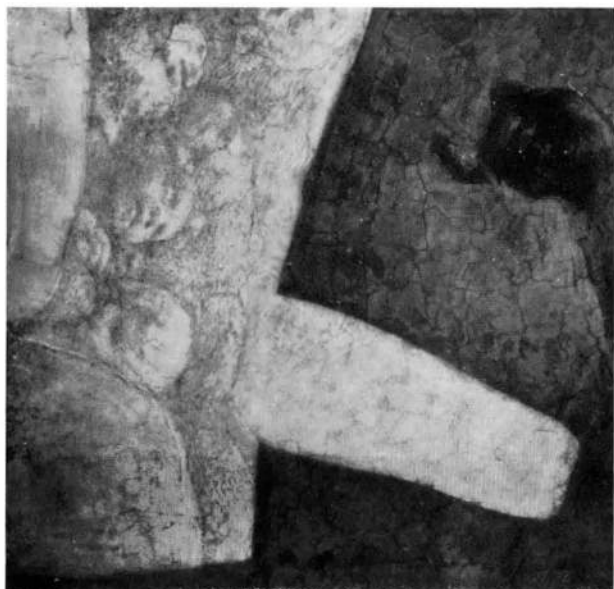


FIG. 12 - LO STESSO CIELO FRA IL REDENTORE
E S. PIETRO DURANTE LA PULITURA. Notare gli angeli che si scorgono
solo nella zona pulita (Fot. Vaghi)



FIG. 13 - L'ANGIOLO E S. PAOLO PRIMA DEL RESTAURO
Si notino i rifacimenti sulla faccia e nei capelli di S. Paolo e l'appiattimento
dell'angelo in confronto all'opera restaurata (Fot. Vaghi)



FIG. 14
L'ANGIOLO TRA S. MATTIA E S. PAOLO (DOPO IL RESTAURO)
(Fot. Vaghi)



FIG. 15 - L'APOSTOLO ANDREA PRIMA DEL RESTAURO
Si noti il panneggio alterato sulla gamba del Santo che ha
perso ogni modellato (Fot. Vaghi)

