



Juliana Varella Coqueiro de Vasconcellos

O Renascimento de Correggio

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016



Juliana Varella Coqueiro de Vasconcellos

O Renascimento de Correggio

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. José Thomaz Almeida Brum Duarte

Coordenação Central de Extensão - CCE/PUC-Rio

Profª Renata Camargo Sá

Departamento de Artes e Estudos Culturais - UFF

Profª Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Juliana Varella Coqueiro de Vasconcellos

Graduou-se em Cinema na Universidade Estácio de Sá em 2007. Especializou-se em História da Arte e Arquitetura no Brasil pelo Departamento de História da Puc-Rio em 2013.

Ficha Catalográfica

Vasconcellos, Juliana Varella Coqueiro de

O Renascimento de Correggio / Juliana Varella Coqueiro de Vasconcellos ; orientador: João Masao Kamita. – 2016.

91 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura – Teses. 3. Pintura Europeia. 4. Renascimento Italiano. 5. Escola Lombarda. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Ao pensamento de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, sem o qual não teria conhecido a pintura de Correggio e aos meus amados pais Regina, Ignácio e Ricardo por terem me ensinado a ver e a refletir sobre a infinita beleza deste e de outros mundos.

Agradecimentos

Ao meu amor, Paola Terranova, pela sabedoria, companheirismo e felicidade de todos os dias.

Aos meus queridos amigos e familiares que me ajudaram e me estimularam durante toda a pesquisa, especialmente minha avó e mestra Neusa Varella.

À Flávia Brazil pela eterna parceria.

Ao CNPq e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos.

Ao professor José Thomaz Brum pelo ensino de tantas preciosidades, dentre elas a extraordinária filosofia de Schelling.

Aos professores da Comissão Examinadora.

Ao meu orientador professor João Masao Kamita e aos professores e funcionários do Departamento de História da Puc-Rio, em especial à Edna Maria Lima Timbó pelo carinhoso acolhimento.

Resumo

Vasconcellos, Juliana Varella Coqueiro de; Kamita, João Masao. **O Renascimento de Correggio**. Rio de Janeiro, 2016. 91 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A obra do pintor renascentista italiano Antonio Allegri, conhecido como Correggio, é o objeto de estudo desta dissertação de mestrado. A pesquisa tem como proposta demonstrar o ambiente artístico em que Correggio viveu e suas principais influências. Ao lado de Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo deveria aparecer Correggio, cuja poética pictórica instigou e ajudou, tanto quanto os artistas citados, a erguer os movimentos artísticos subsequentes como o barroco, o rococó e o romantismo. Cabe destacar a importante recepção da obra de Correggio no século XIX com autores como Stendhal e Schelling.

Palavras-chave

Pintura Europeia; Renascimento Italiano; Escola Lombarda.

Abstract

Vasconcellos, Juliana Varella Coqueiro de; Kamita, João Masao (Advisor). **The Renaissance of Correggio**. Rio de Janeiro, 2016. 91 p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The work of the Italian Renaissance painter Antonio Allegri, known as Correggio, objects of study in this dissertation. is the study object of this dissertation. The research has the purpose to demonstrate the artistic environment in which Correggio lived and his main influences. Next to Leonardo da Vinci, Raphael and Michelangelo should appear Correggio, whose poetic pictorial instigated and helped as much as the artists mentioned, to promote the subsequent artistic movements such as Baroque, Rococó and Romanticism. It is worth noting the important reception of Correggio's work in the nineteenth century with authors such as Stendhal and Schelling.

Keywords

European Painting; Italian Renaissance; Lombard School.

Sumário

1. Introdução	14
2. Contexto artístico e temporal da obra de Correggio	18
3. Um olhar sobre a pintura <i>allegriana</i>	41
4. As <i>Madonnas</i> de Correggio	80
5. Uma possível conclusão	87
6. Referências Bibliográficas	89

Lista de Figuras

Figura 1 - <i>Adorazione dei pastori (La Notte)</i> ; óleo s/ painel, 256,5 x 188 cm; Dresden, <i>Gemaldegalerie</i> , 1530	16
Figura 2 - Masaccio; <i>A Santíssima Trindade</i> ; Afresco; Igreja Santa Maria Novella, Florença, 1427-1428	19
Figura 3 - Brunelleschi; <i>Cúpula da Catedral Santa Maria del Fiore</i> , Florença, 1434	19
Figura 4 - Sandro Botticelli; <i>Vênus et les Trois Grâces affrant Des présents à une jeune fille</i> ; afresco, 211 x 283 cm; Paris, Museu do Louvre, 1483-1485	27
Figura 5 - Andrea Mantegna, <i>São Jerônimo penitente no deserto</i> ; Têmpera s/ madeira, 48 x 36 cm. São Paulo, Masp, 1448-1451	30
Figura 6 - Correggio, <i>Cappella funeraria di Andrea Mantegna</i> ; afresco; Mântua, Basílica de Santa Andrea, 1506	31
Figura 7 - Leonardo da Vinci; <i>Retrato de Isabelle d'Este</i> ; Giz, 63 x 46 cm; Museu do Louvre, Paris, 1500	32
Figura 8 - Leonardo da Vinci; <i>Retrato de Isabelle d'Este</i> ; óleo s/ tela, 61 x 46,5 cm	32
Figura 9 - <i>Ritratto di gentildonna</i> ; óleo s/ tela, 103 x 87 cm; São Petersburgo, Hermitage, 1520	34
Figura 10 - <i>Camera della badessa</i> ; afresco; Parma, ex-Mosteiro de <i>San Paolo</i> , 1519	36
Figura 11 - <i>Camera di San Paolo</i>	37
Figura 12 - <i>Madonna con il bambino e i santi Francesco e Quirino</i> ; afresco, 94,5 x 111,5; Módena, <i>Galleria Estense</i> , 1505	42
Figura 13 - <i>Sacra Famiglia con sant'Elisabeta e san Giovannino</i> ; afresco, diâmetro 150 cm; Mântua, <i>Museo Diocesano</i> , 1508-1510	43
Figura 14 - <i>Deposizione di Cristo</i> ; afresco, diâmetro 150 cm; Mântua, <i>Museo Diocesano</i> , 1508-1510	43
Figura 15 - <i>Matrimonio mistico di santa Caterina con san Sebastiano</i> ; óleo s/ tela, 105 x 102 cm; Paris, Museu do Louvre, 1526-1527	45

Figura 16 - <i>Matrimonio mistico di Santa Catarina</i> ; óleo s/ painel, 28 x 21,5; Washington, <i>National Gallery of Art</i> , Samuel H. Kress Collection, 1510	47
Figura 17 - <i>Matrimonio mistico di Santa Catarina</i> ; óleo s/ painel, 135 x 123 cm; Detroit, <i>Institute of Arts</i> , 1512	47
Figura 18 - <i>Matrimonio mistico di Santa Catarina</i> ; óleo s/ painel, 28,5 x 23,5 cm; Nápolis, <i>Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte</i> , 1520	48
Figura 19 - <i>Madonna com il Bambino, sant'Elisabetta e san Givannino</i> ; óleo s/ painel, 61 x 48 cm; Filadélfia, <i>Philadelphia Museum os Art, John G. Johnson Collection</i> , 1510	49
Figura 20 - <i>Giuditta e la sua ancella con la testa de Oloferne</i> ; óleo s/ painel, 27 x 20 cm; Strasburgo, <i>Museu de Belas Artes</i> , 1510	49
Figura 21 - <i>Cristo giovane</i> ; óleo s/ painel, 42,6 x 33,3 cm; Washington, <i>National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection</i> , 1510	50
Figura 22 - <i>Cristo giovane</i> ; óleo s/ painel, 55x 44 cm; Coleção privada, 1512	50
Figura 23 - <i>Pietà</i> ; óleo s/ painel, 34 x 29,5 cm; Correggio, <i>Museo Civico, Fondazione Il Correggio</i> , 1512	51
Figura 24 - <i>Natività con sant'Elisabetta e san Giovannino</i> ; óleo s/ painel, 79 x 100 cm; Milão, <i>Pinacoteca di Brera</i> , 1512	51
Figura 25 - <i>Madonna com il Bambino e san Giovannino (Madonna Bolognini)</i> ; óleo s/ painel transferido para tela, 68 x 49 cm; Milão, <i>Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco</i> , c. 1514-1519	52
Figura 26 - <i>Commiato di Cristo dalla madre</i> ; óleo s/ tela, 87 x 77 cm; Londres, <i>National Gallery</i> , 1513	52
Figura 27 - <i>Sacra Famiglia con San Giovanino</i> ; óleo s/ painel transferido para tela, 26,5 x 21 cm; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1514	53
Figura 28 - <i>Sacra Famiglia con san Girolamo</i> ; óleo s/ painel, 68 x 56 cm; Hampton Court, <i>Royal Collection</i> , 1515	53
Figura 29 - <i>Madonna di San Francesco</i> ; óleo s/ painel, 299 x 245,5 cm; Dresden, <i>Gemaldegalerie</i> , 1515	54

Figura 30 - <i>Ritratto di giovane donna</i> ; óleo s/ painel, 42,9 x 33 cm; Miami, <i>Lowe Art Gallery</i>	54
Figura 31 - <i>Quattro santi</i> ; óleo s/ tela, 221,7 x 161,9 cm; Nova York, <i>Metropolitan Museum of Art</i> , 1515-1517	55
Figura 32 - <i>San Gerolamo</i> ; óleo s/ painel, 64 x 51 cm; Madri, <i>Accademia de Belas Artes de São Fernando</i> , 1516-1517	55
Figura 33 - <i>Sant'Antonio Abate</i> ; óleo s/ painel, 49 x 32 cm; Nápolis, <i>Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte</i> , 1517-1518	56
Figura 34 - <i>Maddalena penitente</i> ; óleo s/ painel; Londres, <i>National Gallery</i> , 1517-1518	56
Figura 35 - <i>Testa di Cristo</i> ; óleo s/ painel, 24 x 18 cm; Correggio, <i>Museo Civico, Fondazione Il Correggio</i> , 1518	57
Figura 36 - <i>Testa di Cristo</i> ; óleo s/ painel, 28,5 x 22,8 cm; Los Angeles, <i>J. Paul Getty Museum</i> , 1525	57
Figura 37 - <i>Adorazione dei Magi</i> ; óleo s/ tela, 84 x 108; Milão, <i>Pinacoteca di Brera</i> , 1515-1518	58
Figura 38 - <i>Visione di San Giovanni a Patmos</i> ; afresco; Parma, <i>Igreja de San Giovanni Evangelista</i> , 1520	59
Figura 39 - <i>Noli me tangere</i> ; óleo s/ tela, 130 x 103 cm; Madri, <i>Museu do Prado</i> , 1520	60
Figura 40 - <i>Incoronazione della Vergine</i> ; afresco, 212 x 342 cm; Parma, <i>Galleria Nazionale</i> , 1522	62
Figura 41 - <i>Annunciazione</i> ; afresco, 157 x 315 cm; Parma, <i>Galleria Nazionale</i> , 1525	62
Figura 42 - <i>Madonna di San Sebastiano</i> ; óleo s/ painel, 265 x 161 cm; Dresden, <i>Gemaldegalerie</i> , 1524	63
Figura 43 - <i>Assunzione della Vergine e i santi Ilario, Giuseppe, Giovanni Batista e Bernardo degli Uberti, protettori della città</i> ; afresco; Parma, <i>Catedral</i> , 1525	64
Figura 44 - <i>Il redentore</i> ; óleo s/ tela, 105 x 98 cm; Roma, <i>Pinacoteca Vaticana</i> , 1525	66
Figura 45 - <i>Trittico della Misericordia</i> ; óleo s/ tela, c. 500 x 300 cm; Pintado para a <i>Igreja de Santa Maria da Misericórdia</i> , Correggio, 1523-1525	67

Figura 46 - <i>Ecce Homo</i> ; óleo s/ painel, 99 x 80 cm; Londres, <i>National Gallery</i> , 1526	68
Figura 47 - <i>Allegoria del vizio</i> , óleo s/ tela; 148 x 88 cm; Museu do Louvre, Paris, 1528-1530	69
Figura 48 - <i>Allegoria della Virtù</i> ; óleo s/ tela; 148 x 88; Museu do Louvre, Paris, 1525-1530	69
Figura 49 - <i>Allegoria della Virtù</i> ; têmpera s/ tela; 150 x 86 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma, 1531	70
Figura 50 - <i>Educazione di Amore</i> ; óleo s/ tela, 155 x 91,5 cm; Londres, <i>National Gallery</i> , 1527-1528	70
Figura 51 - <i>Venere dormiente con Cupido e un satiro</i> ; óleo s/ tela, 188,5 x 125,5 cm; Paris, Museu do Louvre, 1528	72
Figura 52 - <i>Madonna di San Girolamo (IL Giorno)</i> ; óleo s/ painel, 205 x 141 cm; Dresden, <i>Gemaldegalerie</i> , 1528	72
Figura 53 - <i>Madonna della scodella</i> ; óleo s/ painel, 218 x 137 cm; Parma, <i>Galleria Nazionale</i> , 1530	73
Figura 54 - <i>Santa Caterina con libro</i> ; óleo s/ tela; Hampton Court Palace, The Royal Collection, 1530	73
Figura 55 - <i>Ratto di Ganimede</i> ; óleo s/ tela, 163,5 x 70,5 cm; Viena, <i>Kunsthistorisches Museum</i> , 1531	76
Figura 56 - <i>Io</i> ; óleo s/ tela, 163,5 x 193 cm; Viena, <i>Kunsthistorisches Museum</i> , 1531	76
Figura 57 - <i>Leda e il cigno</i> ; óleo s/ tela, 154 x 191 cm; Berlim, <i>Staatliche Museen</i> , 1531	77
Figura 58 - <i>Danae</i> ; óleo s/ tela, 161 x 193 cm; Roma, Galera Borghese, 1531	77
Figura 59 - <i>Madonna di San Giorgio</i> ; óleo s/ painel, 285 x 190 cm; Dresden, <i>Gemaldegalerie</i> , 1532	78
Figura 60 - <i>Madonna con il Bambino (Madonna Barrymore)</i> ; óleo s/ tela, 56 x 41 cm; Washington, <i>National Gallery of Art</i> , <i>Samuel H. Kress Collection</i> , 1508-1510	80
Figura 61 - <i>Madonna con il Bambino</i> ; óleo s/ painel, 66 x 55 cm; Viena, <i>Kunsthistorisches Museum</i> , 1512-1514	80

Figura 62 - <i>Madonna con il Bambino e san Giovannino</i> ; óleo s/ painel, 64 x 50 cm; Chicago, <i>Art Institute</i> , 1513-1514	81
Figura 63 - <i>Madonna con il Bambino</i> ; óleo s/ painel, 58 x 45 cm; Módena, <i>Galleria Estense</i> , 1517-1518	82
Figura 64 - <i>Madonna con il Bambino e san Giovannino</i> (<i>Madonna Campori</i>); óleo s/ painel, 48 x 37 cm; Madri, <i>Museo del Prado</i> , 1518	82
Figura 65 - <i>Madonna della cesta</i> ; óleo s/ painel, 33 x 25 cm; Londres, <i>National Gallery</i> , 1525	83
Figura 66 - <i>Madonna con il Bambino (La Zingarella)</i> ; óleo s/ painel, 46,5 x 37,5 cm; Nápolis, <i>Museo e</i> <i>Gallerie Nazionali di Capodimonte</i> , 1516-1517	84
Figura 67 - Leonardo da Vinci. <i>Virgem dos rochedos</i> ; óleo s/ painel, 199 x 122; Paris, <i>Museu do Louvre</i> , 1483-1485	84
Figura 68 - <i>Madonna in adorazione del Bambino</i> ; óleo s/ tela, 82 x 68,5 cm; Florença, <i>Galleria degli Uffizi</i> , 1524-1526	85
Figura 69 - <i>Madonna con il Bambino e angeli musicanti</i> ; óleo s/ tela, 20 x 15,3 cm; Florença, <i>Galleria degli Uffizi</i> , 1515	85
Figura 70 - <i>Madonna del latte</i> ; óleo s/ tela, 685 x 87 cm; <i>Museu de Belas Artes</i> , Budapeste, 1522	85
Figura 71 - <i>Madonna della scala</i> ; afresco, 146 x 142 cm; Parma, <i>Galleria Nazionale</i> , 1524	85

1

Introdução

A presente dissertação tem como proposta refletir sobre a obra do pintor renascentista italiano Antonio Allegri (1489 – 1534), conhecido como Correggio, devido ao seu local de origem¹ situado ao norte da Itália. Dos quarenta e cinco anos em que viveu, cerca de trinta dedicou-se à arte pintando aproximadamente sessenta² obras em suportes como afresco, retábulo e tela.

Discípulo da escola Lombarda de Leonardo da Vinci e Andrea Mantegna, e contemporâneo de Michelangelo, Rafael e Ticiano, Correggio vivenciou o Alto Renascimento, ocorrido na passagem do *quattrocento* para o *cinquecento*. Foi um período em que tanto a pintura, a escultura quanto a arquitetura desfrutavam de um conceituado vocabulário artístico, com o qual dialogavam com sua própria história e personagens.

Correggio inaugurou com seus pincéis [tanto nos pequenos quadros, nos retábulos como nas magistrais cúpulas] através do uso singular do claro-escuro, um ambiente íntimo e místico, onde a emoção que envolve as personagens é revelada por uma suave luz, sua principal virtude artística.

A pintura de Correggio foi celebrada e estudada em Parma por seu discípulo Francesco Mazzola, dito Parmigianino, e por artistas barrocos, neoclássicos, rococós e românticos.

