



di Rodolfo Papa

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, nella chiesa del complesso architettonico di proprietà della Confraternita di santa Maria della Misericordia a Correggio, vengono collocate alcune opere di Antonio Allegri detto il Correggio. Una di queste opere consiste nel cosiddetto *Trittico dell'Umanità di Cristo*, realizzato intorno al 1525 per l'altare maggiore della chiesa della Confraternita, per inglobare e valorizzare l'antica statua in terracotta della *Madonna della Misericordia*, già conservata nella medesima chiesa.

Le opere costituenti il *Trittico dell'Umanità di Cristo*, neanche un secolo dopo la realizzazione, vengono vendute dalla Confraternita e il Trittico viene smembrato. La cimasa (fino a poco tempo fa considerata una copia) è conservata nei Musei Vaticani: recentemente restaurata, si impone per la sua bellezza e complessità. Non è facile comprendere cosa voglia rappresentare realmente tale dipinto, tanto che viene nominato in modi diversi in diversi documenti:

“*Signore Dio Padre*”

“

,  
*Cristo*

” “

,  
*l'Umanità di Cristo ascendente in cielo con serafini senza ale*”

. L'opera presenta, infatti, in un gruppo di angeli, Cristo, con il volto dalle fattezze giovanili, il busto e la posa delle gambe rispondenti alla tradizionale iconografia di Gesù Cristo, ma con la posizione delle braccia e delle mani inconsueta; sono inoltre assenti i segni della passione. Questa iconografia non si adatta a nessuna tipologia iconografica – *Cristo benedicente, Cristo in Pietà, Cristo Risorto, Cristo Giudice*.

Per comprendere il senso e il significato dell'opera, occorre allora affrontare l'economia teologica e compositiva dell'intera *ancona*, comprendente il gruppo statuario della *Vergine con il Bambino*.

A questo fine, sono importanti due confronti; il primo confronto è da istituire tra la *cimasa* del nostro

*Trittico*

e la tavola di

*Cristo Redentore fra la Vergine e san Giovanni Battista, con i santi Paolo e Catarina d'Alessandria*

, dipinta, intorno al 1520, a tempera grassa da Giulio Romano, per il Convento benedettino femminile di San Paolo a Parma, su commissione della badessa Giovanna da Parma e oggi conservata nella Galleria Nazionale di Parma. Dal confronto emerge una sicura risonanza con il dipinto di Correggio, ma emergono anche grandissime differenze relative alla figura di Cristo; infatti, l'idea di una luce avvolgente circolare e la posizione seduta sulle nubi istituiscono una sicura analogia. Le diversità riguardano, invece, i due elementi più importanti, quali la posizione delle braccia alzate e le piaghe della crocifissione sulle mani, sui piedi e sul costato, presenti solo nel dipinto di Giulio Romano.

Il secondo confronto è con il dipinto su tela raffigurante *Cristo in Gloria tra i san Pietro e san Giovanni Evangelista, con i santi Maria Maddalena, Ermenegildo e Odoardo d'Inghilterra con il committente Odoardo Farnese*

, realizzato da Annibale Carracci intorno al 1600 circa, e conservato oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze. Notiamo più assonanze con il dipinto di Giulio Romano che con quello di Correggio, giacché rileviamo che nei dipinti di Giulio Romano e di Annibale Carracci, la presenza delle stimmate, segno della crocifissione, e le braccia alzate e allargate, ricordo della passione, indicano chiaramente che si tratta di Cristo Risorto in gloria.

La tela dipinta dal Correggio, anche se mantiene una composizione affine a queste due opere, si discosta in maniera sostanziale, perché le braccia e le mani sono rappresentate in una posizione inconsueta nella tradizione iconografica della figura di Cristo, e non mostrano i segni inferti dai chiodi nel momento della crocifissione. I diversi "titoli" attribuiti alla tela sono motivati da particolari diversi e diversamente interpretabili: il volto è di Cristo, ma la posizione delle braccia è di Dio Padre Onnipotente.

Il *Trittico*, per le sue proprie caratteristiche d'impianto compositivo, e ancor più l'insieme dell'intera *ancona* dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Misericordia, appartiene a quel tipo di opere che tendono più all'astrazione mistico-teologica e contemplativa, che al dato narrativo.

In questa prospettiva, analizziamo un classico dell'arte sacra di genere mistico-contemplativo, ovvero la *Natività mistica* del carmelitano fra' Filippo Lippi, realizzata nel 1445 circa per la famiglia Medici, oggi conservata alla Gemäldegalerie di Berlino; quest'opera si propone come una meditazione sul tema dell'Incarnazione, ponendo al centro il gruppo di Maria e di Gesù Bambino, secondo l'importantissima tradizione mistica mutuata direttamente dalle

*Rivelazioni*

di santa Brigida di Svezia e, parallelamente, dal misticismo fiorentino dei domenicani beato Giovanni Dominici e sant'Antonino Pierozzi. La figura di Dio Padre e la relazione alla Natività è molto significativa per la nostra analisi.

Nella *Madonna dell'Umiltà*, oggi conservata nel Museo Civico di Padova, ma realizzata per la chiesa di Santa Maria dei Servi da un pittore ricordato come Maestro di Roncagette, la figura del Padre Eterno ha le mani posizionate secondo lo schema diffusissimo dell'imposizione delle mani che troviamo ininterrottamente utilizzato, fino a giungere, per esempio, nelle prime riquadrature della *Volta della Cappella Sistina*, dove Michelangelo tra il 1508 e il 1512 rappresenta la figura di *Dio*

*Creatore*

o nella analoga figura di

*Dio Creatore*

nel mosaico dell'occhio della cupola della

*Cappella Chigi*

realizzata da Raffaello in Santa Maria del Popolo a Roma tra il 1513 e il 1516.