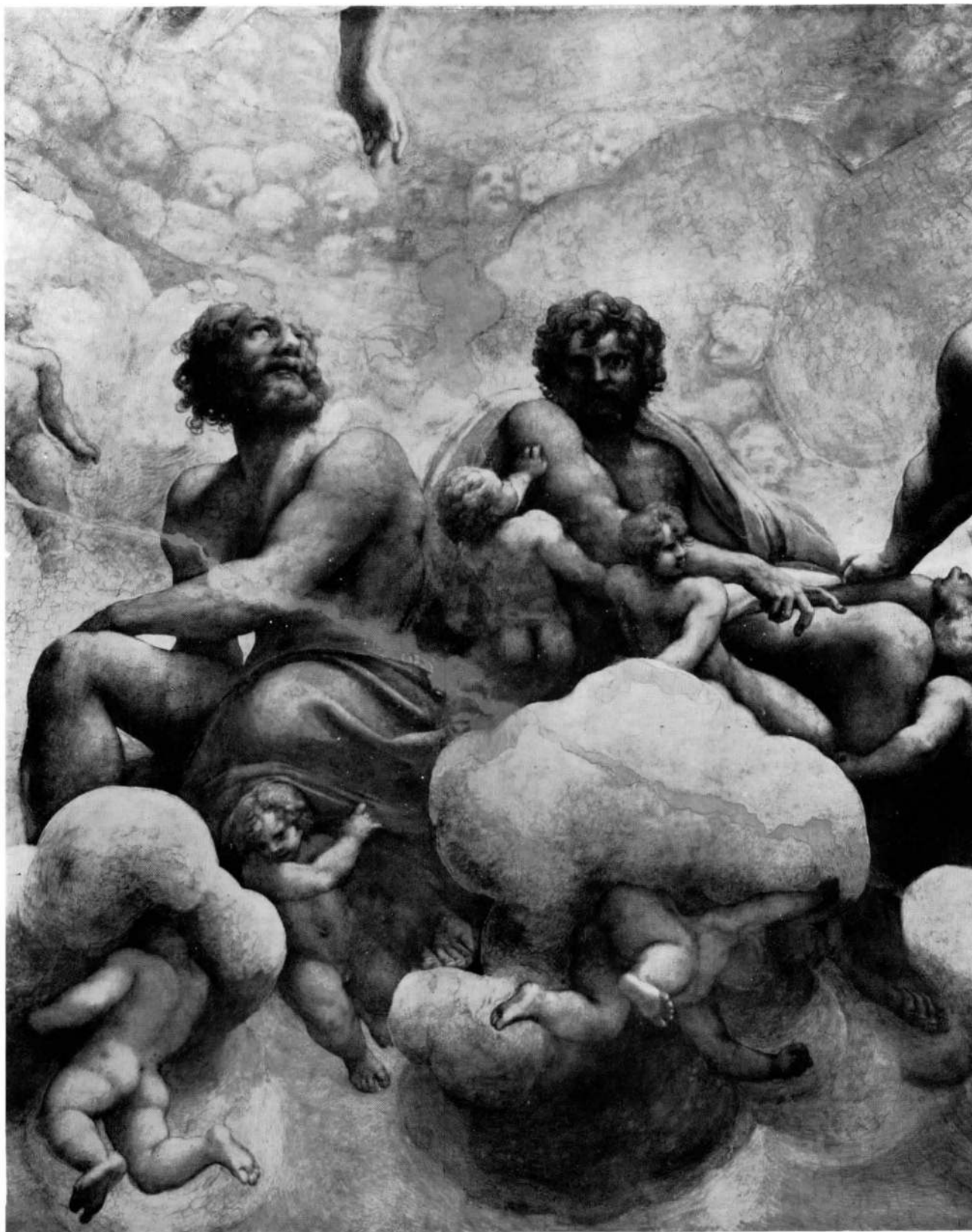


FIG. 16 - GLI APOSTOLI ANDREA E GIACOMO MAGGIORE (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

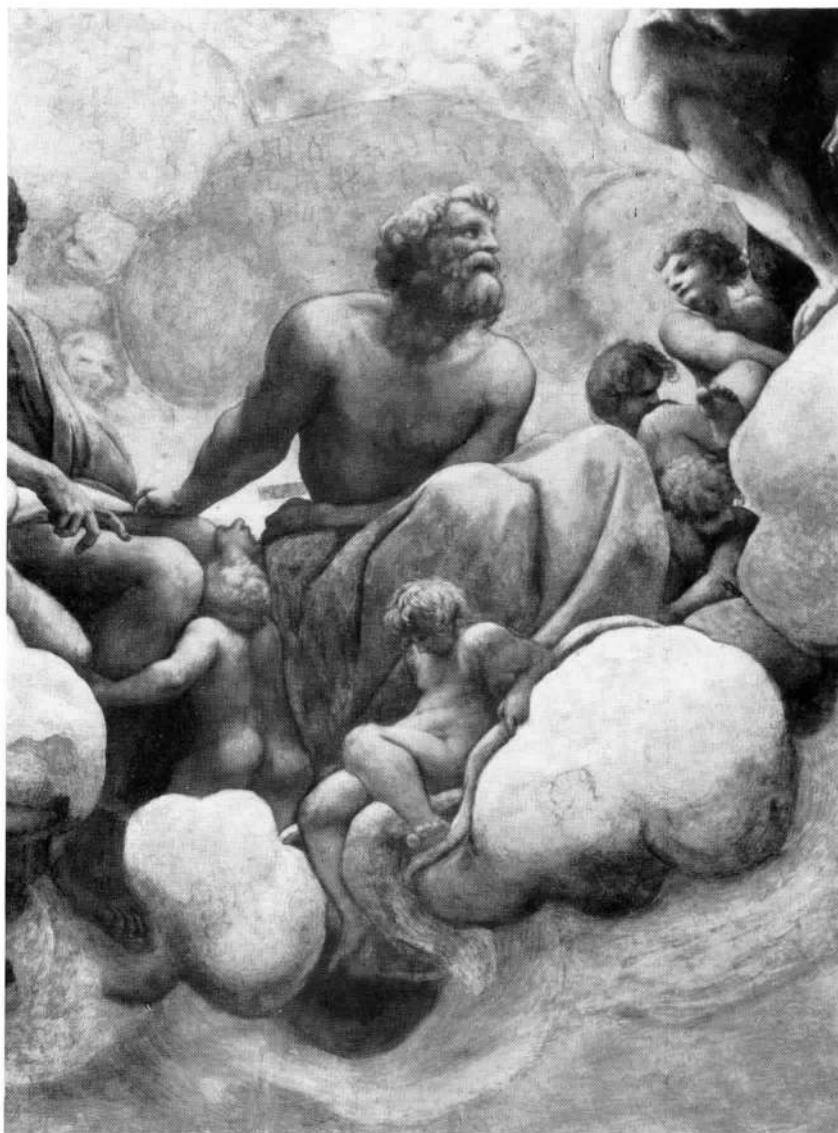


FIG. 17 - L'APOSTOLO SIMONE (DOPO IL RESTAURO). Anche dietro questo Apostolo sono emersi molti cherubi visti in trasparenza dietro le nubi (Fot. Vaghi)

mancanti tonalità neutre, si è cercato di avvicinare queste il più possibile nel tono alle parti originali.

Ciò che più impediva il godimento pieno dell'opera era però, come si è detto, quel colore bruno che soffocava, ottundeva, cambiava le tinte originarie, e nascondeva addirittura alcune figure; abbiamo già visto che erano spariti quasi completamente gli angeli infuocati, dorati o appena rilevati sul fondo chiaro, a seconda della posizione, che fanno corona al Cristo e che solo in parte Paolo Toschi aveva ancora potuto osservare; era inoltre del tutto alterato l'azzurro del cielo, ove le nubi grigio-rosa hanno la stessa trasparenza dei putti che sembrano materiati da quelle; le carni degli Apostoli da bronzee e rosate erano divenute nerastre e le vesti cangianti dal giallo al rosso, dal verde all'azzurro, sul violaceo, dal giallo al verde ..., erano quasi tutte di un grigio uniforme, e tale appariva anche il manto bianco-rosato che avvolge il Cristo al

centro della cupola: già nel 1904 in pessime condizioni, se si diceva: "mai tocco da nessun restauro, trovandosi in uno stato di conservazione così disperato, da non ammettere restauro di nessun genere",⁶⁾ Lo stesso tono di quello del Cristo ha ora il manto di S. Simone (fig. 17). Naturalmente, col rapporto cromatico, anche la forza plastica e la spazialità prospettica della composizione apparivano alterate.