Cabe destacar a recepção que Correggio teve no século XIX entre os filósofos Friedrich W. J. Schelling e Arthur Schopenhauer na Alemanha, e entre os escritores Stendhal e Théophile Gautier na França. Não por acaso, a escolha deste objeto de pesquisa foi determinada após o estudo feito para a monografia³ intitulada *A obra de arte na estética de Schelling*, cuja investigação concentrou-se nas questões relativas à pintura colocadas pelo filósofo romântico no curso *Filosofia da Arte*, apresentado entre os anos de 1804 e 1805, e mais detidamente na análise feita por Schelling sobre a pintura *allegriana*, ou seja, de Correggio.

¹ Correggio é uma comuna italiana da província de Reggio Emília na atual região da Emília Romanha. Contudo, na época do pintor os territórios de Reggio Emília e da vizinha Parma pertenciam à região da Lombardia.

² Este número não inclui os desenhos.

³ Apresentada em 2013 como trabalho de conclusão do curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da Puc-Rio.

No entanto, para compreender as idéias de Schelling sobre o pintor é necessário localizar seu pensamento no tempo. O termo *Filosofia da Arte* ou *Estética*, do grego ‘*aisthèsis*’ (sentir), relacionado a uma disciplina que tem como objeto o belo sensível, foi apresentado na Alemanha em 1750 por Alexander Baumgarten na obra *Estética*, embora a primeira indagação filosófica sobre o belo tenha aparecido no século V a.C com Platão no diálogo aporético *Hípias Maior*.

No final do século XVIII, o questionamento a respeito do belo ganhou uma nova dimensão com Immanuel Kant, no livro *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), no qual o juízo estético é apresentado como a resultante de um jogo entre as faculdades do entendimento e da imaginação, deslocando o lugar da beleza contida no objeto para o sentimento experimentado pelo sujeito.

Em sua *Filosofia da Arte*, Schelling formula questões a partir de oposições, expondo a beleza como indiferença da liberdade e da necessidade (relacionando-as como inconsciente e consciente), do mundo real e do mundo ideal, sendo ela o Absoluto⁴ intuído e conclui: “A beleza, pode-se dizer, está posta em toda parte onde luz e matéria, ideal e real se tocam.”⁵

Para o filósofo, a obra de arte é considerada uma operação conjunta do espírito e da natureza. Afirma que a pintura é chamada de arte por intermédio do desenho, tornando-se pintura através da cor, e que a forma totalmente ideal da pintura é o claro-escuro, uma vez que “faz o corpo aparecer como corpo, porque luz e sombra nos instruem sobre a espessura.”⁶

O claro-escuro significa para Schelling a mágica da pintura, por levar a aparência ao extremo e possibilitar a autonomia das imagens, colocando as fontes de luz nelas mesmas, destacando que o retábulo de Correggio *Adorazione dei pastori, detta La Notte* (Fig. 1), de 1530, contém “uma luz imortal, que irradiando da criança, ilumina mística e misteriosamente a noite escura”⁷.

Motivada pelas idéias sobre a pintura de Correggio descritas por Schelling na sua *Filosofia da Arte*, este estudo tem como objetivo redimensionar a importância da pintura *allegriana*, tendo em vista a produção pictórica de

⁴ Na metafísica schellingiana, o Absoluto está no ponto mais alto das coisas. Aparece como identidade do sujeito e do objeto ou indiferença dos opostos (espírito e natureza).

⁵ SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 38.

⁶ Idem, p.182.

⁷ Idem, p.184.

Correggio nas três primeiras décadas do século XVI, destacando a delicadeza das luzes e das sombras construídas pelo pintor considerado por Stendhal “o mestre de Parma”.

Em 1817, Stendhal escreveu durante uma longa viagem pela Itália o livro *Histoire de la peinture en Italie*, no qual nomeou Correggio “mestre de Parma”,



Figura 1

destacando-o das cinco escolas artísticas descritas no texto, atestando sua importância e genialidade.

Na primeira metade do século XVI a pintura italiana foi, especialmente, produzida e articulada nos seguintes centros artísticos⁸: Florença, Veneza, Lombardia, Roma e Bolonha. Localizada na região da Toscana, Florença era conhecida por seu primado no desenho, enquanto a escola de Veneza, situada no Vêneto, favorecia o estudo formal da cor e da luz. Ao norte da Itália estava a escola da Lombardia, cujo nome compreendia a arte feita nas províncias de Mântua e Milão. Roma transformou-se no início do *cinquecento* graças ao mecenato dos papados de Júlio II e, posteriormente, de Leão X, no local mais cobiçado pelos artistas da época. Capital da região Emília-Romanha, Bolonha teve por volta de 1550 um importante círculo artístico, herdeiro em grande parte da pintura criada por Correggio.

Entre esses grandes núcleos estavam as províncias de Reggio-Emilia, Módena, Mântua, e sobretudo Parma, formando o circuito onde Correggio atuou durante o Alto Renascimento.

O primeiro capítulo deste estudo discorrerá sobre o ambiente artístico do *quattrocento* e do início do *cinquecento*, e o circuito em que Correggio estava inserido, demonstrando como as influências das escolas Lombarda e Veneziana impulsionaram o talento do pintor. O segundo se concentrará na investigação da obra pictórica de Correggio, com ênfase na atmosfera mística construída em suas pinturas através do uso do claro-escuro, confirmando a nomeação dada por Stendhal de “mestre de Parma”. O terceiro capítulo será dedicado às *Madonnas* pintadas pelo pintor em sua carreira. E por fim, apresento uma possível conclusão da pesquisa aqui apresentada.

⁸ Conforme a descrição de Stendhal no capítulo trinta e dois do segundo livro da sua *Histoire de la peinture en Italie*.

2

Contexto artístico e temporal da obra de Correggio

O próspero ambiente artístico vivido por Correggio e seus pares, no início do *cinquecento*, tem origem no século XIV quando, na pintura, o recurso ilusório foi experimentado pela primeira vez com o pintor e arquiteto Giotto de Bondone (c. 1267-1337). A imagem começou a ser captada para além dos olhos, pelo intelecto, tornando-se o artista, nas palavras do historiador da arte Giulio Carlo Argan, “um sujeito da ação que transmuta a finalidade da arte”¹. A ideia de contemplação como um momento criativo aflorou nos artistas que puderam experimentar, na nova vida ativa, a união da utilidade com a ação.

No Trezentos, forjou-se por toda a Itália uma reforma espiritual no pensamento, orientada inicialmente pelos estudos humanistas acerca da eloquência e da poesia gregas e latinas. A legitimidade dessas leituras permitiu uma significativa atualização dos textos antigos, indicando a grandeza cultural e, sobretudo, artística que a Antiguidade greco-romana teria nos séculos XV e XVI.

O historiador Eugenio Garin afirma, no livro *L'Umanesimo italiano* (O humanismo italiano) de 1952, que a maior conquista do humanismo foi “a preocupação histórica e crítica de compreender os autores em todas as suas dimensões.”² E Argan destaca: “a cultura humanística insere, no trabalho do artista, a finalidade da arte como valor.”³

O renascimento italiano materializou-se no espaço e no tempo em Florença, na primeira metade do século XV, com os artistas Filippo Brunelleschi (1377-1446), na arquitetura; Donatello (1386-1466), na escultura; e Masaccio (1401-1428) na pintura. Segundo Argan:

O pensamento humanístico, do qual a arte é parte essencial, modifica profundamente as concepções de espaço e de tempo. Os infinitos e diversos aspectos do real classificam-se e ordenam-se em um sistema racional, manifestam-se em uma forma unitária e universal, o espaço. (...) A forma ou a

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana. Volume 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 21.

² Foi utilizada neste trabalho a versão francesa do livro. GARIN, Eugenio. *L'humanisme italien*. Paris: Éditions Albin Michel, 2005, p. 15, (tradução nossa).

³ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana. Volume 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.130.

representação segundo a razão do espaço é a *perspectiva*; a forma ou representação segundo a razão da sucessão dos eventos é a *história*.⁴

Ou seja: “A perspectiva constrói racionalmente a representação da realidade natural, a história, a representação da realidade humana: pois que o mundo é natureza e humanidade.”⁵ A solução geométrica para encenar o espaço com o uso da perspectiva, promoveu a criação de uma forma ideal de representação, de uma “janela” (termo utilizado pelo historiador da arte Erwin Panofsky no texto *A Perspectiva como forma simbólica* de 1927).

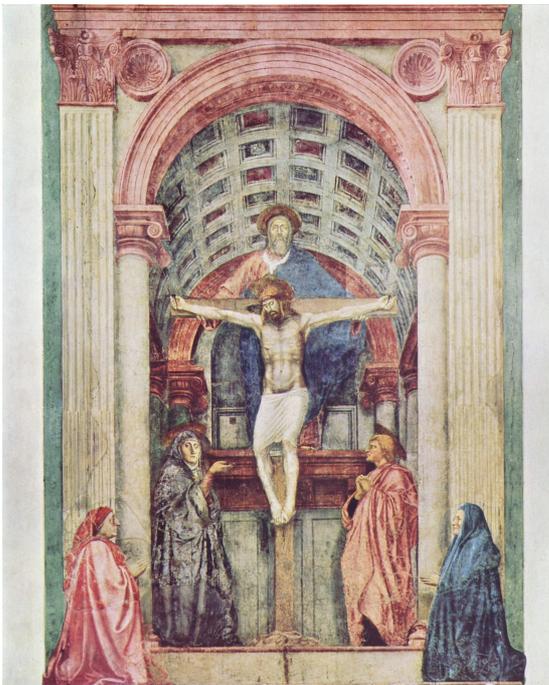


Figura 2



Figura 3

Masaccio interpretou-a de maneira singular. O afresco *A Santíssima Trindade* (Fig. 2), feito para a Igreja de *Santa Maria Novella*, revela através da profundidade pintada atrás do arco, e nas expressões das figuras sagradas, a potência narrativa do recém descoberto campo da representação visual através da perspectiva linear.

O ambiente arquitetônico no qual a cena foi inserida resultava da pesquisa de Brunelleschi sobre os antigos tratados de arquitetura. Sua cúpula para a Igreja *Santa Maria del Fiore* (Fig. 3) evidencia não somente a conquista estrutural do arco pleno, como também representa uma nova postura do artista quatrocentista

⁴ Idem, p. 132.

⁵ Idem.

como um todo, pela correlação feita entre a altura da cúpula, do Campanário⁶ de Giotto e das montanhas ao redor da cidade.

Expoente do *quattrocento* florentino, o humanista, arquiteto e pintor Leon Battista Alberti (1404-1472) sistematizou o estudo da arte em três emblemáticos Tratados (sobre a pintura, a escultura e a arquitetura). *De pictura* (1435) é considerado pelos historiadores da arte como o texto inaugural da pintura. Alberti constrói, no primeiro dos três livros, um discurso geométrico para definir o campo da representação visual.

Para descrever e conceituar esse espaço bidimensional representado pela pintura, Alberti apoiou-se nas leis da geometria euclidiana (século IV a.C.) e, sobretudo, na perspectiva desenvolvida por Brunelleschi, a quem dedicou a obra. Ao seu público, o artista escreve uma mensagem: “O pintor tem que saber que será excelente artista quando entender bem as proporções e as conjunções das superfícies, coisa que pouquíssimos conhecem.”⁷

O termo “superfície” configura-se na teoria de Alberti como o grande assunto da pintura. Conforme apresentado no glossário da tradução francesa do tratado: “A superfície para Alberti não é somente geométrica”⁸, embora ele tenha definido no livro I “uma quantidade de superfícies ideais e fundamentais (círculo, triângulo, retângulo...); a superfície é mais que uma forma geométrica, ela é a unidade mínima da pintura.”⁹

A partir dessa afirmação, Alberti chama de “superfície”, portanto, todos os planos que uma pintura pode conter em si, atribuindo a cada um deles a possibilidade de utilizar os elementos geométricos descritos acima para compor os planos. Ou seja, para Alberti, a pintura poderá ter, através da perspectiva, diversas superfícies que ficarão em harmonia devido ao uso correto das proporções.

Conforme afirma o texto acima citado de Panofsky: “O quadro tornou-se um ‘fragmento da realidade’, na medida e no sentido em que o espaço imaginário

⁶ Erguido a partir de 1334, sucessivamente por Giotto, Andrea Pisano e Francesco Talenti até o ano de 1359. O Campanário localiza-se na *Piazza del Duomo* ao lado da Igreja, cuja construção foi iniciada no final do século XIII pelo arquiteto Arnolfo di Cambio.

⁷ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014, p. 82.

⁸ _____. *La peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 354, (tradução nossa).

⁹ Idem, (tradução nossa).

se propaga agora em todas as direções, além do figurado: e assim justamente a finitude do quadro faz perceber a infinidade e a continuidade do espaço.”¹⁰

No livro *Arte e humanismo*, o historiador da arte André Chastel destaca:

O que chama a atenção no tratado de Alberti é seu tom positivo, sua adaptação a um objetivo preciso. Mas a sua originalidade situa-se menos nas noções em si do que na audácia de transferir para a pintura, pela primeira vez, os esquemas abstratos e as noções de retórica. (...) Sob o título *Rudimenta*, expõem as regras de projeção geométrica próprias para definir o espaço pictórico; mas a analogia com a retórica prossegue também, nas seções seguintes, até os detalhes mais precisos. A célebre definição da pintura em três termos: *circumscriptio*, *compositio* e *lumina*, é igualmente uma adaptação do esquema ciceroniano: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, ou seja: a ideia, a distribuição das partes e o revestimento sensível.¹¹

Alberti explica as três partes da pintura (*circunscrição*, *composição* e *recepção da luz*) no livro II do Tratado, e justifica ter tirado essa divisão da própria natureza uma vez que “a pintura dedica-se a representar as coisas vistas devemos então, observar como essas coisas apresentam-se ao nosso olhar.”¹²

O ponto de partida de Alberti para definir as três partes da pintura é que ao vermos uma coisa (em geral), necessariamente ela ocupa um espaço e que a maneira que o pintor delimita este espaço é criando uma borda (através da linha) chamada de *circunscrição*. O arranjo das figuras nas diversas superfícies de uma imagem é chamado de *composição*. Já a *recepção da luz* (terceira parte) trata da representação das superfícies de acordo com a luz recebida. Os volumes e os relevos dos diversos planos são construídos pelo pintor através da fusão das camadas de luz e de sombra, chamado de claro-escuro.

Essa última parte da pintura apresentada por Alberti tornou-se com Leonardo na categórica lição do *sfumatto* (dissolução oscilante das linhas na composição do claro-escuro), o que permitiu destacar (definitivamente) as figuras do fundo, criando assim um determinado relevo, podendo o *sfumatto* ser traduzido como a origem da representação do movimento no espaço bidimensional da pintura.

O historiador da arte Anthony Blunt afirma, no livro *Teoria artística na Itália 1450-1600*, que a pintura é, para Leonardo, “assim como para Alberti, uma

¹⁰ PANOFISKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*, In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.122.

¹¹ CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 159.

¹² ALBERTI, Leon Battista. *La peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 115.

ciência devido ao seu fundamento na perspectiva matemática e no estudo da natureza.”¹³

Na pintura produzida até o último quartel do século XV, o cenário era modelado de acordo com a posição das figuras, uma vez que o espaço (ambiente da cena) estava diretamente relacionado com as personagens pintadas. Segundo Argan:

Até Leonardo a ideia de espaço permanecerá atrelada à ideia de ação humana, e quando Leonardo começa a pensar no espaço como um conjunto de fenômenos, será obrigado a modificar radicalmente os termos da perspectiva, passando da perspectiva linear e geométrica à perspectiva aérea (gradação de tons para fundir o fundo).¹⁴

As virtudes de Leonardo como artista e teórico, instituíram na pintura para além dos ensinamentos sobre o claro-escuro, a invenção da perspectiva aérea. De acordo com o artista, os planos mais afastados da composição tendem a ficar embaçados ao olhar do espectador e azulados, devido a gradação de tons que compõe o ar.¹⁵

No início do século XVI, Correggio foi um dos artistas que estudou e compreendeu a teoria de Alberti, bem como a pintura de Leonardo, Andrea Mantegna e Giovanni Bellini.

Imerso nesse ambiente artístico, Correggio foi influenciado de maneira particular por cada um dos pintores citados, como será visto mais a frente. Contudo, a essência da pesquisa pictórica de Correggio dialoga rigorosamente com Leonardo, no que tange à construção do claro-escuro, e na habilidade do pintor florentino em representar nas suas figuras os movimentos da alma (*moti dell'animo*).

Para o historiador da arte Lionello Venturi, Correggio herdou de Leonardo “não só o *sfumatto*, como também a unidade da composição, a imediatividade da expressão e a rapidez do movimento. Em outros termos, é graças a ele (Leonardo) que Correggio pôde fazer a passagem dos séculos XV para o XVI.”¹⁶

¹³ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 42.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 105.

¹⁵ VINCI, Léonard de. *Traité de la peinture*. Paris: Les belles lettres, 2012, p. 186.

¹⁶ VENTURI, Lionello. *La peinture de la Renaissance: De Leonard de Vinci à Dürer*. Genève: Éditions Skira-Flammarion, 1979, p.72, (tradução nossa).

Foi publicado postumamente na França, em 1651, uma reunião dos escritos de Leonardo intitulado *Traité de la peinture*¹⁷. O glossário apresenta, entre tantos termos importantes à sua compreensão, um que elucida a poética de Correggio: luz e sombra, onde diferencia a iluminação da luz do sol (luz universal), que clareia de forma homogênea os corpos vistos, da iluminação particular que tem como resultado sombras mais definidas¹⁸.

