

Arte Lombarda

Nuova serie

164-165 | 2012 | 1-2



V&P



19

GIORGIO FOSSALUZZA

19. Lodovico Antonio David, *Natività*.
Collezione privata.

Un ritrovamento per Lodovico Antonio David da Lugano: la *Natività* un tempo in San Silvestro a Venezia, circa 1680

GIORGIO FOSSALUZZA

È apparsa di recente sul mercato antiquario una spettacolare *Natività* (figg. 1-3, tav. 19) che la sigla in bella mostra (L.D./F.) assicura di Lodovico Antonio David (Lugano 1648-Roma post 1719?)¹. Di conseguenza è già stato proposto correttamente il riconoscimento al versatile maestro di origine ticinese, formatosi a Milano presso Francesco Cairo ed Ercole Procaccini il Giovane, poi naturalizzatosi a Venezia e a Roma². L'opera rientra nell'esiguo catalogo della pur lunga fase veneziana – dal

1667 al maggio 1684 – e pertanto riveste una notevole importanza, tale da sollecitare un approfondimento d'indagine e un'ulteriore identificazione riguardo all'originaria provenienza. Essa consente di far luce sull'apprezzamento da subito dimostrato per tale opera che va di pari passo con l'intelligenza nel cogliere la posizione peculiare del suo autore, palesemente inserito nella linea del classicismo barocco elaborato nelle accademie della pittura, una tendenza che, anche grazie a lui, si

Ringrazio sentitamente Enrico Maria Dal Pozzolo per la generosa segnalazione dell'opera riconosciuta a David, per l'affidamento la sollecitazione allo studio. Dedico la presente nota a Francesca e Lavinia, testimoni gioiose del ritrovamento di questa Natività veneziana.

Il testo riprende parzialmente il contenuto della relazione dal titolo Anche i pittori scrivono: L'Amore dell'arte di Lodovico Antonio David e le ricerche sul Correggio a fine Seicento, presentata al seminario interdisciplinare 'Letterature e Arti Visive' tenutosi presso l'Università degli Studi di Verona, 19-20 aprile 2007.

Abbreviazioni

APSS: Archivio della Parrocchia di San Silvestro papa, Venezia;
ASPVe: Archivio Storico del Patriarcato di Venezia;
ASVe: Archivio di Stato di Venezia.

¹ Olio su tela, cm 263 × 263. *Dipinti antichi, dipinti del secolo XIX, libri antichi, arredi, giade, oggetti d'arte e la collezione del marchese Nicola Santangelo*, Sotheby's, Milano, 14-15 giugno 2011, lotto 47; Lorenzo de Ferrari; *Asta antiquariato, dipinti sec. XIX e arte orientale*, Aste di antiquariato Boetto s.r.l., Genova, 27 febbraio 2012, pp. 282-283, lotto 497; David. La scheda di Anna Orlando, che ha il merito del corretto riconoscimento di paternità, propone una datazione successiva al 1684, con riferimento a un soggiorno del pittore a Bologna che la studiosa fissa in tale data.

² La ricostruzione della vicenda biografica e artistica del pittore ticinese si appoggia alle note autobiografiche che lo stesso David ha rilasciato in più occasioni. La prima del 13 ottobre 1691, per accreditarsi presso i presidenti della Misericordia Maggiore di Bergamo; cfr. M. G. BOITARI - S. TICOZZI, *Lettere sulla pittura ed architettura pubblicate da M. G. Bottari continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, III, Milano 1822, pp. 361-363, lettera CLXXVIII. L'altra è indirizzata l'11 giugno 1704 a padre Pellegrino A. Orlandi per consentire la stesura di un profilo della sua carriera pittorica. Spetta a Lodovico Frati il compendio di questa e di tutte le 19 lettere inviate a padre Orlandi dal 21 luglio 1703 all'11 giugno 1704; L. FRATI, *Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Orlandi*, in «Rivista d'Arte», V (1907/6-7), pp. 63-76, in part. 70-71. La loro collocazione è la seguente: Bologna, Biblioteca universitaria, ms. 1865, *Memorie e lettere al P. D. Pellegrino Antonio Orlandi Carmelitano*, ff. 175-184, 194-204. La lettera del 1704 è ai ff. 241-242. Si veda: P. A. ORLANDI,

Abecedario pittorico, nella quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi ne quali fiorirono circa quattro mila professori di Pittura, di scultura, e d'architettura, Bologna 1704, p. 258.