Era quindi fino ad oggi arduo comprendere a fondo cosa rappresentasse, nel percorso del Correggio, la cupola di S. Giovanni, considerata in genere solo un ponte di passaggio tra la volta della Camera di S. Paolo, con gli ovati aperti di cielo, che riportano al Mantegna, e il cielo aperto e vibrante della cupola del Duomo. Ma v'è qui qualcosa di più da rilevare: se nella Camera di S. Paolo egli è tutto preso dalla pittura "alessandrina", di Raffaello, che interpreta da par suo con quel senso ellenico di morbida cera, qui la sua ammirazione per i grandi maestri romani è volta ancora a Raffaello, il Raffaello dell'affresco delle 'Virtù' nella Stanza della Segnatura e delle 'Sibille' in S. Maria della Pace, ove il pittore irrobustisce le immagini e le pausa simmetricamente con erculei angioletti; un riferimento che però, nel Correggio, ha un'eco tutta diversa, in quanto il pittore sente il bisogno di sostituire a tanta equilibrata simmetria un movimento, una agitazione, una vorticosa irregolarità. Egli infatti aderisce ora soprattutto a Michelangelo, quello delle sculture giovanili e della volta della Sistina da cui trae chiarissimi moduli: anche il Correggio infatti elimina, come Michelangelo,

ogni elemento paesistico dalle sue composizioni, tanto da limitare l'accento terrestre al nudo scoglio su cui è appollaiato S. Giovanni, e l'empireo alle nubi su cui riposano gli altri Apostoli, anche il Correggio costruisce le sue scene esclusivamente con immagini umane, possenti come rocce, anch'egli dà a queste immagini un profondo risalto plastico e, per una volta, l'umanità da lui rappresentata è forte e drammatica, per cui egli esclude qui rigorosamente l'elemento femminile anche nella rappresentazione angelica, mentre fa giganteggiare le figure, per dimensioni molto più grandi di quelle della Sistina (il Cristo misura m. 4 di altezza).