Para Argan, “Correggio liga-se, mais do que à pintura, à tese com a qual Leonardo quer demonstrar a origem natural dos sentimentos, mas a interpreta em sentido religioso, isto é, pressupondo que a natureza humana é espiritual.”¹⁹

Sobre a relação de Leonardo com a natureza dos sentimentos, Blunt afirma:

É típico de sua confiança na natureza o fato de que seu principal conselho é que o pintor deve estudar as pessoas enquanto elas discutem, ou ficam zangadas, ou parecem tristes, ou demonstram qualquer outra emoção, para ver por intermédio de que os gestos expressam os seus sentimentos, tomando ao mesmo tempo cuidado para que elas não saibam que estão sendo observadas e desse modo não se sintam constrangidas.²⁰

O capítulo 50 do Tratado revela o pensamento do pintor acerca da representação emocional das figuras, seus movimentos e suas diferentes expressões conforme a seguinte passagem: “Todas as figuras de um quadro devem ter uma atitude apropriada e adequada ao assunto que ele representa, de maneira que possamos, ao vê-lo, saber qual é o seu pensamento e o que elas poderiam dizer.”²¹

O claro-escuro *leonardiano* teve enorme dimensão na formação de Correggio. Não somente nos movimentos das figuras pintadas por Correggio como também na suave e dramática luz idealizada por ele, anteciparam soluções estabelecidas pelo Barroco na metade do *cinquecento*.

No livro *Renascença e Barroco* de 1888, o historiador da arte Heinrich Wölfflin afirma que ocorreu no Alto Renascimento a transição das artes clássica (ou renascentista) para a barroca, classificando-as de “linear” e “pictórica”

¹⁷ Reeditado em 2012 em uma versão bilíngue (francês e italiano) pela editora francesa Les Belles Lettres.

¹⁸ VINCI. Léonard de. *Traité de la peinture*. Paris: Les belles lettres, 2012, p. 443.

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.95.

²⁰ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 51.

²¹ VINCE. Léonard de. *Traité de la peinture*. Paris: Les belles lettres, 2012, p. 85, (tradução nossa).

respectivamente: “A arte clássica se revela na superfície, pois o plano é o elemento próprio da linha. No barroco a imagem se organiza através da superposição de planos e a visão se dá em profundidade.”²²

A poética de Correggio compreende uma das principais características do *estilo pictórico* definido por Wollflin: “este se funda na impressão do movimento.”²³ O historiador afirma ainda, que os principais elementos do *pictórico* são a sombra e a luz, uma vez que conferem à imagem “uma presença material”²⁴, exatamente o que acontece no claro-escuro das pinturas elaboradas por Correggio.

No século XIX, Stendhal considera Correggio como descendente da escola da Lombardia que, segundo ele, “será célebre pela expressão suave e melancólica das obras de Leonardo da Vinci e de Luini, e pela graça celeste de Correggio.”²⁵ Ao citar Luini, Stendhal não faz referência somente a Bernardino Luini, famoso imitador de Leonardo, mas a toda a escola leonardiana formada na Lombardia por seus discípulos, como Cesare de Sesto, Marco d’Oggiono, Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), além de Giovanni Antonio Boltraffio, que trabalhou diretamente com Leonardo.

No entanto, para o historiador da arte Roberto Longhi, seus imitadores “converteram a beleza refinada (de Leonardo), em prazer e sensualismo”²⁶. Argan por sua vez, afirma que os seguidores da ‘academia leonardiana’²⁷ contemplam seu mestre “somente como o criador de um certo tipo de beleza: o belo melancólico, expresso antes de tudo na graça da atitude, na brandura do ‘esfumado’, na ambiguidade de um sorriso, que, no novo significado da natureza, é intuído por Leonardo.”²⁸

Em 1482, Leonardo transferiu-se de Florença para Milão a convite de Francesco Sforza entre outras razões, devido à incompatibilidade de pensamento

²² WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 16.

²³ Idem, p. 40.

²⁴ Idem, p. 41.

²⁵ STENDHAL. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Éditions Gallimard, 1996, p. 159, (tradução nossa).

²⁶ LONGHI, Roberto. *Breve mais verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 76.

²⁷ Termo utilizado por Argan.

²⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.73.

com relação à concepção pictórica defendida por Sandro Botticelli que, naquele momento, era norteadada pelos preceitos da Academia neoplatônica.

Contemporâneo de Leonardo, na segunda metade do *quattrocento* florentino, Botticelli foi, segundo Argan, o primeiro pintor a traduzir um pensamento filosófico por intermédio da pintura, afastando-se do eminente naturalismo da época, tendo sido Botticelli, “o primeiro que, por meio da arte; (...) isolou um valor do ‘belo’, indicando nele o fim último da arte.”²⁹

A Academia neoplatônica foi instituída, sob a proteção de Cosme de Médici³⁰, na *Villa Medicea di Carregi* em Florença. Conhecida através dos estudos de Marsílio Ficino e Picco della Mirandola, tradutores, principalmente, das obras de Platão, Aristóteles e Plotino³¹, a Academia pretendia inserir uma abordagem erudita no pensamento cristão, de modo que o humanismo poderia vangloriar-se de fornecer um novo paradigma para a fé cristã.

O apogeu da Academia ocorreu entre os anos de 1469 e 1492 durante o governo de Lourenço, “o Magnífico”, neto de Cosme. Entretanto, vale destacar que a tradição platônica florentina começou no início do século XV como, por exemplo, na obra do humanista Leonardo Bruni³² cujo propósito era “substituir as traduções medievais com melhores critérios intelectuais e maior elegância.”³³

De acordo com Cassirer, a filosofia do século XV configura-se como uma teologia:

Em sua essência, a filosofia do *Quattrocento* é e continua sendo uma teologia, e exatamente nas obras mais significativas e mais bem sucedidas que produziu. Todo o seu conteúdo se concentra em três grandes problemas: Deus, liberdade e imortalidade. (...) também são eles que constituem o núcleo de todas as especulações do círculo platônico de Florença.³⁴

²⁹ Idem, p.209.

³⁰ Fundador da dinastia política dos Médici a partir de 1434, em Florença.

³¹ Plotino (205-270 d.C), filósofo pagão do século III (época concomitante com o início do cristianismo) nasceu no Egito e ensinou em Roma na língua corrente da Antiguidade tardia inicial, o grego, sob a proteção do Imperador Galieno. Autor das *Enéadas*, um conjunto de 54 tratados divididos em 6 grupos de 9, organizado por seu discípulo Porfírio, que tinha como propósito fixar os ensinamentos orais sobre os escritos antigos. Cabe destacar que a filosofia de Plotino, norteadada pela mística, compreende uma leitura do platonismo, do aristotelismo e do estoicismo, nomeada de neoplatonismo.

³² Conhecido como *Aretino*, Leonardo Bruni (1370-1444) nasceu em Arezzo, comuna italiana na região da Toscana, tendo desenvolvido sua obra em Florença. Autor da *História do povo florentino*, considerada primeira literatura histórica italiana.

³³ HALE, John R. (org.) *Dicionário do Renascimento Italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 67.

³⁴ CASSIRER. Ernst. *Indivíduo e Cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 7.

Para elucidar a atmosfera vivida por Botticelli, vale destacar algumas particularidades da filosofia platônica e plotiniana estudadas na Academia. No platonismo, o belo apresenta-se como uma idéia, do grego *eidos* (forma, idéia), não estando no nível da vida mundana. Considerado o grande metafísico do belo, Platão enuncia uma filosofia que abrange dois mundos: o mundo das coisas que aparecem (mundo das sombras, particular) e o mundo das idéias (metafísico). Embora intangível, é dele que devemos nos aproximar o quanto for possível. Para conseguir tal elevação é necessário, segundo o platonismo, que se faça uma ascese, uma escala na qual o espírito eleva-se para que possa enxergar as idéias e não ficar hipnotizado pelas coisas do mundo sensível (das sombras). Panofsky afirma no livro *Idea*:

As idéias, que segundo a concepção platônica possuíam uma existência absoluta sob todos os aspectos, transformaram-se, assim, no curso de uma evolução que culmina em Agostinho, primeiro nos conteúdos de um espírito criador do mundo, e depois nos pensamentos de um Deus pessoal, (...) ligada inicialmente a uma filosofia transcendental, adquiriu por uma espécie de inversão (...), um sentido cosmológico e depois um sentido teológico.³⁵

Vale destacar que o sistema filosófico de Ficino (eixo do pensamento neoplatônico florentino) ocupa de forma abrangente segundo a definição de Panofsky:

Uma posição intermediária entre a concepção escolástica que considerava Deus como transcendente no universo finito, e as últimas teorias panteístas que compreendiam o universo como infinito e Deus idêntico à ele próprio. Ficino concebia a figura de Deus de certa forma como Plotino projetou o Uno.³⁶

O Uno é denominado na metafísica plotiniana como uma potência cósmica e indivisível, como algo anterior ao pensamento. No sistema plotiniano, o Uno engendra a inteligência, que por sua vez engendra a alma. Esta última, então, tece o tempo, que se configura como uma imagem da eternidade (vida inteligível). Segundo Plotino, a luz do Uno ilumina a alma individual que está dentro da alma universal, *anima mundi* (celebrada no renascimento), através da inteligência, vínculo intermediário entre o mundo sensível e inteligível. O objetivo de Plotino é

³⁵ PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 38.

³⁶ PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie. Les themes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Éditions Gallimard, 1967, p. 205. "une position intermédiaire entre la conception scolastique qui considère Dieu comme transcendant l'univers fini, et les dernières theories panthéistes qui tiennent l'univers pour infini, et Dieu pour identique à lui."

alcançar o êxtase (mais alto grau de interioridade da alma), uma experiência mística e, portanto, instantânea cuja sensação alude à fusão da alma com Deus.

Botticelli apresenta a beleza em suas figuras como uma imagem espiritual do que seria sua aparência corpórea, e não como uma propriedade dos corpos. O pintor imprimiu em suas pinturas uma leitura neoplatônica, onde uma idéia do belo se sobrepunha à verossimilhança das figuras e do fundo da cena como, por exemplo, no afresco *Vênus e as três graças oferecendo presentes à uma jovem* (Fig. 4), exposto no Museu do Louvre. Segundo o historiador da arte Aby Warburg:

Ele representa as três Graças, que, guiadas por Vênus, se aproximam com presentes de Giovanna d'Albizzi no dia de seu casamento com Lorenzo Tornabuoni (1486). As três Graças, que se aproximam em fila, vestem todas o mesmo traje ideal solto da *Primavera*, mas as duas últimas (a partir da esquerda) vestem, além da roupa semelhante a uma camisola, ainda um manto, cuja borda superior, inflamando-se, recai sobre o ombro direito da última mulher e forma um tufo protuberante sobre seu ventre – exatamente como na Graça de *A Primavera* – mas sem revelar como estaria preso ao corpo.³⁷



Figura 4

³⁷ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p.29.

A imagem para Botticelli é fruto de um platonismo imagético que contrasta frontalmente com o ambiente intimista perscrutado por Leonardo em suas pesquisas acerca da natureza em duas principais vertentes: o mundo vegetal e animal de um lado e a natureza dos sentimentos e da intimidade do homem do outro.

Este último aspecto do trabalho de Leonardo foi também investigado por Correggio no início do século XVI; fato que o afasta, da mesma forma que Leonardo, da pintura defendida por Botticelli, na medida em que a carnação das figuras de Correggio, diferente do quadro citado acima, é repleta de elementos corpóreos (através do uso do claro-escuro), aproximando-o mais da pintura feita no norte da Itália.

Iniciando sua educação artística em Módena, Correggio aprendeu a técnica do afresco no ateliê de Francesco Bianchi Ferrara. Contudo, sua cultura artística ganha consistência em Mântua. Segundo Argan, Mântua teve seu primeiro impulso humanístico com Alberti³⁸, cujos ensinamentos pictóricos já estavam difundidos nos diversos centros artísticos italianos e interpretados em cada região segundo sua própria maneira.

Na primeira década do *cinquecento*, Mântua estava sob o governo de Ludovico Gonzaga, cuja formação transmitia os ensinamentos do pedagogo e humanista Vittorino de Feltre que defendia a idéia, segundo Argan, de um: “sincretismo da experiência histórica ou do antigo, com a moral cristã.”³⁹

Pintor oficial da corte, desde 1460, Andrea Mantegna compreendia a Antiguidade clássica não somente como um modelo a ser enaltecido, mas em sua permanente tensão com a moral cristã, o que caracteriza como um todo o ambiente renascentista.

De acordo com Argan: “Para Mantegna, não mudam as coisas, mas o significado das coisas; e mudam no sentido de que o ‘natural’ se sublima no espiritual.”⁴⁰ Na medida em que a Antiguidade clássica era, para o pintor, “o tempo em que tudo era expresso em imagem; somente com a vinda de Cristo, com

³⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 318.

³⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 198.

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 317.

a Revelação, as imagens assumiram um conteúdo e um significado específicos. Então a imagem se tornou forma; o mito, história, a alegoria, conceito.”⁴¹

Como exemplo, o painel em têmpera pintado por Mantegna, *São Jerônimo no deserto*⁴² (Fig. 5), ilustra a afirmação de Argan em relação à composição e ao tema. O ambiente criado pelo pintor apresenta São Jerônimo, celebrado pela tradução da Bíblia do hebraico para o latim no século I d.C., sentado em uma gruta no canto esquerdo do painel, cercado por seus elementos de reflexão e estudo. Esculpida minuciosamente e integrada à natureza, a gruta divide o céu tanto no alto da composição como na janela ao lado de São Jerônimo, que conduz nosso olhar ao infinito, proporcionando as cores do dia e da noite como se o pintor oferecesse com sua criação um alento para o olhar contemplativo e melancólico do santo.

Possivelmente, Mantegna representou Jerônimo em sua pintura de acordo com a biografia narrada por Jacques de Voragine no célebre livro *Legenda Áurea* escrito no século XIII.

Seria importante destacar a importância deste livro para a tradição cristã e, por sua vez, para o Renascimento. Escrita em latim por um frade dominicano, a *Legenda Áurea* reuniu a biografia dos Santos com o intuito de propagar aos fiéis seus valores exemplares (hagiografia). Foi uma rica fonte iconográfica para o cristianismo, e por sua vez para a pintura, na medida em que o autor entrelaça em seu texto temas como a história, a teologia, a simbologia e a mitologia.

Segundo Voragine:

Jerônimo deriva de ‘santo’ e de ‘bosque’, significando ‘bosque santo’, ou então de ‘lei’. (...) Ele foi santo, isto é, firme em boas obras por causa da sua perseverante generosidade, (...) destinado a uso sagrado por causa de sua exposição e interpretação da Sagrada Escritura. Seu nome significa bosque porque ele habitou algum tempo um bosque, significa lei devido à disciplina regular que ensinou a seus monges ou porque explicou e interpretou a lei sagrada.⁴³

Sobre a influência mantegniana nas obras produzidas por Correggio, Argan destaca: “Atrai-o sobretudo o mitologismo alegórico, o inexaurível

⁴¹ Idem, p. 319.

⁴² Adquirido pelo Museu de Arte de São Paulo em 1952.

⁴³ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. Vidas de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 825.

repertório de imagens dos significados herméticos que é, para Mantegna, o antigo.”⁴⁴

Na corte dos Gonzaga, Correggio formou-se num privilegiado contexto visual, mérito da marquesa Isabella d’Este, esposa do marquês Francesco II Gonzaga que, com seu atento olhar, “insuflou energia, inteligência e discernimento em seu mecenato de literatura, música e artes plásticas.”⁴⁵



Figura 5

⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.93.

⁴⁵ HALE, John R. (org.) *Dicionário do Renascimento Italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 135.

Ao chegar em Mântua, Correggio juntou-se ao ateliê de Francesco, filho de Mantegna. Após a morte de Andrea, em 1506, Correggio foi contratado para decorar em afresco a capela fúnebre (Fig. 6) dedicada ao pintor na Igreja conventual beneditina de *Santa Andrea* reconstruída, em 1472, por Alberti.

Além de *Santa Andrea*, outras importantes igrejas também foram beneficiadas pelos Gonzaga, como as de São Sebastião, Santa Bárbara e Santíssima Trindade⁴⁶, que também receberam afrescos de Correggio, exceto a de Santa Bárbara.



Figura 6

A partir de 1506 Lorenzo Costa assume o posto de pintor da corte de Mântua. Lorenzo estudou em Ferrara, na escola de Ercole de' Roberti, cuja pintura foi “fortemente influenciada por Giovanni Bellini. (Roberti) obteve em suas poucas obras sobreviventes uma qualidade mística e sombria que é intensamente comovedora.”⁴⁷

Entretanto, como afirma um dos biógrafos de Correggio, Leandro Ventura: “em seu entorno (Costa) estão operando muitos outros artistas, evidenciando escolhas formais autônomas (de Isabella) como Lorenzo Leonbruno, Dosso Dossi,

⁴⁶ Idem, p. 220.

⁴⁷ Idem, p. 310.

Francesco e Girolamo Bonsignori”⁴⁸, além da marquesa demonstrar especial atenção por artistas como Leonardo, Perugino e Giovanni Bellini. Leonardo, inclusive, retratou Isabelle em um desenho (Fig. 7), datado de 1500, e em uma pintura (Fig. 8) recém-atribuída⁴⁹ ao pintor realizada entre 1513 e 1516 e inspirada na figura de Santa Catarina de Siena.



Figura 7



Figura 8

O êxito de Correggio, na construção de um universo de afeto e comoção em suas obras, reflete o quanto foi determinante para ele o estudo da cor, da luz e da temática do pintor veneziano Giovanni Bellini, que era casado com a irmã de Andrea Mantegna, tornando-se assim próximo da arte mantuana e, por sua vez, de Correggio.