Sulla pratica accademica di Francesco Cairo, primo maestro, e la sua attenzione per Tiziano, le potenzialità ravvisate nella pittura tonale veneziana ma anche l'interesse per la «mistica correggesca»: M. GREGORI, *Contributo per un'analisi del percorso di Francesco Cairo*, in *Francesco Cairo 1607-1665*, catalogo della mostra, Varese 1983, pp. 15-32; F. FRANGI, *La pittura a Milano nell'età barocca*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1999, pp. 249-250; F. FRANGI, *Francesco Cairo*, Torino 1998, pp. 117-138. Su Ercole Procaccini: G. ABELLI, *A proposito di Ercole Procaccini*, in «Arte Cristiana», LXXX, 752 (1992), pp. 359-368; L. PAPA, *Un poco noto ciclo milanese di Ercole Procaccini il Giovane nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo ai Tre Ronchetti*, in «Arte Cristiana», XCII, 820 (2004), pp. 22-30.

Sul percorso di David, qui solo in parte ripreso, si rinvia allo studio antesignano di N. IVANOFF, *Lodovico David da Lugano e la sua Accademia veneziana*, in «Emporium», CXXVI, 756 (1957), pp. 248-253; al profilo di R. ENGASS, *David, Ludovico Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 147-151. Di particolare importanza sono i contributi recenti di carattere generale pubblicati nel volume *I David due pittori tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Spiriti e S. Capelli, Milano 2004; A. SPIRITI, *I David uomini d'arte e di cultura dalla Lombardia all'Europa*, pp. 15-32; G. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, pp. 33-53; G. FOSSALUZZA - V. MANDELLI, *Appendice documentaria*, pp. 55-59; L. FORNARI SCHIANCHI, *Fra Parma e Bologna: percorsi classicisti del David*, pp. 61-66; S. CAPELLI, *I David a Roma*, pp. 67-89; P. C. MARANI, *Lodovico Antonio David e le sue ricerche su Leonardo da Vinci*, pp. 91-96; G. FOSSALUZZA, pp. 118-121 cat. 5, 126-129 cat. 7, 132-135 cat. 9; R. BATTAGLIA, pp. 122-125 cat. 6. Aggiornamenti più recenti sono di S. CAPELLI, *David padre e figlio. Qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano*, in *Svizzeri a Roma*, «Arte e storia», 8, 35 (2007), pp. 224-233; G. FOSSALUZZA, *Lodovico Antonio David da Lugano a Venezia (con un'aggiunta sull'interesse per Correggio)*, in *Svizzeri a Venezia*, «Arte e storia», 8, 40 (2008), pp. 238-249. Completa la rassegna bibliografica il contributo di F. COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara (Padova) 2010, pp. 106-109, 176, che definisce l'attività di David illustratore, offrendo una preziosa apertura sulle molte e diversificate frequentazioni e implicazioni intellettuali, non solo artistiche. L'impegno in ambito grafico fu subito manifestato al suo arrivo a Venezia con l'incisione dell'antiporta del volume di M. NITRI, *Ragguaglio*

1. Lodovico Antonio David, *Natività*. Collezione privata.2. Lodovico Antonio David, *Natività*, particolare.

manifesta nel contesto artistico della capitale lagunare, risaputamente ricettivo e pluridirezionale, allorché resiste o si rasserenava il naturalismo dei 'tenebrosi'³.

Le grandi dimensioni del dipinto e il respiro ideativo ne suggeriscono la destinazione a un luogo di culto pubblico, nonostante esso sia giunto decurtato, specie ai lati, com'è evidente a sinistra dove una figura muliebre finisce parzialmente fuori campo. Si deve supporre raggiungesse in origine il formato rettangolare da 'telerò', come quelli solitamente posti alle pareti laterali di una cappella o presbiterio. Tale ipotizzata destinazione al culto non impedisce che con enfasi prettamente barocca il pittore stesso partecipi al primo affollato e gioioso omaggio al Salvatore. Egli si affaccia sulla scena in ammirata contemplazione (fig. 2), braccia incrociate al petto, nondimeno in grado di impugnare i pennelli e la stecca d'appoggio, anziché confondersi fra gli astanti indossando umili vesti pastorali. In questo modo attualizza il 'contrapposto' correggesco: esprime al meglio la funzione mediatrice, ponendosi in bilico tra la sfera dell'evento sacro a cui partecipa e il mondo reale dell'osservatore al quale indica a esempio il proprio punto di vista emotivo e di convincimento. L'autoritratto del giovane David, qui poco più che trentenne, come si ha modo di dimostrare, lascia

3. Lodovico Antonio David, *Natività*, particolare.

dell'ultime guerre di Transilvania et Ungaria, Venezia, F. Valvasense, 1666. Le iniziali P.R. dell'inventore hanno fatto supporre trattarsi di Pietro Ricchi (V. MANCINI, *Pittori, disegnatori e intagliatori nelle stamperie della Serenissima nel Cinque e Seicento*, in *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, catalogo della mostra, a cura di P. Gnan e V. Mancini, Padova 2009, p. 31). Partecipa poi con l'invenzione e traduzione di un buon numero di ritratti – accanto a un numero scelto di incisioni ma anche a Valentin Lefèvre – all'edizione veneziana di E. TESAURO, *Del Regno d'Italia sotto i barbari*, Venezia 1667. In tale anno e in quello seguente incide

su disegno di Antonio Zanchi e offre la sua versione delle sessanta vignette che illustrano la raccolta di favole in due tomi del priore de Termes et de la Faye, AUDIN, *Favole heroiche*, 2 voll., Venezia 1667-1668. Su queste edizioni si vedano anche le relative schede di C. CROSERÀ e A. CRAIEVICH, in *Le muse tra i libri...*, 2009, pp. 183-187, nn. 45-46.