Il richiamo poi degli Apostoli del Correggio ai protagonisti della Sistina è così puntuale da apparire quasi ovvio: ad esempio il S. Giacomo Minore della cupola parmense si riferisce al profeta Isaia anche nel contrapporsi della posizione del corpo e del volto, mentre il profilo in ombra

del S. Tommaso deriva da quello di Ezechiele, lo scorcio del volto riverso del S. Giovanni (fig. 18) ripete il movimento di quello di Giona, l'atteggiamento di S. Paolo (fig. 19) è derivato da quello di Adamo nella 'Creazione', assonanza che diventa addirittura plagio nei putti monocromi abbinati che si tengono per mano e si abbracciano sui piloni della cupola, al pari di quelli che fanno da telamoni ai lati delle cattedre di profeti e sibille nella volta della Sistina.

Ma anche qui, come nei monocromati dei sottarchi, ove entro i soliti ornati di foglie di ispirazione mantegnesca si inseriscono Profeti a sanguigna potentemente e volumetricamente espressi, le sue potenti figure sono immerse in un'atmosfera che ne ammorbida e quasi ne vela la potenza plastica. E le teste dei Santi (figg. 17 e 18) non si stagliano contro un cielo di pietra dura, ma affondano morbidamente nell'aria, quell'aria che il pittore ha reso appunto con la sua originale tecnica per mezzo di velature sovrapposte, di un tratteggio spezzato, di un pennelleggiare a macchia, che ora incide di rosso le carni di un putto immerso nell'atmosfera, ora arrotonda con tratti concentrici le nuvole rosee, grigie, violacee (fig. 19), via via che si affondano all'orizzonte, nuvole ove si immergono angeli senza peso che ne prendono la forma e il colore: grigio azzurro verso il basso, per arrossarsi come fiamma all'estremo alone del Redentore e tingersi di pallido oro più vicino alla sua figura, avvolta nel manto bianco roseo da cui emergono, bruni e solidi, la testa coi lunghi capelli svolazzanti che rivelano un pentimento del pittore il quale ne ha cancellato una parte, il torso muscoloso e gli arti resi con scorci arditi.

Più ancora che per il ritrovamento di un testo così arduo e complesso, o meglio attraverso tale ritrovamento, questo restauro è quindi importante per il ridimensionamento della sua cultura in questo periodo, quando raggiunge una spazialità infinita che si inabissa nel baratro segnato dal cerchio degli apostoli e dal tamburo giù nel buio profondo, e si eleva su, fino alla voragine luminosa di cielo dominata dal Cristo, logica ma arditissima conseguenza del pozzo mantegnesco.

A questo ritmo contrapposto di aereo cielo e di ime profondità corrisponde l'equilibrarsi delle plastiche figure di Santi nello spazio, il cui scorcio è rigorosamente studiato in prospettico equilibrio. Equilibrio ottenuto, oltre che con un dialogo intenso e legato tra gli undici Apostoli, disposti tutti a gruppi di due meno S. Simone che è isolato,