Contemporânea de Andrea Verrocchio, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino, mestres de Leonardo, Michelangelo e Rafael, respectivamente, a pintura de Bellini integra, de acordo com a descrição do historiador da arte E. H. Gombrich no livro *História da Arte*: “um outro mundo, mais sereno e mais belo, um mundo impregnado daquela luz quente e sobrenatural que inunda o quadro.”⁵⁰

Ainda segundo Gombrich, Bellini foi:

⁴⁸ VENTURA, Leandro. *Correggio*. Florença: Giunti Editore, 2007, p. 6.

⁴⁹ Em 2013, o professor italiano Carlo Pedretti e sua equipe da Universidade Leonardo comprovaram a autenticidade da pintura descoberta na Suíça quinhentos anos depois de sua criação.

⁵⁰ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 329.

Chefe de uma oficina extremamente solicitada de cuja órbita surgiram os famosos pintores do *Cinquecento* veneziano, Giorgione e Ticiano. (...) Com efeito, os artistas venezianos do período tinham despertado para o encanto dos poetas gregos e o que eles simbolizavam. Gostavam de ilustrar histórias idílicas de amor pastoral e retratar a beleza de Vênus e das ninfas.⁵¹

Na pintura de Bellini, a geometria e a perspectiva não somente constroem a imagem, como também adquirem um valor simbólico. Por intermédio das cores e da luz de seus quadros Bellini, assim como Correggio, expõe a “condição espiritual”⁵² de suas figuras: “a natureza funde-se com o sentimento humano e sublima-se no sentimento do divino.”⁵³

Considerada uma das principais incentivadoras da arte de Correggio, a poeta Veronica Gambara casou-se, em 1509, com Gilberto X, príncipe da comuna de Correggio.

É atribuída a ela a mulher retratada no quadro *Ritratto di gentildonna* (Fig. 9), atualmente no Museu Hermitage em São Petersburgo, na Rússia. Segundo a historiadora Katharina Wilson, no livro *Women Writers of de Renaissance and Reformation*, Gambara encorajou e favoreceu o jovem pintor, promovendo sua carreira:

Seus trabalhos em Correggio (a cidade) eram tão famosos que ele conseguiu por intermédio do amigo de Gambara, o marquês Scipione Montino della Rosa, uma oportunidade para pintar na vizinha Parma, culminando com a decoração da cúpula da Igreja São Giovanni Evangelista.⁵⁴

No palácio em que morava, Verônica promovia regulares encontros com seus amigos, tais como Isabella d’Este, Ludovico Ariosto, Ludovico Dolce e seu mestre Pietro Bembo⁵⁵, poeta, humanista e cardeal veneziano. O marquês Scipione, acima citado, era amigo íntimo da abadessa Giovanna Piacenza, e aconselhou-a a contratar Correggio para pintar os afrescos de sua sala de visitas no convento beneditino de *San Paolo* (Fig. 10), em Parma, cidade que o acolheu e promoveu seu talento.

⁵¹ Idem.

⁵² Termo utilizado por Argan.

⁵³ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 363.

⁵⁴ WILSON, Katharina M. *Women Writers of de Renaissance and Reformation*. Geórgia: Geórgia University Press, 1987, p. 47.

⁵⁵ Pietro Bembo formou-se no ambiente neoplatônico florentino. Considerado o personagem título da obra *O livro do cortesão* de seu contemporâneo Baldassare Castiglione.



Figura 9

Em 1519, ao completar 30 anos, Correggio realiza o afresco que seria um de seus mais famosos trabalhos, a *Camera de San Paolo*. Cabe destacar que essa obra foi completamente esquecida depois de 1524 devido ao fechamento do convento. Foi redescoberta somente no século XVIII graças ao estudioso parmesão Ireneo Affo e ao pintor alemão Anton Raphael Mengs, grande apreciador de Correggio e chefe de um importante ateliê em Roma.

Em 1961, Panofsky escreveu um ensaio dedicado a este afresco intitulado *Iconography of Correggio's Camera Di San Paolo*. O autor afirma⁵⁶, no capítulo

⁵⁶ Neste trabalho foi utilizada a tradução francesa do livro.

sobre a datação da *Camera* e suas fontes visuais, que teria sido impossível Correggio ter elaborado o conteúdo deste afresco sem ter ido a Roma e sem ter conhecido no Vaticano o teto da Capela Sistina feito por Michelangelo e as pinturas de Rafael como, por exemplo, *A Escola de Atenas*.⁵⁷

Gombrich descreve o mestre de Rafael e grande pintor da região da Umbria, Perugino como “um daqueles mestres cuja maneira doce e devota de pintar retábulos impunha o respeito geral.”⁵⁸

Rafael aprendeu com Perugino o modelo de beleza tranquila das suas figuras, e foi além. Criou em suas obras, segundo Gombrich, “a perfeita e harmoniosa composição de figuras movimentando-se livremente”⁵⁹, possivelmente depois de sua chegada em Florença no início de sua carreira, onde se aproximou das obras de Leonardo e de Michelangelo.

Vale destacar o caráter monumental do desenho de Michelangelo⁶⁰ pelas palavras de Argan: “ele busca no jogo poderoso dos músculos os sinais de uma vida feita de impulsos morais, a expressão de uma vontade e de uma consciência que quer transcender os limites terrenos e o motor de uma ação que está além de toda história possível e que realiza o destino humano.”⁶¹ Argan chama a arte de Michelangelo de anticlássica por ter iniciado o rompimento com os ideais clássicos na medida em que sua criações eram impulsionadas pelo *furor*, no sentido espiritual (como anseio de fé), e inspiradas na metafísica neoplatônica.

Na descrição de Leandro Ventura sobre a *Camera*, “as ferramentas decorativas realizadas por Correggio consideram exclusivamente o teto e a cimeira das paredes”⁶², além da lareira onde está Diana em uma espécie de biga (Fig. 11). O teto, por sua vez, “é dividido em 16 partes e completamente coberto com uma pérgola ilusionista que apresenta uma abertura oval em cada segmento com lúdicos *putti* (anjo sem asas).”⁶³

⁵⁷ PANOFSKY, Erwin. *Corrège: La Camera di San Paolo à Parme*. Paris: Éditions Hazan, 2014, p. 36.

⁵⁸ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 315.

⁵⁹ Idem, p. 319.

⁶⁰ Michelangelo estava inserido na linha dos pintores espiritualistas, privilegiando em sua pesquisa temas como o amor e o sentimento por uma via espiritual.

⁶¹ Idem, p. 315.

⁶² VENTURA, Leandro. *Correggio*. Florença: Giunti Editore, 2007, p. 18.

⁶³ Idem.



Figura 10

Ao pintar algumas partes dos *putti* como pés e pernas saltando das lunetas Correggio fez possivelmente, uma citação ao ilusionismo criado por Mantegna no afresco da *Camera degli sposi* no Castelo de *San Giorgio* em Mântua, embora os membros dos corpos pintados por Correggio apresentem uma delicadeza nos movimentos inexistente na obra de Mantegna. Abaixo das dezesseis lunetas estão os arcos pintados monocromaticamente “com imagens alegóricas que tratam em

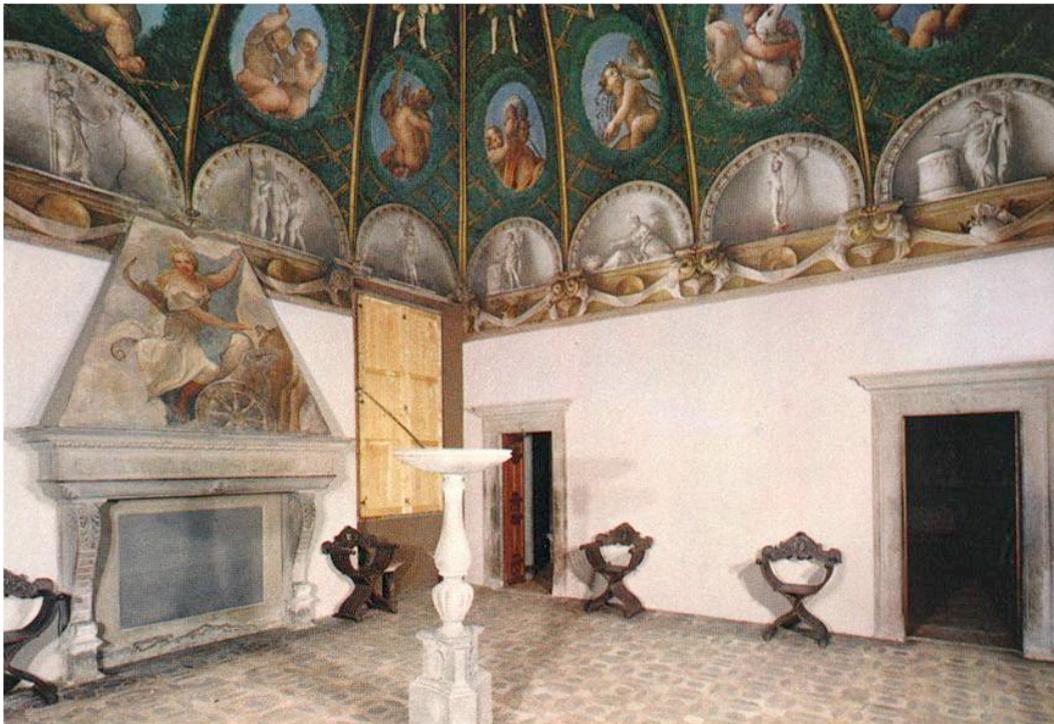


Figura 11

grande parte de moedas antigas”⁶⁴. E no centro do teto, Correggio pintou o emblema heráldico⁶⁵ de Giovanna.

Panofsky concorda com Ireneu Affo sobre a hipótese de Correggio ter tido como principal consultor para a execução desse afresco o humanista Giorgio Anselmi devido a coerência na construção das figuras, e que possivelmente ele tenha desfrutado de uma educação humanista, já que a leitura da antiguidade clássica tenha acontecido de maneira particular em cada região da Itália, afirmando ter sido:

Mais platônica e mística na Florença de Ficino e de Picco. Arqueológica em Roma com Pomponius Laetus; em Veneza, Pádua, Bolonha e Ferrara, em toda a Itália do norte, a antiguidade ganhou um contorno mais realista e prático que restituiu uma clareza de pensamento não somente aos poetas, mais igualmente aos eruditos e aos antigos livros consagrados ao estudo da natureza.⁶⁶

Em *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos, de Cimabue até nossos dias*, de 1550, Giorgio Vasari descreve Correggio como o primeiro pintor que observou a maneira de fazer a pintura moderna na região da

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Referindo-se ao estudo de brasões, o que demonstra distinção e nobreza.

⁶⁶ PANOFSKY, Erwin. *Corrège: La Camera di San Paolo à Parme*. Paris: Éditions Hazan, 2014, p. 45. (tradução nossa).

Lombardia, tendo sido essa região agraciada com esse “pintor singularíssimo”⁶⁷. Stendhal concorda com essa afirmação de Vasari destacando-a em diversas passagens da sua obra em que cita Correggio.

Possivelmente em sua descrição, Vasari supõe que Correggio compreendeu a pintura de Rafael, no que diz respeito a solução poética criada por ele. Segundo Argan: “O que Rafael imitava não era o modelo natural, nem o antigo, mas a arte. (...) Não sendo possível um conhecimento do universal pelo particular, o universal deve ser reconstruído mediante um trabalho de recomposição dos particulares”⁶⁸. Em outras palavras, Rafael singulariza o pensamento figurativo ao nomear “cada coisa sendo bela em si e ligando-se às outras em virtude de sua beleza, até que pela coexistência e composição de muitas belezas particulares, resulte e se manifeste a beleza universal”⁶⁹. O belo, portanto, na pintura de Rafael, não se configura como uma imagem do divino e sim, como um:

Sinal da bondade divina, algo dado ao mundo. É graça. O ato com que é recebido não é um ato cognitivo, mas uma sensação de prazer que se desfruta e que, evidentemente, influi sobre o caráter, os sentimentos e a conduta moral: o belo, enfim, não é conhecido, mas fruído.⁷⁰

Sobre a maestria de Correggio, Vasari conclui: “Deve-se ter como certo, (...) que nenhum artista pintou melhor que ele, tal era a suavidade que imprimia na carnação⁷¹ e tão grande a graça com que terminava seus trabalhos. (...) A percepção de sua candura e delicadeza enchia os olhos de compaixão.”⁷²

Observando os quadros de Correggio, a palavra *graça* utilizada por Vasari para descrever sua obra, provavelmente deriva do significado elaborado pelo humanista neoplatônico florentino Cristoforo Landino na introdução do seu comentário à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, em 1480, onde analisa as obras de alguns pintores florentinos do *quattrocento*.

⁶⁷ VASARI, Giorgio. *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos, de Cimabue até nossos dias*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 458.

⁶⁸ ARGAN. Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 285.

⁶⁹ Idem, p. 289.

⁷⁰ Idem, p.290.

⁷¹ Na pintura, o termo *carnação* pode ser compreendido como o aspecto da pele de uma figura, ou seja, uma *textura* (no sentido da sensação tátil suscitada pela forma).

⁷² Idem.

A reflexão sobre a história social do renascimento italiano feita pelo historiador da arte Michael Baxandall, no livro *O olhar renascente*, considera que Landino incorporou, em sua crítica, os termos escritos por Plínio, o Velho, na *História Natural* em 77 d.C, possivelmente por tê-la traduzido alguns anos antes. A obra de Plínio contém, “nos seus livros 34-36, a mais completa história crítica da arte clássica que se conhece da Antiguidade”⁷³. Baxandall destaca que o grande mérito de Landino foi o fato dele ter usado os termos de Plínio respeitando, no entanto, o método do autor quanto ao uso das metáforas: “de sua própria invenção ou pertencentes à sua própria cultura, atribuindo aspectos do estilo pictural de seu tempo ao estilo social ou literário de sua época. (...) Landino, também como Plínio usou os termos empregados nos ateliês dos artistas.”⁷⁴

Landino acreditava que as obras do pintor Filippo Lippi, provável mestre de Botticelli e do escultor Desiderio da Settignano, absorveram em seus trabalhos os dois sentidos de graça ou melhor, *gratioso* (gracioso) criados por ele, como descreve Baxandall:

Um sentido mais objetivo e um mais subjetivo: 1. Que possuía graça (*grazia*); 2. agradável em geral. O primeiro sentido era o mais difundido e preciso, mas o segundo atraía os intelectuais como Landino, pois a palavra latina *gratiosus* era comumente usada com esse significado.⁷⁵

Anthony Blunt destaca no livro *Teoria artística na Itália* que o significado do termo *graça* no pensamento de Vasari “assume uma função inteiramente nova; distingue-se da beleza e até mesmo opõe a ela. (...) a beleza é uma qualidade racional que depende de regras, enquanto que a graça é uma qualidade indefinível que depende do juízo e, portanto, do olho”⁷⁶. Blunt conclui que Vasari está interessado verdadeiramente na graça e não na beleza: “Ele fala de ‘delicadeza, refinamento e suprema graça’”⁷⁷. Esta afirmação demonstra não somente o motivo pelo qual Vasari apreciava a pintura de Correggio como também fundou com a biografia do pintor no *Vidas* uma longa tradição de estudos sobre a graça em sua

⁷³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 192.

⁷⁴ Idem, p.193.

⁷⁵ Idem, p. 205.

⁷⁶ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 129.

⁷⁷ Idem.

pintura (característica tão singular da poética *allegriana*), tendo seu ápice nos escritos de Stendhal.

3 Um olhar sobre a pintura *allegriana*

Ao longo dos seus quase trinta anos de carreira, Correggio pintou alternadamente em três suportes: parede (afresco), painel de madeira (pequenos quadros ou retábulos) e tela. Pelo fato de uma técnica permear a outra, sua obra será apresentada em grande parte cronologicamente, exceto no que se refere a algumas cenas que foram revisitadas diversas vezes pelo pintor durante o seu percurso artístico e pelas *Madonnas*, assunto do terceiro capítulo, por formarem rigorosamente um conjunto independente do ano e do suporte utilizado.

Ainda muito jovem com dezesseis anos Correggio pintou em 1505, o afresco *Madonna col Bambino tra i santi Quirino e Francesco* (Virgem com o menino entre os Santos Quirino e Francisco) na Igreja de Santa Maria da Misericórdia em Correggio. É importante destacar neste afresco (Fig. 12) o lugar escolhido para Maria, no centro da composição. Essa atitude denota desde cedo o interesse do pintor pela representação mariana, tornando-se essa temática um dos eixos de sua pesquisa pictórica.

Nesse mesmo período, Correggio pintou dois *tondos* (pintura de forma circular) na Basílica de Santa Andrea que havia sido reconstruída por Alberti: *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovannino* (Sagrada Família com Santa Isabel e São João Batista) e *Deposizione* (Deposição). Os afrescos, de 150 cm de diâmetro cada um, foram transferidos da parede para a tela em 1961, e integram a coleção do Museu de Arte Sacra Francesco Gonzaga situado em Mântua.

O primeiro (Fig. 13), ainda que bastante danificado, apresenta a sagrada família atrás de um balcão com Santa Isabel ao lado de Maria e São João Batista na sua frente. O jovem Batista segura uma fita com a inscrição em latim *Ecce Agnus Dei* que significa *Eis o Cordeiro de Deus*. Essa fita está ligada a um vaso em cima do balcão, que poderia ser analisado, segundo a litania lauretiana¹, como se referindo à saudação da Virgem, entre tantos elogios e termos, como um “vaso místico.”