³ Su tale linea della pittura veneziana si rinvia almeno al saggio di F. MAGANI, *Vaghezza, decoro, lume "spiritoso" e chiaro. Percorsi del classicismo nella pittura del Seicento veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 573-616.

evincere nel contempo la consapevolezza del suo ruolo. Il ricercato mantello da lavoro in giallo ocra, portato con eleganza, si confà a un maestro compiaciuto nel partecipare a un'epifania. Tuttavia, in base a quanto sappiamo di lui, ne esprime forse più in generale lo *status*: lo proietta in quella dimensione della pratica artistica che a Venezia si svolge nelle eruditissime accademie della pittura (o del nudo), ospitate presso le dimore degli artisti, o sovente nei palazzi dell'aristocrazia, nei cui ranghi si trovano i patrocinatori di tali iniziative e qualche attivo partecipante⁴. Qui è di casa l'ostentazione della propria personalità, per cui non mancano risvolti di anticonformismo inattesi e spesso estrosi, non solo nell'esercizio dell'arte e nei concomitanti percorsi di ricerca nelle scienze, come si è chiarito anche a proposito dell'Accademia dei Filareti, ovvero Amanti della Verità, – alla quale partecipano David e Pietro della Vecchia – e del suo sostenitore Giovanni Nani⁵.

L'importanza dell'opera ritrovata (per dimensioni e formato, livello qualitativo, presenza dell'effigie dell'autore), non lascia margine a dubbi nell'identificarla con quella di David che, fra tutte, destò la maggiore attenzione, non solo postuma: la *Natività* che fu allogata nella chiesa di San Silvestro papa a Venezia, dove rimase fino alla trasformazione della fine degli anni trenta dell'Ottocento, per essere alienata con altre dopo un ventennio, come la più celebre *Adorazione dei magi* (fig. 4) di Paolo Veronese



4. Paolo Veronese, *Adorazione dei magi*, 1573. Londra, National Gallery.

⁴ In generale, sulla fisionomia delle accademie veneziane per il periodo che interessa si fa qui riferimento unicamente a G. BENZONI, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del 500-600 - Le Accademie*, in «Archivio Veneto», CVIII, 143 (1977), pp. 87-159; G. BENZONI, *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta*, 4/I, *Il Seicento*, I, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza 1983, pp. 131-162.

⁵ Rivelatori in proposito sono gli studi su Pietro della Vecchia e il suo ambiente condotti ultimamente da E. M. DAL POZZOLO, *Pietro Vecchia: uno sberleffo a Strozzi (e altre bizzarrie)*, in «Paragone», LVI, 667 (2005), pp. 83-87; E. M. DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso 2011. Si veda ora, in particolare, E. M. DAL POZZOLO, *Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una rara iconografia bacchica*, in corso di stampa, che precisa anche come l'Accademia fosse fondata tra il 1661 e il 1663 da Battista Nani, del quale viene tratteggiato dallo studioso il profilo, con ampia bibliografia di riferimento. L'occasione per approfondire il percorso critico di Pietro della Vecchia, secondo una linea metodologica nuova per la pittura veneziana del Seicento, è offerta allo studioso dal dipinto raffigurante *Bacco con quattro anziani* proveniente dalla quadreria Nani (ora Vicenza, Banca Popolare di Vicenza). Sull'interpretazione di quest'opera si sono misurati anche B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, p. 134 cat. 121; C. RIGONI, *Capolavori che ritornano. Dipinti della Collezione Banca Popolare di Vicenza. Jacopo Tintoretto, Francesco Bassano, Pietro della Vecchia, Francesco Zuccarelli*, Vicenza 1999, pp. 19-21; B. AIKEMA, *Pietro Vecchia, Bacco con quattro uomini anziani*, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene*, a cura di F. Rigon, Milano 2001, p. 109, n. 22; F. RIGON, in *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Popolare di Vicenza*, catalogo della mostra, a cura di I. Lapi Ballerini e F. Rigon, Milano 2008, pp. 145-147. Va sottolineato, inoltre, come il presupposto per le ricerche sull'anticonformismo di Pietro della Vecchia sia, specialmente, il sopraccitato studio monografico di AIKEMA, 1990.