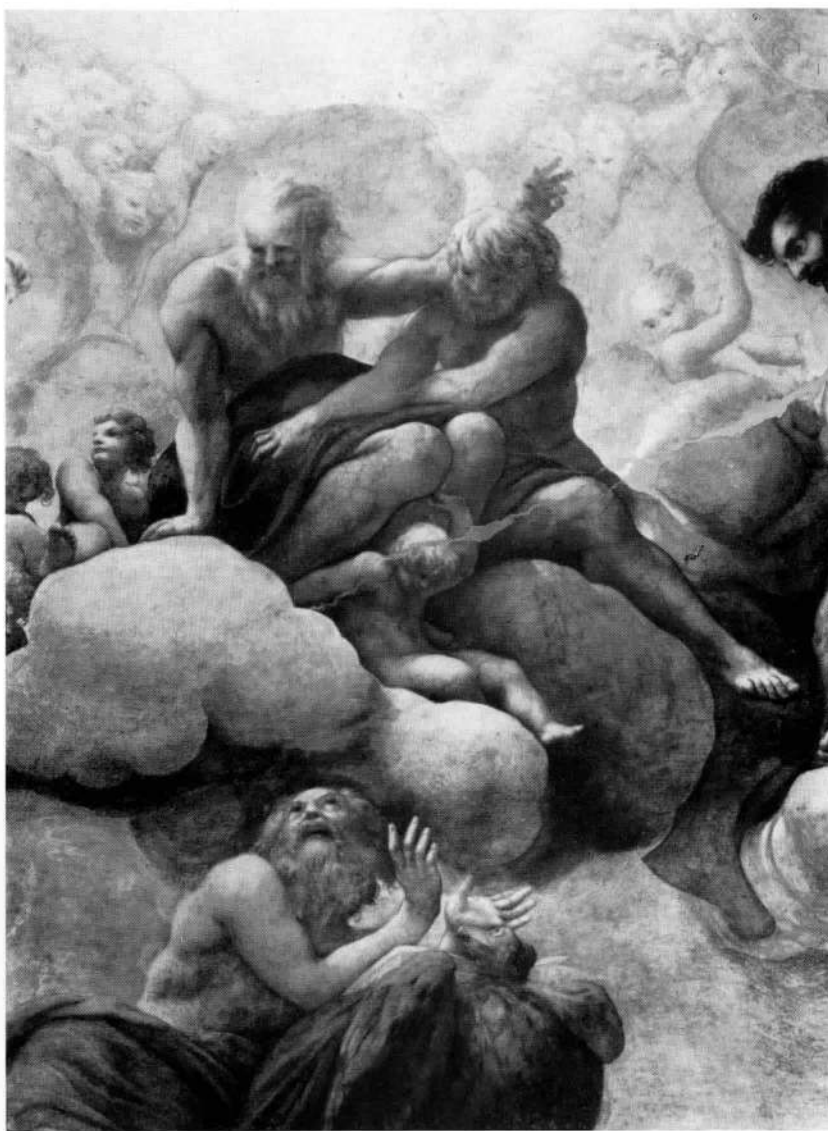


FIG. 18 - GLI APOSTOLI BARTOLOMEO E MATTIA E, IN BASSO, GIOVANNI (DOPO IL RESTAURO) (Fot. Vaghi)

con l'immergere le figure stesse in una fluida atmosfera fatta di nuvole, di aria e di luce, da cui emergono e dove si immergono i putti (fig. 16); quella luce che ancora una volta è, come nella Camera di S. Paolo, la più vera protagonista, e che è studiata anche qui con digradante temperie: intensa e dorata luce del meriggio a fare alone al Cristo, per tingersi di serico grigio-azzurro all'orizzonte.⁷⁾

A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE

1) BIANCONI, *Correggio*, Rizzoli, II ed., 1960, p. 18.

2) Dai registri della chiesa di S. Giovanni Evangelista (conservati presso la Biblioteca Palatina di Parma ed al British Museum) risulta che il primo pagamento per la cupola è del 6 luglio 1520. Gli vengono consegnati 30 ducati d'oro « per principio di pagamento per la pittura de la nostra cuba », per la quale i monaci si erano impegnati di versargli in tutto 130 ducati d'oro. Per la stessa cupola venivano fatti ulteriori pagamenti al pittore nel 1521 il 1° aprile, dal 15 al 31 aprile e dal 28 maggio al 28 luglio.

Pertanto, poichè i pagamenti per l'abside si iniziavano solo nell'aprile del 1952, e poichè si sa che durante l'inverno tra il '21 ed il '22 egli era a



FIG. 19 - S. PAOLO E ANGIOLI (DOPO IL RESTAURO)
Si noti il finto tratteggio a tempera che dà volume alle nuvole
nella parte inferiore (Fot. Vaghi)

Correggio, probabilmente anche perché a Parma, dilaniata da combattimenti, non era opportuno soggiornare, è probabile che la cupola, portata avanti con grande velocità, fosse terminata nell'autunno del '21.

3) C. BRANDI, *Un prodigio del restauro moderno a Parma, rinascono a poco a poco le delicate luci del Correggio*, in *Corriere della Sera*, 16 marzo 1961.