¹ Disponível no site do Vaticano. (http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_it.html)



Figura 12

Cabe ressaltar a importância da cidade de Loreto na Itália para a devoção mariana. Em 15 de agosto de 1993, o papa João Paulo II escreveu uma carta pela comemoração do sétimo centenário da Santa Casa de Loreto, por ter sido o primeiro santuário internacional dedicado à virgem (foi neste local que segundo a tradição medieval o anjo Gabriel anunciou a maternidade divina à Virgem), e, portanto, verdadeiro núcleo mariano da cristandade.

Com o pé de Jesus radicalmente escorçado, Correggio utiliza no segundo afresco (Fig. 14), esta forma pictórica particularmente celebrada no norte europeu, bem como o *Cristo Morto* de Mantegna, pintura bem conhecida por Correggio.



Figura 13



Figura 14

Ainda que os rostos das figuras estejam muito deteriorados, a expressão sofrida de Maria Madalena é espantosa. Sobressai em toda a cena seu grito silencioso, demonstrando uma grande liberdade de Correggio na construção emocional de suas figuras. Poderia ser identificado com o grito do Laocoonte representado no grupo escultórico de mármore datado de cerca de 140 a.C.. Foi encontrada em 1506 uma cópia romana do grupo da autoria de três escultores de Rodas da era do reinado de Tibério (4-37 a.C.). Integrante da coleção dos Museus do Vaticano, o grupo representa Laocoonte, sacerdote troiano de Apolo, que foi castigado por desobediência. Como resultante, foi enviado pelos deuses duas cobras, Pórcia e Caribeia, sobre ele e seus filhos, quando da partida dos gregos durante um sacrifício ao deus do mar, *Posídon*.

Mesmo sob forte influência mantegniana, o pintor inaugura, nas pinturas acima citadas, utilizando o claro-escuro, ainda que timidamente, uma poética singular orientada a partir da representação do sentimento e do movimento da alma (*moti dell'animo*), assim como Leonardo.

A década de 1510 foi determinante para Correggio, culminando com sua mudança de Mântua para Parma, onde realizou, em 1519, o magnífico afresco no mosteiro beneditino de *San Paolo*.

Um exemplo que abrange praticamente toda a produção de Correggio é a cena do *Matrimonio mistico di Santa Catarina con San Sebastiano* (Casamento místico de Santa Catarina com São Sebastião), pintada em quatro versões entre os anos de 1510 e 1527.

A quarta e definitiva versão do quadro *Matrimonio místico di Santa Catarina con San Sebastiano* (Fig.15), feito em 1527, destaca-se² no corredor de pinturas do Alto Renascimento no Museu do Louvre, em virtude da luz e das cores vívidas dos corpos construídos por Correggio. A união mística de Santa Catarina com o Menino Jesus acontece sob os olhares de Maria e São Sebastião. Correggio organiza as figuras de modo que os quatro olhares convergem para a mão de Cristo, evidenciando mais uma vez a influência da frontalidade mantegniana em sua pintura.

A vida exemplar de Catarina de Alexandria foi narrada na *Legenda Áurea* por Voragine que afirma:

Catarina vem de *catha*, que quer dizer ‘universo’, e de ‘ruína’, significando “ruína universal”, (...) ou então vem de *catenula*, ‘correntinha’, pois com boas obras ela fez para si uma espécie de corrente por meio da qual subiu ao Céu. Essa corrente ou escada é formada de quatro degraus que são a inocência da ação, a pureza do coração, o desprezo pela vaidade e a linguagem da verdade, degraus que o profeta hierarquizou quando perguntou: ‘Quem subirá a montanha do senhor?’, e ele mesmo respondeu: ‘Aquele cujas mãos são inocentes e o coração puro, que não ocupou sua alma com futilidades, que não fez juramentos falsos contra seu próximo’.³

O quadro de Correggio foi encomendado pelo seu amigo, o doutor Francesco Grillenzoni, e destaca-se pela luz e pelas cores construídas pelo pintor, além da suavidade impressa nos movimentos, à maneira das pinturas de Leonardo e Andrea del Sarto. No fundo, Correggio narra, possivelmente, nos dois planos que aparecem entre a cena principal e as montanhas, no ponto mais longínquo da composição, as dificuldades vividas por Santa Catarina.

Catarina era filha do rei Costo e viveu em Alexandria, no Egito, entre os anos 287 e 305 d.C.. Foi instruída no estudo de todas as artes liberais⁴, algo incomum na sua época. Conforme a biografia escrita por Voragine: “Certa vez o imperador Maxêncio convocou tanto os habitantes ricos como os pobres de

² Entre os dias 13 de fevereiro e 1 de março de 2014 viajei pelas cidades de Paris, Roma e Florença com o objetivo de contemplar os quadros de Correggio e de seus contemporâneos, bem como tantas outras obras fundamentais do Renascimento Italiano. Consegui ver um total de sete pinturas que serão analisadas no decorrer do texto.

³ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 961.

⁴ O estudo das artes liberais durante a Idade Média era composto pelo *trivium* (Gramática, Retórica e Lógica) e pelo *quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia).



Figura 15

Alexandria para imolar os ídolos (deuses pagãos) e punir os cristãos que não quisessem fazê-lo.”⁵ Catarina tinha dezoito anos de idade nessa ocasião e vivia sozinha em um palácio cheio de riquezas e de escravos. Ao informar-se do que estava acontecendo, saiu do palácio junto com as outras pessoas e protegeu-se com o sinal da cruz. Ainda segundo Voragine:

Com grande dor do coração, ela corajosamente avançou na direção do imperador e falou assim: “A dignidade de que você está revestido, assim como a razão, exigiram de mim que o saudasse se você conhecesse o criador do Céu e renunciasse ao culto dos deuses”. Em pé diante do templo, ela debateu com o imperador uma infinidade de assuntos com argumentos silogísticos, alegóricos, metafóricos, dialéticos e místicos. (...) Enquanto ela expunha com sabedoria muitas coisas sobre a encarnação do Filho, o César, estupefato, não sabia o que responder.⁶

⁵ Ibidem.

⁶ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 962.

Após ouvir Catarina, o imperador ordenou que a levassem de volta para o castelo e que a vigiassem, pois tinha ficado surpreso com tamanha sabedoria e beleza. Depois pediu que Catarina explicasse sua origem. De acordo com Voragine, ela respondeu: “Está escrito: ‘Não louve nem deprecie a si mesmo’, o que fazem os tolos tomados pela vanglória. (...) Sou Catarina, filha única do rei Costo, e embora nascida na púrpura e bem instruída nas artes liberais, desprezei tudo para me refugiar junto do Senhor Jesus Cristo.”⁷

A pintura de Correggio narra exatamente do momento em que Catarina casou-se com Cristo. Ainda que tenha fundido os planos conforme a lição de Leonardo, Correggio parece inaugurar um novo tipo de enquadramento e iluminação, no qual descentraliza a ação sem, no entanto, interferir na harmonia da cena. Com as cores das roupas, amarelo para Santa Catarina e vermelho e azul para Maria, Correggio criou um primoroso panejamento (movimento das pregas de um tecido em uma obra de arte), em uma espécie de dança das fibras, tamanho o movimento dos tecidos.

Contudo, é importante demonstrar a evolução da poética pictórica de Correggio através da apresentação das três primeiras versões da cena.

Na primeira (Fig. 16), de 1510, Correggio apresenta a cerimônia em uma espécie de altar com típicos elementos da pintura de Mantegna, como por exemplo o arco revestido de folhas. Na segunda (Fig. 17), de 1512, realiza a cena em uma paisagem na qual divide o fundo da tela com uma floresta fechada criando uma massa escura atrás dos três santos que acompanham a cerimônia.

Na outra metade, com uma perspectiva atmosférica revelando um castelo e mais longe ainda as montanhas. Nesta versão, particularmente, Correggio criou um ambiente com muitas áreas escuras e misteriosas, que remetem à pintura de Dosso Dossi⁸, principal pintor na corte de Afonso d’Este em Ferrara.

Já em 1520, com uma fatura ágil, Correggio insere na terceira versão (Fig. 18) da cena, Maria, o Menino Jesus e Santa Catarina em uma paisagem mais abstrata, de pinceladas longas e fluidas. O pintor direciona a atenção para o instante da celebração com uma iluminação cheia de nuances na qual privilegia a ação das mãos das figuras pintadas.

⁷ Idem.

⁸ Dosso Dossi é o nome popular de Giovanni Luteri (1474-1542).



Figura 16



Figura 17

O pequeno painel *Madonna col Bambino tra i santi Elisabetta e Giovanni Battista* (Virgem com o Menino entre Santa Isabel e São João Batista), pintado por Correggio em torno de 1510, é a primeira versão (Fig. 19) desta cena que também foi ao longo do tempo revisitada pelo pintor.

O encontro do menino Jesus com o jovem São João Batista provém dos Evangelhos apócrifos, cuja temática foi amplamente representada nos séculos XV e XVI. Como se estivessem atrás de um balcão, Correggio pinta a Virgem segurando delicadamente com a palma da mão esquerda o pé do Menino que está sentado no seu colo e, olhando para São João Batista, abaixo dele. Atrás dos meninos, encontra-se uma representação de Santa Isabel fortemente influenciada por Mantegna, bem como a paleta de cores escolhida por Correggio. A vegetação pintada somente atrás de Maria denuncia ser uma pintura de juventude, por ter sido pintada apenas como um revestimento para a coluna que divide o quadro. Por outro lado, é através dessa folhagem que Correggio cria um ambiente protegido e íntimo para a Virgem. Já o fundo das outras três figuras é uma paisagem que demonstra uma boa compreensão da perspectiva atmosférica de Leonardo.

Também no início de sua carreira, Correggio pintou o emblemático painel *La Giuditta* (Judite), de 27 por 20 centímetros (Fig. 20). A tocha erguida pela criada ilumina Judite, que aparece de perfil, segurando firmemente a cabeça de Holofernes. Pelo fato dessa tocha ser a única fonte de luz do quadro, Correggio cria uma atmosfera enternecedora para a cena através do fundo negro, antecipando

o tenebrismo (fundo escuro) de Caravaggio, que foi amplamente difundido como elemento dramático no século seguinte. No entanto, o fundo escuro deste trabalho aparece como um recurso emocional, característica constantemente pesquisada por Correggio para suas figuras femininas.

No painel *Cristo Giovane* (Cristo Jovem), feito em 1510 (Fig. 21), a relação afetiva, estabelecida por Correggio entre Cristo e o observador acontece por intermédio do gesto da mão (ao apontar para a sagrada escritura) e do olhar.



Figura 18



Figura 19



Figura 20

Ainda que seja um trabalho de juventude, e com o desenho característico de Leonardo, sobressai na composição a maneira como Correggio interpreta a expressão natural dos sentimentos investigada pelo pintor florentino e por seu discípulo Andrea del Sarto. Além dos elementos gestuais, Correggio fortalece essa comunicação com o espectador criando um fundo dividido entre um delicado panejamento verde, que se funde com o manto azul de Cristo, enquanto a outra metade é de um preto bem denso.

Na mesma década, Correggio pintou uma variação do painel descrito acima (Fig. 22). Com uma representação de Cristo bem similar a de São João Batista feita para o retábulo da Igreja de São Francisco, o pintor apresenta Cristo apontando a página esquerda da escritura sagrada para o espectador onde se lê o Salmo 110 *Dixit Dominus (O senhor disse)*⁹. Essa pintura contém uma potência dramática maior que a primeira versão, talvez pelo fundo escuro e pela meia luz que ilumina o Cristo, inserindo mais uma vez a atmosfera misteriosa das figuras de Leonardo, porém numa chave religiosa onde o mistério é, nesse caso, a própria figura de Cristo.

Em 1512, Correggio pintou o tema da Pietá (Fig. 23) em um modesto painel de 39,2 por 29,2 centímetros. A figura de Cristo inclinada na composição

⁹ Conforme descrito no site de documentação *allegriano* (Correggio Art home). Após uma completa restauração entre os anos de 2006 e 2007, a casa onde Correggio nasceu tornou-se a *Fondazione Il Correggio* e um centro de documentação sobre sua obra.



Figura 21



Figura 22

denota a maneira de construir figuras conforme a pintura do norte europeu. Esta pintura representa uma mistura entre os estilos de Giovanni Bellini e Ercoli de' Roberti. No entanto, Correggio construiu Cristo sem ferida alguma, deixando a cor vermelha para o manto de Maria, que transformou por sua vez a profunda tristeza da cena em um laço emocional ainda mais vigoroso entre mãe e filho. O fundo da pintura tem uma pequena abertura no lado oposto as figuras, enquanto o restante apresenta um fundo negro. A iluminação da cena acentua todo o corpo de Cristo e uma pequena parte do rosto de perfil da mãe (abaixo dos olhos), destacando da escuridão seu manto vermelho.

Correggio pintou a *Natividade com Santa Isabel e o jovem São João Batista* (Fig. 24) na mesma atmosfera íntima de um pequeno quadro com as mesmas personagens, de 1510, *Virgem com o Menino e São João Batista* (Fig. 25), só que em um grande plano, onde a natureza tem a mesma importância que as figuras. A representação da vegetação e do brilho no manto do Menino, no véu de Santa Isabel, nos anjos voando, na roupa de Maria e de José comprova o estudo feito por Correggio da pintura veneziana de Bellini desde o início de sua formação.

A pintura em tela feita pelo pintor, *Commiato di Cristo dalla Madre* (Despedida de Cristo de sua mãe) narra uma cena (Fig. 26) pouco comum no início do *cinquecento* italiano. De acordo com especialista em Correggio

Maddalena Spagnolo, esta temática era geralmente destinada a devoção privada de compradores não tão ortodoxos.

Por volta de 1514, Correggio pintou a primeira das três versões do encontro de Cristo e João Batista jovens (analisada no capítulo 3). No entanto, o pintor insere José nos outros dois quadros (Fig. 27 e 28). A maneira como Correggio representa os meninos com a Sagrada Família em um ambiente íntimo, difere do caráter monumental do *tondo* pintado por Michelangelo retratando a mesma cena. Na terceira versão, *Sacra Famiglia con san Girolamo* (Sagrada Família com São Jerônimo), a expressão atenta do Menino para São Jerônimo orienta os olhares trocados entre as personagens, revelando a intimidade do encontro.



Figura 23



Figura 24

Com 25 anos, Correggio foi contratado para fazer seu primeiro retábulo (pintura de caráter oficial feita para ornamentar o altar de uma Igreja), *Madonna di San Francesco* (Virgem de São Francisco) para o altar-mór da Igreja do convento de São Francisco de, 299 por 245 cm.

O pórtico com uma paisagem ao fundo onde acontece a cena, (Fig. 29) poderia ser interpretado conforme uma das atribuições dada à Virgem, na litania lauretiana, como “*porta do céu*”. Maria, sentada em seu “trono terrestre”, aparece como um elo entre seu filho, mantido no colo e São Francisco, inclinado à direita, representando um mediador entre os fiéis e o reino dos céus. Em seu entorno estão os santos Antônio de Pádua, atrás de Francisco de um lado e, do outro, Catarina de Alexandria atrás de João Batista. Este último olha para o espectador e indica o Menino. Com a mão direita, Maria segura firmemente seu



Figura 25



Figura 26

bebê, enquanto direciona a palma da outra sob Francisco. Em outubro do ano de 2015, foi celebrado pela *Fondazione Il Correggio* (instituição localizada na casa onde nasceu o pintor) o quinto centenário do retábulo que, desde 1745, pertence à coleção da *Gemaldegalerie* de Dresden.

Pouco se sabe sobre o painel *Retrato de uma jovem mulher* (Fig. 30), de 1515. Além do traço influenciado por Leonardo, Correggio cria a expressão da jovem através do rosto inclinado, da boca entreaberta e de um cativante olhar que, acompanhados de um fundo negro (com grande sensação de profundidade), propicia a criação de um espaço íntimo e ao mesmo tempo enigmático. Cabe destacar que a carnação feita por Correggio se destaca de qualquer outro elemento da pintura.

Realizada entre os anos de 1515 e 1517, *Quattro Santi* (Fig. 31) apresenta os quatro Santos a partir dos símbolos que os caracterizam: as chaves para São Pedro, o dragão para Santa Marta, a vasilha com unguento para Maria Madalena e o grilhão para São Leonardo. Essa grande tela, encomendada por Melchiore Fassi, foi instalada no oratório da Igreja de *Santa Maria della Misericordia* em Correggio. Com uma paisagem densa e escura, a luz do quadro encontra-se nas roupas e nos rostos dos Santos. Destaca-se na cena a figura de Maria Madalena, representada em um simples vestido amarelo (em comparação com vestidos volumosos feitos posteriormente), e envolvida por um pano vermelho, olhando atentamente para o espectador. O claro-escuro da composição revela o cuidado do pintor em relação a carga dramática inserida em suas composições.



Figura 27



Figura 28

A meditação intensa e solitária de São Jerônimo, representada no painel (Fig. 32) de Correggio - conforme a descrição de Elisabetta Fadda no catálogo *Correggio e l'antico* - aparece como uma das melhores obras do pintor; revelando a hipótese de Andrea Muzzi, segundo a qual essa pintura foi considerada como um indício do refinado caráter intelectual do pintor, oriundo do ambiente beneditino cassinense (o qual Correggio integrava), e cuja leitura privilegiava os Padres da Igreja e, em especial, São Jerônimo (347-420).

Importante ressaltar que em 1521 foi concedido à Correggio pela Congregação Cassinense¹⁰ de Santa Giustina (Justina) em Pádua, o prestigioso decreto de fraternidade pela devoção mostrada à ordem beneditina. Santa Justina, virgem e mártir paduana, foi pintada por Mantegna como parte de um políptico feito quase um século antes para a capela de São Luca, na Abadia construída na Basílica do século X dedicada à Santa.