Inoltre, nella *Madonna dell'Umiltà* di Jacobello del Fiore, la figura di Dio Padre apre le braccia in una posizione che ricorda molto da vicino la figura della *cimas*

*a*

*del*

nostro

*Trittico*

. Tale positura delle braccia e delle mani rimanda direttamente ad un modello tipologico-iconografico che è quello di Dio Creatore, come possiamo vedere per esempio nell'affresco della

*Creazione del mondo*

realizzato nel 1288 da Jacopo Torriti nella Basilica di Assisi, in cui il volto del Creatore è in realtà quello di Cristo. Si fa così riferimento all'interpretazione che numerosi Padri della Chiesa hanno dato del brano del Libro della

*Genesi*

, in cui, quando si narra della creazione dell'uomo, Dio indica se stesso con un soggetto plurale (

*Gen*

1, 26-28). Inoltre, san Paolo nella

*Lettera ai Colossesi*

esplicita chiaramente il rapporto che intercorre tra Creazione e Redenzione in senso

cristologico (

*Col*

1, 13-20). Comprendiamo, allora, il fondamento della rappresentazione di Cristo nel ruolo iconografico di Dio Creatore. Del resto questo aspetto iconografico è derivato da una lunghissima tradizione che, riposando sulle Scritture e sulla loro interpretazione autorevole da parte dei Padri della Chiesa e dei teologi nel corso dei secoli, ha prodotto innumerevoli immagini per il culto e la contemplazione. Un esempio chiarificatore più antico di un secolo rispetto agli affreschi assisiati di Torriti, è rintracciabile nelle miniature del

*Folio I*

del

*Salterio di Canterbury,*

in cui imbattiamo in una vera e propria

*confessione*

di fede nel

*Cristo Cosmico*

, in cui creazione e salvezza sono poste in relazione diretta nella persona di Cristo, attraverso un percorso di dodici miniature allineate e affiancate nella medesima pagina, in cui Cristo è la persona visibile della Trinità, riquadro dopo riquadro.

Un simile impianto teologico-iconografico è rappresentato, alla fine del XIV secolo, nel famosissimo affresco dell' *Universo sostenuto da Dio con i simboli dei pianeti*, opera di Pietro di Pucci da Orvieto, nel Camposanto di Pisa, dove il

*Cristo Cosmico*

letteralmente crea e regge tutto il Creato; solo il volto e le mani sono visibili, ma si intuisce facilmente che le braccia sono allargate appunto ad abbracciare e sorreggere l'intero Universo.

Dunque possiamo concludere che la figura a torso nudo, rappresentata assisa sulle nubi tra gli angeli festanti, priva delle piaghe delle ferite della Passione, con le braccia aperte e le mani rivolte verso il basso in una posizione leggermente asimmetrica, immersa in una luce sfolgorante ricolma di angeli, può rappresentare non solo la figura di *Cristo*, ma più estesamente quella della Trinità. Infatti se le sembianze sono quelle del Figlio, gli atteggiamenti delle mani e delle braccia rimandano direttamente alla rappresentazione iconografica di *Dio Creatore*

. Del resto in quegli stessi anni, e precisamente nel 1520, Correggio aveva dipinto la

*Visione di san Giovanni*

, nella cupola della chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma, che affronta la medesima questione teologica.

Tuttavia, anche il soggetto della chiesa parmense offre una serie di problemi analoghi a quelli della tela dei Musei Vaticani, in quanto la posizione delle mani, anche qui non segnate dalle

piaghe della passione, indurrebbe a cercare un fondamento scritturistico, più che nell'*Apocaliss*  
*e* , nel *Prolog*  
*ogo*

del Vangelo di Giovanni, poiché la figura di Cristo pone le braccia allargate nel medesimo modo, irriuale per il modello iconografico di Cristo Risorto e Asceso al cielo, e molto più consono, come abbiamo fin qui argomentato, al tipo iconografico del Cristo Cosmico. Inoltre, il fatto che nella cupola della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, Correggio rappresenti Cristo con la mano destra nell'atto di indicare, allude all'atto di "chiamare le cose" e cioè di portare all'esistenza, con chiaro riferimento al testo della

*Genesi*

(

*Gen*

1, 3-6). C'è anche un riferimento al modello diretto contemporaneo della già citata

*Volta*

della Cappella Sistina, realizzata da Michelangelo solo pochi anni prima, che riecheggia le infinite rappresentazioni di Dio Creatore.

Correggio, dunque, non solo utilizza una modalità iconografica molto colta, ma è anche in grado di rielaborare ciò che lo ha preceduto, sia da un punto di vista formale che da un punto di vista contenutistico. Le due figure di Cristo, quella di Parma e quella dei Musei Vaticani, costituiscono un segmento chiaro del percorso elaborativo di questo grande artista, che è capace di interpretare e di "inventare" nuove soluzioni iconografiche pur nel costante rispetto della tradizione, di dire cioè cose nuove con parole antiche.

*Rodolfo Papa, Esperto della XIII Assemblea Generale Ordinaria del Sinodo dei Vescovi, docente di Storia delle teorie estetiche, Pontificia Università Urbaniana, Artista, Accademico Ordinario Pontificio. Website: [www.rodolfopapa.it](http://www.rodolfopapa.it) Blog: <http://rodolfopapa.blogspot.com> e.mail:*

[rodolfo\\_papa@infinito.it](mailto:rodolfo_papa@infinito.it)

[www.zenit.org](http://www.zenit.org)