4) La Commissione era composta dai pittori Cesare Maccari, Francesco Jacovacci e Filippo Carcano e dallo scultore Ettore Ferrari, e fu chiamata in seguito a polemiche e proteste sulla condotta del restauro. V. relazione riprodotta da C. RICCI, *Correggio*, 1930, pp. 145-146.

5) « È perciò evidente che questa politura come non dovrebbe essere mai stata fatta, così debba ora venire assolutamente sospesa ... e che si debba soltanto procurare di mantenere la integrità degli affreschi non ancora tocchi dall'opera del ripulitore ».

6) G. B. CHIERICI, *Arte retrospettiva: Gli affreschi del Correggio nella Cupola di S. Giovanni a Parma e la questione dei restauri*, in *Emporium*, 1904, pp. 448-468. Questi fa una rovente difesa dell'operato del Bigoni.

7) Si è ora iniziato anche il restauro dei pennacchi di cui si darà a suo tempo particolare comunicazione.

LA MOSTRA "ARTE NEL FRUSINATE",

CHE LA MOSTRA "Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX", che è stata allestita dalla Soprintendenza alle Gallerie del Lazio nell'estate 1961 a Frosinone, non abbia presentato (a non contare, beninteso, i preziosi cimeli dei tesori delle cattedrali di Veroli e di Anagni e pochi altri pezzi notissimi quali le "Madonne" di Alatri e di Vico nel Lazio o il trittico del Salvatore di Anagni) una raccolta di opere di qualità o di interesse pari a quelle che figurarono nelle mostre "La pittura viterbese dal XIII al XVI secolo", (Viterbo 1954), "Opere restaurate nella provincia di Latina", (Gaeta 1956) e "Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVIII secolo", (Rieti 1957) — mostra che conclude per la regione della Ciociaria, dandone pubblica ragione, quell'ampio ciclo di sistematica esplorazione, revisione scientifica e metodico restauro che da dieci anni a questa parte ha promosso nel Lazio quell'infaticabile realizzatore che è Emilio Lavagnino — non è da imputarsi certo a poca cura di ricerche o a pigrizia

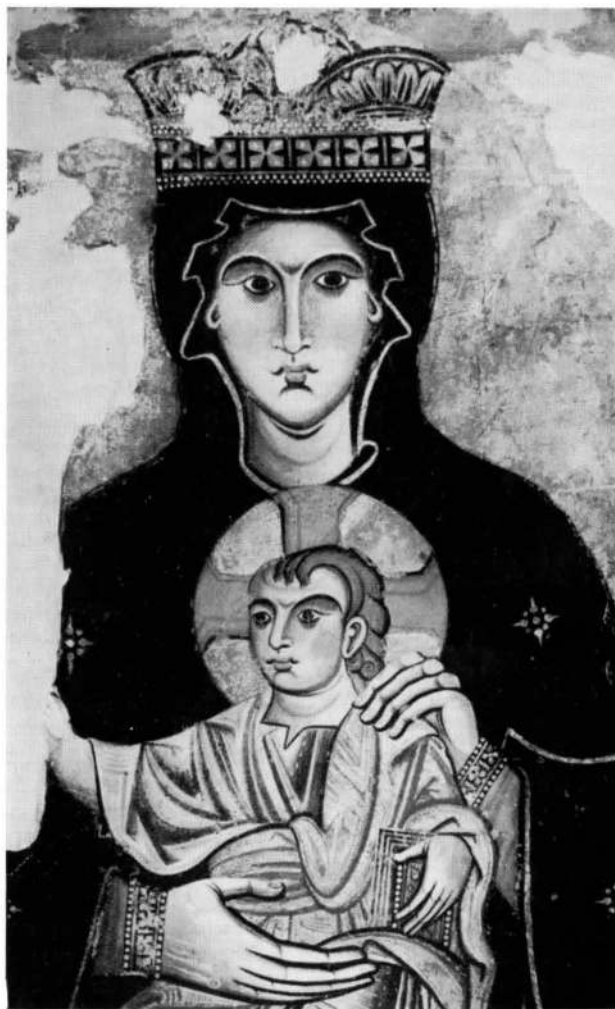


FIG. I - AMASENO, CHIESA PARROCCHIALE - SEC. XIII: PARTICOLARE
DEL TRITTICO CON I SS. AMBROGIO E NICOLA