O São Jerônimo de Correggio é, no entanto, bem diferente do pintado por Mantegna anteriormente no que se refere a atmosfera de intimidade da cena. Em primeiro lugar, Correggio criou sua composição com uma diagonal, onde na parte inferior está a figura do Santo com o cotovelo apoiado em um pano vermelho segurando um livro e uma caveira, símbolo de vaidade (nesse caso pelos estudos).

¹⁰ Esse termo remete ao Monte Cassino, lugar onde Bento de Núrsia fundou no século VI o primeiro mosteiro da ordem beneditina.

Na parte superior do quadro elaborou um fundo preto que transforma-se em uma floresta densa exatamente acima da cabeça de São Jerônimo, na qual podemos ver um pedacinho do céu, que pela cor amarela denuncia ser de dia.



Figura 29



Figura 30

Conforme narrado na *Legenda Áurea*:

Jerônimo, filho de um nobre chamado Eusébio, era originário da cidade de Estridônia, nos confins da Dalmácia e da Panônia (entre as atuais Croácia e Hungria). Ainda jovem foi para Roma, onde estudou letras gregas, latinas e hebraicas. Seu mestre de gramática foi Donato e o de retórica o orador Vitorino. Ele se dedicava noite e dia ao estudo das sagradas Escrituras. Delas tirou com avidez os conhecimentos que mais tarde abundantemente divulgou. Em certa época, ele conta em carta a Eustáquio como passava o dia a ler Cícero e a noite a ler Platão, porque o estilo descuidado dos livros dos profetas não lhe agradava.¹¹

Uma das tantas pinturas de Correggio destinadas à devoção privada, o *Sant'Antonio abate* (Fig. 33) surge, entretanto, como uma aproximação do espectador com o santo eremita que viveu durante o século III no Egito. Correggio pinta Santo Antônio em primeiro plano onde a luz concentra-se nas mãos, no manto e na cabeça do santo, enaltecendo sua expressão sofrida e meditativa.

¹¹ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 826.



Figura 31

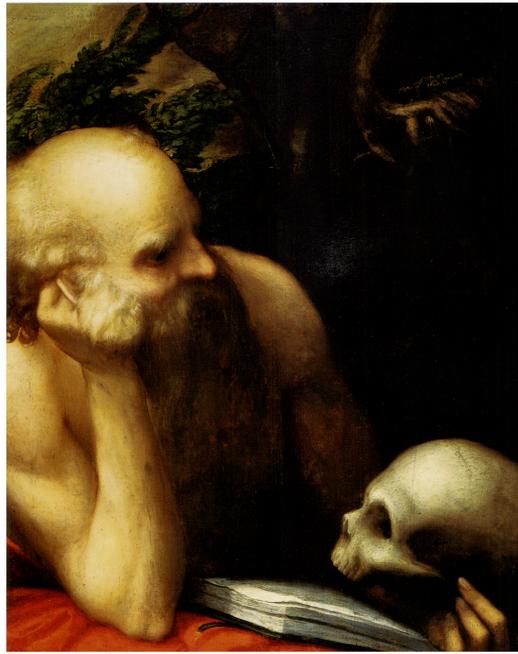


Figura 32

A *Santa Maria Maddalena* (Fig. 34) pintada, entre 1517 e 1518, inaugura na poética *allegriana* a capacidade de humanização do sagrado, através da cumplicidade criada com o espectador pelo olhar de Madalena e pela suave luz que cobre a parte desnuda do seu corpo. Segundo sua biografia na *Legenda Áurea*: “Maria, cognominada Madalena, nasceu em família muito digna, descendente de reis. Seu pai chamava-se Ciro e sua mãe Eucária. Junto com o irmão Lázaro e a irmã Marta ela possuía o castelo de Magdala, situado em Betânia, localidade próxima a Jerusalém.”¹²

O pequenino painel *Volto di Cristo* (Rosto de Cristo), de 1518, (Fig. 35), demonstra a devoção e religiosidade de Correggio ao pintar a figura de Cristo, cujo olhar doce e sorriso agradecido transmitem serenidade, ainda que esteja com a coroa de espinhos na cabeça.

Anos mais tarde (1525), Correggio fez outro painel do rosto de Cristo (Fig. 36), também com caráter devocional e igualmente pequeno. Pintou a expressão pálida de Cristo com a mesma paleta clara do resto da composição, exceto a coroa de espinhos, sua barba e cabelos. Segundo Elisabetta Fadda, o fato de Cristo aparecer emoldurado por um fundo branco e vestir uma túnica também branca, indicam uma citação à tradição cristã, na qual Santa Verônica enxugou seu rosto com um véu no caminho para a crucificação.

¹² Idem, p. 544.

Vale destacar como Verônica antes de tornar-se Santa foi retratada por Voragine na *Legenda Áurea*:

Depois que Pilatos entregou o Senhor aos judeus para que fosse crucificado, ficou com medo de Tibério por ter derramado sangue inocente. Nesse meio tempo Tibério padecia de uma grave enfermidade, e disseram-lhe que em Jerusalém havia um médico capaz de curar todo tipo de doença apenas com a palavra. (...) Volusiano (a mando de Tibério) foi se informar com uma mulher chamada Verônica, que fora amiga de Jesus, sobre onde encontrar o Cristo Jesus.¹³

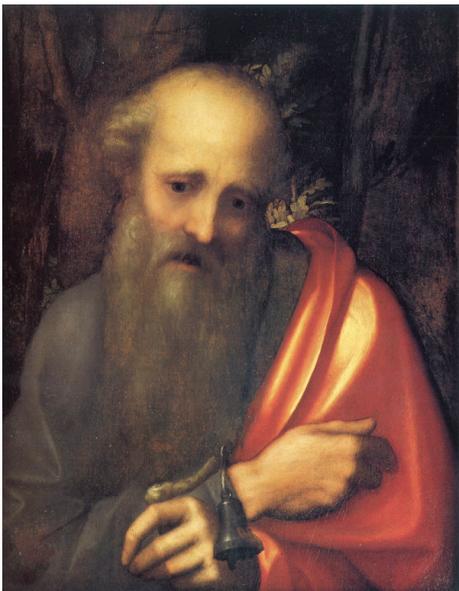


Figura 33



Figura 34

Como nesse momento Jesus já tinha sido crucificado, Verônica comentou:

Como meu Senhor viajava para pregar, e eu ficava a contragosto privada da sua presença, resolvi mandar fazer um retrato dele para poder me consolar olhando sua imagem quando não pudesse vê-lo. Quando levava para isso uma tela a um pintor, o Senhor encontrou-me e perguntou onde eu ia. Expliquei. Ele me pediu o tecido e devolveu-o com a marca da sua venerável face. Se seu senhor olhar com devoção esta imagem, no mesmo instante recuperará a saúde.¹⁴

Pintada um pouco depois do retábulo de *San Francesco*, a tela *Adorazione dei Magi* (Fig. 37) apresenta, segundo Maddalena Spagnolo, o típico estilo pictórico da Lombardia, dialogando com as obras de Dosso Dossi e Leonbruno, especialmente no desenho das figuras e na atmosfera misteriosa criada pelo sombrio claro-escuro. Em 1520, após a execução da *Camera* da Abadessa no mosteiro beneditino de *San Paolo*, Correggio pintou sua primeira cúpula para a

¹³ Idem, p. 330.

¹⁴ Idem.

também igreja beneditina de *São João Evangelista* (Fig. 38), atestando segundo Ventura: “a importância dos membros desta ordem monástica para a fortuna do artista. (...) Na cúpula, a invenção formal declara a extraordinária originalidade inventiva do artista.”¹⁵

O pintor dedicou seu vértice ao santo titular da igreja, João Evangelista, apresentando a cena narrada por Jacques de Voragine na *Legenda Áurea*, segundo a qual Jesus, com todos os outros apóstolos, apareceu para anunciar a morte do Evangelista: “Isidoro conta que no ano 67 da Paixão o Senhor apareceu com seus discípulos a João, que tinha 98 anos de idade, e disse-lhe: ‘Vem comigo, meu bem-amado, é hora de sentar-se à minha mesa com seus irmãos.’”¹⁶



Figura 35



Figura 36

O primoroso esboço feito por Correggio, em uma clara referência as figuras da Capela Sistina de Michelangelo, atesta a afirmação da curadora de arte Anna Coliva no catálogo da exposição *Correggio e l'antico*¹⁷, no qual Correggio após uma breve passagem por Roma, em 1518, foi arrebatado ao conhecer as ruínas dos fóruns romanos e as monumentais obras de Michelangelo e Rafael no Vaticano, chegando a sua maturidade artística, fato que reafirma as tese defendidas por Panofsky e Stendhal sobre a viagem de Correggio a Roma.

¹⁵ VENTURA, Leandro. *Correggio*. Florença: Giunti Editore, 2007, p. 25.

¹⁶ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 119.

¹⁷ COLIVA, Anna (curatore della mostra e del catalogo). *Correggio e l'antico – Diece grandi mostre alla Galleria Borghese*. Roma: Federico Motta Editore, 2008.



Figura 37

O impressionante painel de 130 por 103 centímetros *Noli me tangere* (Não me toque), também de 1520 (fig. 38), narra o instante do Novo Testamento em que Cristo faz um gesto para que Maria Madalena, primeira testemunha da ressurreição, não o toque (porque ela o confunde com um jardineiro). Cristo está envolto por um manto azul, mostrando somente o tronco e os braços, enquanto Maria Madalena veste um frondoso vestido amarelo com uma espécie de capa vermelha.

Correggio cria uma composição cuja linha principal começa na mão de Madalena no canto inferior esquerdo e termina no dedo da mão de Cristo que aponta para cima, formando uma diagonal em direção ao céu, outro recurso típico que será utilizado pelas composições barrocas. Entre um corpo e outro está uma grande paisagem cujo plano mais longínquo (uma faixa na cor azul) coincide com o final da cabeça de Cristo, inscrevendo seu corpo como o elo entre a terra e o céu.

A expressão perplexa de Madalena pode ser percebida através do movimento interrompido de suas mãos que seguram firmemente no tecido vermelho, contendo-se para não tocar em Cristo. Comovido pelo encontro, e com

o rosto voltado para cima, Cristo curva seu rosto e a encara com imensa serenidade. Protegido pela copa de uma árvore, com uma mão ele sinaliza para que ela não se mexa, e com a outra aponta para o céu.

Segundo Maddalena Spagnolo, este painel “inaugura a fase madura de Correggio revelando uma nova capacidade de organizar o espaço seguindo uma esquema simples e, no entanto, cuidadosamente estudado, onde a tensão emocional criada entre as figuras aparece para dar significado e solidez à cena.”¹⁸



Figura 38

¹⁸ COLIVA, Anna (curatore della mostra e del catalogo). *Correggio e l'antico – Diece grandi mostre alla Galleria Borghese*. Roma: Federico Motta Editore, 2008, p. 116.



Figura 39

Os afrescos *Incoronazione della Vergine* (Coroação da Virgem), pintado para a abside da Igreja de São João Evangelista, e *Annunciazione* (Anunciação) realizado para a Igreja de São Francisco, ambas em Parma, surgem como duas singulares representações da Virgem que Correggio fêz no decorrer de sua obra, especialmente por terem sido pintadas na década de 1520. Na primeira (Fig. 40), ela aparece com os olhos abertos e direcionados para o espectador, enquanto no segundo (Fig. 41), ele a representa em postura de devoção com a cabeça e os olhos voltados para baixo (maneira que utilizará com maior frequência).

O retábulo *Madonna di San Sebastiano* (Fig. 42) foi encomendado para a capela da irmandade de São Sebastião em Módena, como a representação da vitória conquistada pela população (através da fé) contra a peste que assolou a cidade em 1523. Aos pés de Maria estão as figuras de São Sebastião à esquerda, ainda amarrado à estaca do martírio; São Geminiano no centro, pintado de perfil com os braços abertos, apontando com uma mão para a Virgem e o Menino, e com a outra para o espectador; sentado a direita está São Roque, usualmente invocado contra as enfermidades. As figuras da Virgem e do Menino foram adornadas por anjos de diversos tamanhos, criando com extrema sutileza a divisão entre a terra e o céu. No canto inferior esquerdo, abaixo de São Sebastião, está uma menina segurando a maquete da cidade, como num gesto de agradecimento pelo fim da peste.

A maneira como Correggio criou o panejamento das roupas de cada figura, inclusive dos anjos, possibilita a fluidez dos movimentos das personagens neste grande retábulo, de 265 por 161 centímetros, sem paisagem alguma. Segundo Eugenio Riccòmini, “não podemos excluir a possibilidade dessa importante encomenda ter sido sugerida pelo amigo do pintor Francesco Grillenzoni (proprietário da quarta versão da pintura *Casamento Místico de Santa Catarina com São Sebastião*), membro da irmandade de São Sebastião.”¹⁹

A cúpula da catedral de Parma²⁰, *Assunção da Virgem* (Fig. 43), feita entre 1524 e 1530, configura-se, segundo Wöllflin, como uma ascensão ao céu na qual “pode-se observar uma precipitação crescente, uma aceleração da ação”²¹, onde a figura da Virgem parece tomar como que um impulso para o alto.

Segundo Riccòmini, a cúpula contém “a idéia genial dessa abertura para o céu, dessa comunicação sem intermédio entre a obscuridade da terra e a luz do céu”²². A figura de Maria, com toda a liberdade que Correggio a representa, poderia ser identificada com a Vênus, deusa do amor, na medida em que designa também o amor pelo conhecimento. A aproximação de Maria com a Vênus pode ser relacionada ao fato desta última incorporar as figuras das três Graças. Segundo o historiador da arte Aby Warburg, as três aparecem sempre de mãos dadas, revelando a legítima liberdade, já que “uma irmã dá, a outra recebe, a terceira

¹⁹ RICCÒMINI, Eugenio. *Correggio*. Milão: Electa, 2005, p. 104.

²⁰ Igreja construída no período românico (séculos XI e XII).

²¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 93.

²² Idem.

devolve o benefício, medidas que deveriam ser encontradas em toda a liberdade perfeita.”²³



Figura 40



Figura 41

²³ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 28.



Figura 42



Figura 43

Assim descreve Panofsky no livro *Essais d'iconologie - Les themes humanistes dans l'art de la Renaissance*:

Com efeito, as fontes mitográficas da época descreviam as Três Graças como uma espécie de servas de Vênus, e os humanistas platônicos do Renascimento interpretaram a figura de Vênus de uma maneira mais filosófica. Para eles, as Três Graças continham as qualificações que constituía Vênus, a tal ponto que elas designavam uma 'Trindade', onde Vênus seria a 'Unidade'; elas encarnariam o aspecto triplo da Vênus, ou seja, a Beleza suprema, da mesma maneira que o Pai, o filho e Espírito Santo compreendiam o triplo aspecto da divindade.²⁴

Segundo Riccòmini: Para a realização da grande cúpula, ligeiramente elíptica (medindo onze metros por doze):

Foi formada uma comissão com quatro membros, representando o clero beneditino e a administração municipal de Parma: Scipione M. della Rosa, Pascasio Beliardì (representante da cúria romana e amigo dos mais brilhantes letrados de Parma), o famoso humanista Giorgio Anselmi e Ottaviano Bergonzi (patrocinadores do retábulo *O dia*).²⁵

²⁴ PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie. Les themes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Éditions Gallimard, 1967, p. 241.

²⁵ RICCÒMINI, Eugenio. *Corrège*. Paris: Éditions Gallimard, 2005, p. 82.

Cabe ressaltar que o interior da cúpula de Brunelleschi em Florença foi pintada por Giorgio Vasari e Federico Zuccari bem depois da primeira cúpula de Correggio, entre os anos de 1572 e 1579, época em que o barroco começou a dialogar com os preceitos da arte renascentista (mesmo num primeiro momento opondo-se à ela).

Argan afirma que assim como nas magistrais cúpulas de Correggio, seus quadros também foram “destinados a comunicar movimentos do espírito, (onde) as figuras se movem fora do mecanismo motor normal, como se fossem percorridas e agitadas por transcorrentes ondas de comoção e afeto”²⁶, destacando que “o belo não é uma escolha empreendida pela razão entre as formas da natureza, mas um estágio superior, de eleição, que toda forma natural pode atingir ‘espiritualizando-se’”²⁷, ou seja, o belo espiritual.

O quadro *Il redentore* (Fig. 44), exposto na Pinacoteca do Vaticano, foi atribuído à Correggio em 2008²⁸, depois da restauração feita na ocasião da exposição *Il Correggio a Correggio. Protagonisti e luoghi del Rinascimento* (Correggio em Correggio. Protagonista e lugar do Renascimento) na *Fondazione Il Correggio*, sob a curadoria de Antonio Paolucci, atual diretor dos Museus do Vaticano.

Da figura de Cristo pintada por Correggio emana uma luz cristalina da cabeça e dos *putti* (anjo sem asas), decorrente do suave traço e da harmonia empregada nas cores, conferindo graça, delicadeza e humanidade, no sentido da criatura que pulsa e vive, na medida em que Cristo e os anjos fixam os olhares em nós, espectadores, como se nos convidassem a partilhar com eles o reino dos céus. A tela fazia parte do *Trittico dell’Umanità di Cristo* (Fig. 45), pintado para decorar junto com a estátua de Desiderio da Settignano *Madonna della Misericordia con il Bambino* (Madona da misericórdia com o Menino), o altar-mor da Igreja de Santa Maria da Misericórdia em Correggio (a cidade). A mostra, ocorrida na mesma época de duas outras exposições dedicadas ao pintor, uma na Galeria Borghese em Roma e a outra na Galeria Nacional de Parma, reconstruiu o

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Volume 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.95.

²⁷ Idem.

²⁸ Devido à recente atribuição, e por não constar ainda no inventário oficial de suas pinturas, fui surpreendida com esta pintura ao visitar a Pinacoteca Vaticana em 2014. Ela está exposta em uma sala menor, logo depois do grande salão onde fica a *Transfiguração* de Rafael.

trípico, desmembrado em 1613 e restaram somente cópias do século XVIII dos quadros laterais do altar representando as figuras de São João Batista e São Bartolomeu.

O painel (Fig. 46) *Ecce Homo* (Cristo apresentado ao povo) concentra, mais uma vez, soluções inéditas na representação dessa passagem do Novo Testamento, como a inclusão de Maria na cena (quase desfalecida apoiada por Maria Madalena). Para Riccòmini, essa pintura apresenta cores mais densas, e ainda assim mais brilhantes; como mostra a figura do fundo, onde podemos ver Poncio Pilatos, envolvido por um manto dourado, e sustentando um turbante ornamentado com ouro e rubi. A atitude não tão feroz e imbuída de compaixão do soldado romano representado à direita, incitou o historiador da arte e especialista



Figura 44



Figura 45

da pintura *allegriana* David Ekserdjian²⁹ a pensar que fosse o centurião Longino, prestes a se converter (ao cristianismo).³⁰

Apenas em sua maturidade artística Correggio representou a temática mitológica no seu trabalho, exceto a *Camera de San Paolo*. As telas *Allegoria del*

²⁹ David Ekserdjian é o curador da exposição *Correggio e Parmigianino – Arte a Parma nel Cinquecento* exposta em Roma (entre 12 de março e 26 de junho de 2016), na qual atribui a Correggio o título de “Mestre de Parma”.

³⁰ RICCÒMINI, Eugenio. *Correggio*. Milão: Electa, 2005, p. 81.

Vizio (Fig. 47) e *Allegoria della Virtù* (Fig. 48) foram pintadas entre os anos 1525 e 1530 para o famoso *studiolo* de Isabella d'Este onde, desde 1497 já exibia pinturas de Mantegna e Perugino.

Correggio também pintou um esboço em têmpera da *Allegoria della Virtù* (Fig. 49). Esta grande pintura está exposta na Galeria Dora Pamphili em Roma.³¹ As figuras à esquerda representam a Força, a Justiça, a Temperança e a Prudência.

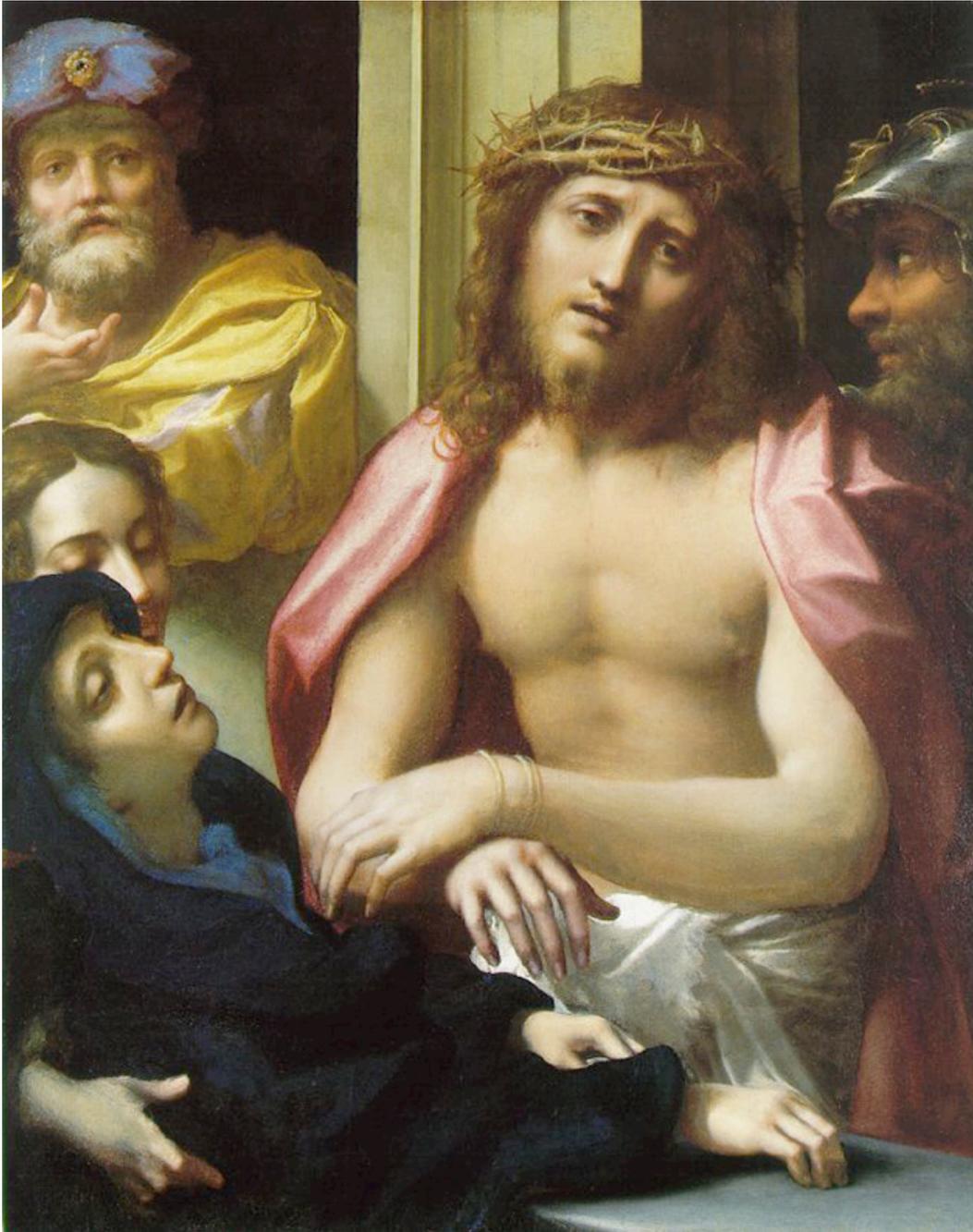


Figura 46

³¹ Esta foi mais uma das pinturas de Correggio que vi em 2014. O quadro está no alto de imensa parede em uma dos corredores do Palácio Dora Pamphili.

No centro está Minerva e a sua direita a Astrologia.

As pinturas *Educazione d'amore* (Fig. 50) e *Venere, cupido e un satiro, detta Giove e Antiope* (Júpiter e Antíope), pertenciam ao conde Nicola Maffi, grande amigo de Frederico Gonzaga, que partilhava com ele o gosto pelos assuntos ligados ao amor. Segundo Riccòmini, o especialista desse assunto na corte mantuana era o pintor Giulio Romano (principal assistente de Rafael em Roma). Por isso, atribui a realização dessas pinturas, posteriormente, ao ano de 1524, data do retorno de Romano a Mântua. Contudo, afirma: “É verdade que não encontramos nem a plasticidade escultural, nem a clareza dos contornos do artista romano. A ternura da carnação, a delicada sinuosidade do menino e os sedosos cachos dos cabelos, remetem mais aos retábulos feitos na época da cúpula do Duomo”³², evidenciando a singularidade pictórica de Correggio.

Sobre *Júpiter e Antíope* (Fig. 51), Riccòmini destaca que este tema foi muito apreciado na França do século XVIII durante o rococó³³. O pintor Antoine Watteau a estudou para duas pequenas pinturas e depois Gustave Courbet fez uma cópia da pose da Vênus para seu *Nu endormi* (Nu adormecido). O escritor Honoré de Balzac, no livro *Les Cousin Pons*, a julgou como a melhor pintura de Correggio.

O retábulo *Madonna di San Gerolamo, detta Il Giorno* (Fig. 52) foi considerado por Francesco Algarotti³⁴ possivelmente como a pintura mais bela feita pelas mãos de um homem³⁵. Foi encomendado, em 1526, para Briseide Colla, esposa de Ottaviano Bergonzi (conselheiro municipal de Parma e membro da família materna da abadessa de San Paolo), e instalado dois anos depois na capela da família Bergonzi na Igreja de *Sant'Antonio Abate* em Parma.

O assunto do retábulo não era novo, no entanto, era pouco frequentado pela iconografia eclesiástica, uma vez que era uma alegoria sobre o momento imaginário de apresentação ao Menino Jesus da tradução feita por São Jerônimo da Bíblia do hebraico para o latim (chamada de Vulgata), a fim de conseguir sua

³² Idem, p. 118.

³³ A pintura do rococó usa de todos os artifícios de desenho, perspectiva e cor para acima de tudo capturar o instante fugaz da vida tendo como mestres François Boucher e Antoine Watteau. Com suas *rocailles* assimétricas, fundos brancos, muito dourado e a interpretação por seus pintores da fugacidade desse momento, o rococó floresceu nas altas rodas da nobreza francesa, levando para os pequenos interiores luxo e privacidade.

³⁴ Escritor veneziano do século XVIII.

³⁵ Conforme descrição no site da *Fondazione Il Correggio*.

aprovação.

Correggio representa São Jerônimo à esquerda, na figura de um grande homem mais velho (a maior da composição), segurando o antigo texto sagrado ao lado de um leão (seu companheiro), que foi pintado praticamente fora da composição, cujo corpo e o atento olhar terminam na imaginação do espectador.

Voragine explica na *Legenda Áurea* como o leão tornou-se companheiro de São Jerônimo:

Certa vez, ao cair do dia, quando Jerônimo estava sentado com seus irmãos para escutar a leitura sagrada, de repente entrou no mosteiro um leão que mancava. Vendo-o, todos os irmãos fugiram, mas Jerônimo foi ao seu encontro como se ele fosse um hóspede. O leão mostrou que estava ferido na pata e Jerônimo chamou os irmãos, ordenando-lhes (porque mal conseguia andar) que lavassem a pata dele e procurassem atentamente o lugar da ferida. (...) Todo cuidado foi dedicado ao leão, que, curado passou a morar com eles quase como um animal doméstico.³⁶



Figura 47



Figura 48

³⁶ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 828.



Figura 49



Figura 50

Em sentido horário, está ao lado do Santo eremita, um alegre anjo segurando uma página da tradução da Bíblia para o Menino Jesus que a aponta com uma das mãos, sentado no colo da Virgem. Maria Madalena aparece em um esfuziante vestido amarelo totalmente ligada ao Menino, acariciando seu pé enquanto recebe dele um carinho na cabeça. Atrás de seu vestido, na borda direita, está o jovem João Batista presenciando a celebração da Palavra. A cena acontece no lugar onde Cristo iniciou sua missão terrena, a Gruta nas colinas de Belém, local de seu nascimento. A Virgem e o Menino teriam retornado a esse lugar místico para verificar e atestar a renovação do Livro sagrado segurado pelo anjo.

Correggio cobre a Gruta com um enorme manto vermelho, numa espécie de tenda, rebatendo a luz que ilumina as personagens. O vigoroso panejamento do vestido de Madalena lembra muito o da pintura feita no início de sua maturidade artística, *Noli me tangere*, assim como o uso da linha diagonal enquanto linha de força na composição e ferramenta narrativa. Esta última transformou-se em um elemento típico da poética de Correggio, sendo usada principalmente para conduzir a carga emocional de cada cena pintada.



Figura 51



Figura 52

Essa diagonal é ainda mais dramatizada no último trabalho realizado para a cidade de Parma, por volta de 1530, *Riposo durante il ritorno dall'Egitto, detta Madonna della scodella* (Repouso durante o retorno do Egito, dito Virgem da bacia), para a capela de São José na Igreja de *San Sepolcro* (Fig. 53).

Correggio revela neste retábulo toda a grandeza de sua pesquisa acerca do movimento da alma (*moti dell'animo*). Segundo Maddalena Spagnolo³⁷, o tema do quadro provém dos evangelhos apócrifos, que antes de Correggio não integravam os assuntos da arte italiana, sendo mais representados no Norte como evidenciado pelos trabalhos de Albrecht Altdorfer e Lucas Cranach. A imagem é construída sobre uma linha diagonal que começa a esquerda na bacia de metal, segue sabiamente entrelaçada pelas mãos da Virgem, do Menino (mais velho) e de São José. Os anjos que pairam na parte superior parecem ter saído da cúpula da catedral de Parma. A posição da criança, com um olhar cativante, foi calculada para que pudesse desempenhar o papel de elo entre o mundo pintado dos céus, ao qual pertencia, e o mundo real dos observadores e fiéis.

O retábulo *Adorazione dei pastori, detta La Notte* (Fig. 1) foi encomendado por Alberto Patronere, em 1522, para o altar da Igreja de *San*

³⁷ No site Correggio Art Home.

Prospero, de origem românica, que estava em reforma na ocasião da encomenda, tendo sua inauguração acontecido em 1530. Em 1640 a obra foi adquirida pelo Duque de Modena Francisco I, e mais de um século depois foi para a Galeria de Dresden, permanecendo lá até hoje.

A cena foi descrita em 1780 por Mengs:

A composição é simples, mas esconde uma arte singular, mostrando em um espaço muito pequeno, um campo bastante grande, com uma distância, que parece realmente mostrar um local triste e miserável, mas ornado por um horizonte, onde se vê a aurora, que alegra todo o restante. De longe, vê-se alguns pastores, que mal se distinguem, e entre eles e Nossa Senhora, no ato de puxar o asno, está São José, cuja figura engrandece o local fazendo-nos ver a distância que há dali até Nossa Senhora e até os pastores, do outro lado. Uma pastorinha, que leva duas pombinhas em uma cesta, mostra não se cansar de olhar o Menino Jesus, ela não consegue partir e cobre o rosto com a mão para proteger-se do esplendor. No alto do quadro, no lado oposto ao de Nossa Senhora, há uma Glória com anjos igualmente iluminados pelo Menino Jesus, onde Correggio coloca a segunda luz.³⁸



Figura 53



Figura 54

Na iconografia do cristianismo, o *Glória* representa o canto feito pelos anjos para avisarem os pastores sobre o nascimento de Jesus. Pode-se entender, a partir disso, o motivo do segundo foco de luz da composição estar nesses anjos, já que o primeiro emana do menino Jesus. Conforme a descrição de Gombrich:

³⁸ RICCÒMINI, Eugenio. *Correggio*. Milão: Electa, 2005, p. 151.

O pastor de elevada estatura acaba de ter a visão do céu aberto em que os anjos cantam ‘Glória a Deus nas Alturas’; vemo-los rodopiando alegremente sobre a nuvem e olhando para a cena que se desenrola embaixo, à qual o pastor acorreu pressuroso com seu longo cajado. Nas ruínas sombrias do estábulo ele presencia o milagre: o Menino recém-nascido que irradia luz por toda a volta, iluminando o rosto da feliz mãe.³⁹

Anteriormente a Mengs, o escritor Charles De Brosses, ao fazer uma crítica sobre o quadro, publicada em 1836, se desculpa com Rafael (o pintor) por nenhuma obra sua ter causado nele tamanha emoção como esta, destacando que sua luz não vem do foco de uma lâmpada como em Caravaggio, ou na escola holandesa, mas de uma luz pura e viva como a do Sol.

Já o poeta Théophile Gautier⁴⁰, em uma crítica editada em 1882, afirmou ser impróprio o quadro se chamar *A Santa Noite*, sendo mais conveniente chamá-lo de *Aurora*, e o descreve:

Nada nesse quadro radioso traz a idéia de trevas. A aurora se eleva atrás das montanhas distantes que atravessa a porta do estábulo, (...) e todo o quadro é iluminado por uma luz sobrenatural que emana do corpo do menino Jesus. Esse recém-nascido dispara uma tal luz no seio de Maria, que ilumina como o Sol os objetos que estão a sua volta. Nós não podemos imaginar com que arte miraculosa essa luz, partindo de um único foco é conduzida em degradê e passando de um tom a outro do centro às bordas da tela. Todas as figuras são banhadas como uma atmosfera de paraíso.⁴¹

Por volta de 1530, Correggio pintou *Santa Caterina con libro* (Santa Catarina com livro) que foi descoberta somente em 1688 no inventário da coleção do Rei James II da Inglaterra (Fig. 54). Atualmente ela pertence a Coleção Real da Rainha Elizabeth II⁴². Correggio pintou Catarina com uma postura comedida, e atenta à leitura de um pequeno livro marrom que segura com uma das mãos que está apoiada na outra, pousada em uma das rodas destinada ao seu martírio o qual foi salva por um anjo, conforme narrado na Legenda Áurea: “A bem-aventurada

³⁹ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 337.

⁴⁰ Mestre de Charles Baudelaire, Gautier é, para o poeta, “um diamante cada vez mais raro numa época ébria de ignorância e de matéria, isto é, um perfeito homem de letras”. (BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier, in: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006, p. 592.

⁴¹ RICCÒMINI. Eugenio. *Correggio*. Milão: Electa, 2005, p. 151.

⁴² Esta tela integra o conjunto de obras exibidas na exposição *Correggio e Parmigianino* que acontecendo neste momento em Roma.

virgem rogou ao Senhor que quebrasse tal máquina pela glória de seu nome e pela conversão do povo.”⁴³

Provavelmente Correggio a pintou segurando um livro com o intuito de celebrar sua sabedoria, já que Catarina foi obrigada a confrontar,

Cinquenta oradores que superavam todos os mortais em todos os gêneros da ciência terrena. (...) Como os oradores afirmaram que era impossível que Deus se fizesse homem e sofresse, a virgem mostrou que isso fora previsto mesmo pelos gentios. Platão estabelecera que Deus é um círculo cortado em forma de meia-lua. (...) Como a virgem discutia de forma sapientíssima com os oradores que ela refutava com razões evidentes, estes, surpresos e não sabendo o que responder, foram reduzidos a profundo silêncio.⁴⁴

Encomendadas em 1531 por Frederico II Gonzaga para presentear o Imperador Carlos V, Correggio realizou uma série de quatro pinturas sobre os amores de Júpiter escritas pelo poeta romano Ovídio na obra *Metamorfoses* por volta do século VIII d.C. São elas: *Ganimede e l'aquila* (Fig. 55), *Giove e Io* (Fig. 56), *Leda e il cigno* (Fig. 57) e *Danae* (Fig. 58).

De acordo com Warburg:

A sobrevivência das concepções dos deuses da Antiguidade pôde ser demonstrada primeiramente nas descrições dos deuses, que remetendo a escritores da Antiguidade tardia, foram conservadas durante a Idade Média sob a roupagem solene da alegoria moral, sobretudo na introdução à interpretação alegórica de Ovídio.⁴⁵

Danae narra a passagem descrita no livro IV das *Metamorfoses*. O Rei Acrísio a fim de evitar o cumprimento da profecia na qual seria morto por seu neto, encarcerou sua filha Danae em uma torre. Para entrar na torre e conquistá-la Júpiter transforma-se numa chuva de ouro.

No quadro, Danae olha dentro do limite da composição para o infinito ao passo que o serafim direciona seu olhar para Júpiter, transformado em uma massa terrosa (chuva de ouro) em cima de Danae. A luz do quadro concentra-se embaixo dessa massa, nas mãos dos dois e por todo o *recamier*⁴⁶. O pano branco que cobre as partes de Danae rebate a luz iluminando também o dorso da mão do serafim e

⁴³ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 966.

⁴⁴ Idem, p. 963.

⁴⁵ WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 447.

⁴⁶ Segundo a definição do Dicionário Houaiss da língua portuguesa, *recamier* é um mobiliário germânico sem espaldar e com braços altos e recurvados.



Figura 55

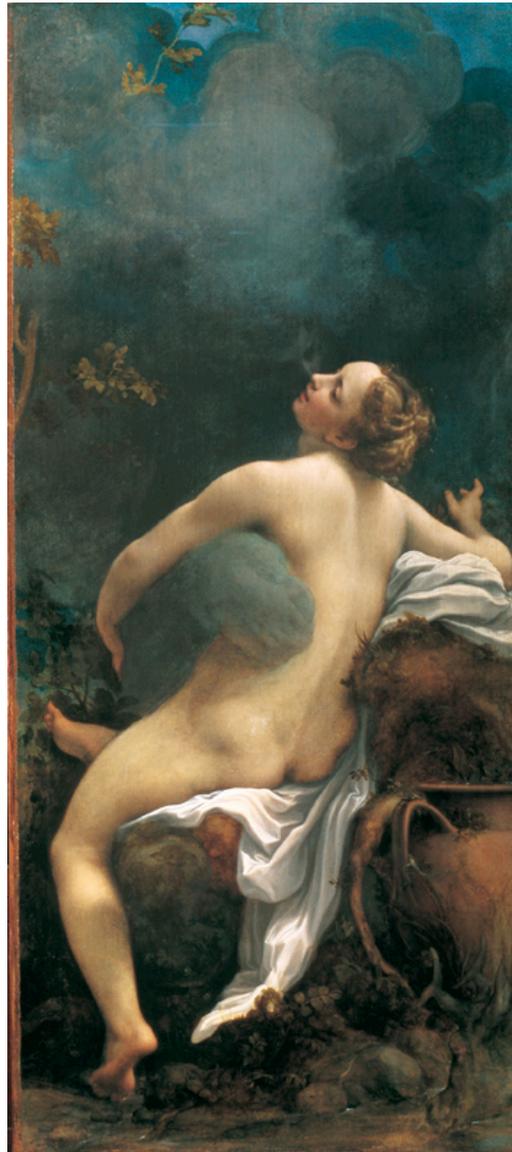


Figura 56

fazendo vibrar o panejamento com o futuro movimento do tecido. A face de Danae é levemente rosada tanto quanto seu corpo, assim como o Cristo do quadro *Il redentore*.

Danae é representada na cena com graça, sensualidade e alegria ao receber a sutil chuva de ouro, e também com a possibilidade de voltar ao mundo por intermédio das asas do serafim que Correggio colore nas pontas superiores com os mesmos tons de azul da paisagem vista pela janela. Após a versão de Correggio, Ticiano a pintou em 1544, Annibal Carracci no início do século XVII e, em meados do século XVIII, François Boucher.

O grande retábulo *Madonna di San Giorgio* (Virgem de São Jorge) foi produzido para a capela da antiga Irmandade de *San Pietro Martire*, em Módena (Fig. 59).



Figura 57



Figura 58



Figura 59

Divididos simetricamente com as figuras da Virgem e do Menino no centro, estão, do lado direito, São Jorge com pé em cima da cabeça do dragão e São Pedro Mártire e, do lado esquerdo, São João Batista e São Geminiano

segurando junto com um *pucci* a maquete da cidade.

Seria importante destacar que Stendhal refere-se a Correggio em seus livros como o pintor da graça celeste, aproximando-se do sentido dado por Vasari. Foram publicados, na revista francesa *Revue Universelle* de 1929, dois textos escritos pelo autor intitulados: *Le Corrège e Pages inédites de l'histoire de la peinture en Italie*. Stendhal refere-se a Correggio como o “inventor de certas resoluções na pintura que não são remetidas a ninguém.”⁴⁷ Uma dessas resoluções pode ser atribuída ao talento do pintor em aprimorar em cada pintura a transposição da cena narrada (no suporte que fosse, afresco ou tela), em um ambiente místico e íntimo, ou seja, em um vigoroso propulsor de emoção.

⁴⁷ STENDHAL. *Pages inédites de l'histoire de la peinture en Italie*, in: *Revue Universelle*. Paris: Juin-Juill 1929, p. 676, (tradução nossa).

4

As Madonnas de Correggio

Ao imaginar as pinturas de Correggio dedicadas à representação da Virgem colocadas uma ao lado da outra, é notável a permanente investigação do pintor acerca da emoção representada em cada imagem.

O quadro *Madonna Barrymore* (Fig. 60), primeiro desse grande conjunto, feito entre 1508 e 1510, já revela a predileção de Correggio pela busca da emoção de suas personagens. Na pintura, o olhar afetuoso e sereno de Maria durante a amamentação do Menino está inserida em um fundo preto, evidenciando a influência mantegniana no que se refere ao fundo escuro da composição, bem como a paleta de cores terrosas. Através de detalhes como a maneira como Maria segura o filho, e o lugar das mãos cuidadosamente construídos, Correggio criou em suas pinturas um ambiente místico e repleto de sentimento.

Nesse mesmo período, pintou a tela *Madonna col Bambino* (Fig. 61) utilizando cores fortes para destacar cada plano, evidenciando seu estudo acerca dos pintores venezianos (especialmente Bellini), embora as figuras da Virgem e do Menino contenham um traço bastante mantegniano.



Figura 60



Figura 61

Já na *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Fig. 62), provavelmente Correggio estava estudando Leonardo e mais próximo a ele, Lorenzo Costa

(respeitado imitador de Leonardo), no que se refere ao rosto das figuras e, particularmente, na iluminação difusa, onde cada superfície (para utilizar o termo de Alberti) recebe uma grande quantidade de luz. No entanto, Correggio divide o fundo com uma folhagem (possivelmente de uma pérgola) densa que apresenta alguns frutos e uma amarração que as sustenta. Na outra metade, uma paisagem feita com o uso da perspectiva, atmosfera típica das pinturas de Leonardo.



Figura 62

Pintado na mesma época, e narrando a mesma cena, *Madonna Bolognini* (Fig. 25), traz uma luz com contornos mais dramáticos e uma pincelada mais solta. Onde estava a folhagem do quadro descrito acima, Correggio pinta uma faixa escura, seguida de uma coluna que mais parece uma moldura, destacando o manto do pequeno São João Batista que está de braços dados com o menino Jesus, sob o doce olhar de Maria.

Com as *Madonna col il Bambino* (Fig. 63) e *Madonna col San Giovannino* (Fig. 64), Correggio estabelece sua linguagem pictórica ao acrescentar à representação de Maria um componente afetivo, especialmente ao mostrar um momento de intimidade entre mãe e filho. Com tal atitude, Correggio demonstra uma admirável compreensão da obra de Bellini, pela fato do pintor veneziano ressaltar em suas figuras a intimidade que as envolviam.



Figura 63



Figura 64

A descrição de Gombrich sobre as *Madonnas* de Bellini, poderia ter sido feita sobre as de Correggio, na medida em que afirma que o veneziano “sabia como converter as figuras tradicionais da Virgem e dos santos em seres reais e cheios de vida, sem despojar do seu caráter sagrado e da sua dignidade.”¹

As pinturas de Correggio manifestam através das figuras, ou seja, da interpretação dada pelo pintor à história narrada, um ambiente onde a beleza

¹ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 328.

ganha um contorno espiritual. A pintura *Madonna della cesta* (Fig. 65) atesta o pleno domínio de Correggio na representação da emoção, indicado pela expressão do amor materno que envolve a cena. A alegria de Maria ilumina o quadro de pequenas dimensões (34 por 25 cm). José, que era carpinteiro segundo a tradição cristã, aparece no fundo da tela trabalhando em uma mesa de corte, enquanto Maria e o Menino se acariciam. Desnudo, o Menino dá a mão direita para a mãe enquanto com a outra parece brincar com o véu que cobre seus ombros.



Figura 65

O interesse de Correggio em humanizar a figura da Virgem propiciou uma pungente liberdade em suas composições, como no painel *La Zingarella* (cigana). Na penumbra em que ocorre a cena (Fig. 66), Correggio pinta a Virgem em estado de entrega e devoção ao Menino, enquanto o fundo do quadro é dividido entre a distante montanha e o reino dos céus, de onde surge um anjo.

No catálogo da exposição *Correggio e l'antico*, Maddalena Spagnolo destaca a semelhança desta pintura com a *Vergine delle rocce* (Virgem dos Rochedos) de Leonardo (fig. 67), entre outras coisas pela atmosfera mística da cena.

Além de Correggio, Bellini e Ticiano também pintaram a Madona Cigana. Celebrado como mestre da cor renascentista, Ticiano era segundo Gombrich, “um pintor cuja manipulação da tinta se iguala à maestria de Michelangelo no desenho.



Figura 66



Figura 67

Essa habilidade suprema capacitou-o a ignorar todas as regras de composição consagradas pelo tempo e a confiar na cor para restaurar a unidade que, aparentemente, ele havia quebrado.”²

Embora Correggio tenha pintado Maria adorando seu bebê no quadro *Madonna Che adora il Bambino* (fig. 68), ele a representou de uma maneira inédita, conforme a descrição de Riccòmini:

O quadro apresenta uma iconografia bastante difundida na pintura italiana, mas em geral com as mãos fechadas, contemplando seu filho. Por outro lado,

² GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 331.

Correggio a representa com as mãos abertas e para cima como no gesto da oração pagã, oriental, muçulmana e do início do cristianismo. Um atitude que confere à cena uma natureza mais amorosa, que constitui praticamente um prelúdio para um beijo maternal.³

Por volta de 1515, Correggio pintou o quadro *Madonna con il Bambino e due angeli musicanti* (fig. 69) medindo apenas 20 por 16,3 centímetros.



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71

³ RICCÒMINI, Eugenio. *Correggio*. Paris: Éditions Gallimard, 2005, p. 78.

Exposto na Galeria dos Uffizi em Florença, a pequena pintura surge como um tímido prenúncio da grande obra que Correggio estaria por concretizar, seja no suporte que fosse: tela, painel ou teto/cúpula. É como se as cabeças dos anjos na parte superior da pintura, e todos os movimentos que os envolvem, anunciassem os anjos nas lunetas da *Camera de San Paolo*, culminando com a dinâmica singular das figuras pintadas (antecipando soluções barrocas) na cúpula da catedral de Parma, *Assunção da Virgem*, feita entre 1524 e 1530.

Em 1522, pintou *Madonna del latte* (fig. 70) onde a Virgem está representada (envolvida por um fundo negro) segurando o seio pronta para amamentar seu bebê enquanto espera com delicadeza o menino Jesus brincar com o anjo ao seu lado. O gesto afetuoso da Virgem e a luz que emana dos três corpos salta aos olhos diante do fundo escuro e profundo que Correggio cria com seus pincéis. Anteriormente, Jan Van Eyck, em 1436, e o discípulo de Leonardo, Boltraffio, em 1490, pintaram esse tema.

Em 1524, Correggio pintou o afresco *Madonna della scala* (fig. 71), feito para proteger uma das portas da cidade de Parma, a de Santa Michele. No generoso fragmento que restou (transferido para tela em 1948), esta pintura simboliza a atitude devocional que o pintor atribuía à relação afetiva da Virgem com o Menino Jesus, promovendo uma humanização do sagrado sem precedentes pintura italiana.

5 Uma possível conclusão

Refazendo o caminho proposto pelos capítulos da dissertação, a pintura de Correggio deveria ocupar na arte renascentista um lugar digno dos grandes mestres como Leonardo, Michelangelo e Rafael, na medida em que inaugura com seus pincéis, tintas e, sobretudo, um apurado pensamento crítico, soluções decisivas para os futuros movimentos artísticos.

Correggio criou em sua pintura através da luz construída com o uso do claro-escuro, um ambiente místico, íntimo, suave e emocional como foi visto no trabalho tanto nos pequenos quadros, nos retábulos como nas magistrais cúpulas. Através de elementos como a excepcional diagonal, o fundo escuro e a singular capacidade de compor com suas figuras uma atmosfera onde a emoção gerada por elas é o motor que ilumina e conduz cada composição.

A poética de Correggio está inserida no momento áureo da pintura italiana. Após ter inserido a figura dentro de um espaço perspectivado (no *quattrocento*), o artista renascentista começou então, a pensar esse espaço (ideal) em relação à natureza. Na passagem do século XV para o XVI aconteceu com Leonardo a grande revolução na pintura devido à sua pesquisa sobre a natureza (universo físico) como também a natureza dos sentimentos. Por essa última razão, Correggio é considerado por Vasari e, especialmente por Stendhal, como discípulo da escola lombarda de Leonardo.

Tendo em vista a localização geográfica aonde Correggio atuou, no meio dos principais polos artísticos do renascimento italiano, poderíamos arriscar que o pintor fez a síntese entre as linguagens pictóricas desenvolvida nas regiões da Toscana, do Vêneto, da Lombardia, além da cidade de Roma, cerne do poder cristão. Através do jogo de luzes criado nas pinturas de Correggio, fica evidente que suas figuras possuem motivos carnavais e não ideias (como na pintura de Botticelli e Michelangelo), promovendo um rompimento da fronteira entre o sagrado e o profano.

Essa invenção *allegriana* pode ser observada na vertiginosa escultura de Gian Lorenzo Bernini *O êxtase de Santa Teresa*, construída entre os anos de 1647 e 1652 para a Igreja *Santa Maria della Vittoria*, em Roma, em pleno barroco. A

expressão de prazer e entrega da Santa alude de alguma forma à *experiência mística* colocada por Plotino, no que se refere a sensação de fundir a alma com Deus.

Possivelmente, por intermédio da representação do amor em suas personagens, Correggio recriou nas primeiras décadas do século XVI com sua pintura a experiência mística neoplatônica através da sua luz, ou seja, da beleza ideal criada com o claro-escuro e com isso, antecipando a figura do artista genial celebrada no romantismo do século XIX, especialmente, na *Filosofia da Arte* de Schelling, texto que motivou o objeto de pesquisa desta dissertação.

Dentre as tantas questões suscitadas por este estudo é possível, contudo, atestar a relevância de um debate acerca de um pintor de tamanha envergadura como Antonio Allegri dito, Correggio.

6 Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.
- _____. *La peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *História da Arte Italiana*. Volumes 1, 2 e 3. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e Cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- COLIVA, Anna (curatore della mostra e del catalogo). *Correggio e l'antico – Diece grandi mostre alla Galleria Borghese*. Roma: Federico Motta Editore, 2008.
- ELIADE, Mircea. *Dicionário das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GARIN, Eugenio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- _____. *L'humanisme italien*. Paris: Éditions Albin Michel, 2005.
- GILSON, Étienne. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- _____. *Symbolic Images: studies in the art of the Renaissance*. Londres: Phaidon Press Limited, 1975.
- HALE, John R. (org.) *Dicionário do Renascimento Italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LONGHI, Roberto. *Breve mais verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Corrège: La Camera di San Paolo à Parme*. Paris: Éditions Hazan, 2014.

_____. *Essais d'iconologie. Les themes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

_____. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

RICCÒMINI, Eugenio. *Correggio*. Milão: Electa, 2005.

_____. *Corrège*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SCHEFER, Jean Louis. *Lumière du Corrège*. Paris: P.O.L, 1999.

SHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

STENDHAL. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

_____. *Le Corregge*. Parma: Artegrafica Silva, 1977.

_____. *Le Corrège e Pages inédites de l'histoire de la peinture en Italie*, in: *Revue Universelle*. Paris: Juin-Juill 1929.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos, de Cimabue até nossos dias*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VENTURA, Leandro. *Correggio*. Florença: Giunti Editore, 2007.

VENTURI, Lionello. *La peinture de la Renaissance: De Leonard de Vivci à Dürer*. Genève: Éditions Skira-Flammarion, 1979.

VINCE. Léonard de. *Traité de la peinture*. Paris: Les belles lettres, 2012.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

WILSON. Katharina M. *Women Writers of the Renaissance and Reformation*. Geórgia: Geórgia University Press, 1987.

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance. An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art.* New York: WW Norton & Company Inc.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.