Quanto a Giovanni Nani (1623-1679), come noto, è identificato credibilmente con l'Eccellenza coprotagonista della *Carta del navigar pitoresco* di Marco Boschini (Venezia 1660), dunque «professor de Pitura», poiché si esercitava lui stesso nel disegno. Cfr. M. BOSCHINI, *Breve istruzione*, in *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, s. p.; riedita in M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco. Edizione critica con la "Breve Istruzione" premessa alle "Ricche Minere*

della Pittura Veneziana», a cura di A. Pallucchini, Venezia 1966, pp. 743-744. Su tale personaggio si veda S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova 1965, p. 250; A. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in BOSCHINI, 1966, pp. XVII-XVIII; M.-F. MERLING, *Marco Boschini's "La carta del navigar pitoresco"*. *Art theory and virtuoso culture in Seventeenth-century Venice*, Ann Arbor 1992, pp. 144-176; L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, pp. 63, 80-81, 122; FOSSALUZZA, 2004, pp. 42-43; A. CRISPO, in V. DAMIAN, *Un Euclide retrouvé de Domenico Maroli et figures de la Réalité en Italie du Nord*, Paris, 2008; G. FOSSALUZZA, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico" (seconda parte)*, in «Verona illustrata», 24 (2011), pp. 109-133, in part. 123-124; DAL POZZOLO, 2011, pp. 100-102, 114, 133 nota 188, 135 nota 207; C. ACCORNERO, *Pietro Liberi: dalle avventure di spada alle lusinghe dell'accademia. Percorsi culturali e di committenza*, tesi di dottorato, Università di Verona, a.a. 2010-2011, relatore E. M. Dal Pozzolo, pp. 92-100 (in corso di pubblicazione nella collana "Festina Lente" di ZeL Editore).

Sulla collezione di antichità di Nani, in particolare, si veda I. FAVARETTO, *Raccolte di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione dei Nani di San Trovaso*, in «Xenia», 21 (1991), pp. 77-92. Gli inventari della quadreria sono editi da MERLING, 1992, pp. 144-176, in seguito sono stati oggetto di verifica e studio da parte di P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999, pp. 201-204. L'approfondimento sul carattere particolare di tale raccolta è ora nel contributo di DAL POZZOLO, in corso di stampa.

Sulla biblioteca di casa Nani e i codici greci e latini che vi si conservavano si veda M. ZORZI, *La Libreria di San Marco*, Milano 1987, pp. 309-311; *Venetiae quasi alterum Bysantium. Collezioni veneziane di codici greci dalle Raccolte della Biblioteca Marciana*, catalogo della mostra, a cura di M. Zorzi, Venezia 1993, pp. 97-108. Per l'importanza che essi rivestivano a proposito dell'elaborazione intellettuale che avveniva nell'Accademia si veda ora DAL POZZOLO, in corso di stampa. Sul palazzo sede dell'Accademia è ancora utile la descrizione di G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1863, pp. 445-446; G. FONTANA, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri: descritti quali monumenti d'arte e di storia*, Venezia 1865, pp. 363-365. Ma si veda soprattutto E. BASSI, *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*, Venezia 1980, pp. 514-519, in part. 515.

della National Gallery di Londra, pala d'altare alla quale David stesso si rapporta in modo esplicito⁶. Nelle vicende che determinarono tale dispersione, il telero di David fu trascurato dai più illustri pittori accademici incaricati di un parere sul destino delle opere. Il loro gusto rende ciò comprensibile. Si rimane, invece,

ancor oggi increduli di fronte al fatto che essi, manifestata ovviamente una grande considerazione per l'arte contemporanea, cioè per la loro, nella prospettiva di assegnare o spartirsi nuove commissioni, giungano al punto di trovarsi d'accordo nel decretare che il Veronese di San Silvestro, per noi oggi così insigne,

⁶ Si tratta di un tassello importante per l'ideale ricomposizione di un patrimonio disperso a seguito della riedificazione ottocentesca. La chiesa di San Silvestro, fin dalle origini con il titolo di parrocchia e officiata da una congregazione di sacerdoti, venne rifatta a partire dal 1838 su progetto dell'architetto senese Lorenzo Santi, parroco Antonio Sala, con risultati non soddisfacenti. I lavori di modifica e completamento si protrassero fino al 1844 sotto la direzione dell'ingegnere civile Giovan Battista Meduna, parroco Antonio Cerchieri. La consacrazione fu officiata dal patriarca Jacopo Monico il 26 dicembre 1843: F. APOLLONIO, *Della chiesa parrocchiale di San Silvestro papa. Memorie storiche pubblicate per la inaugurazione della facciata, XXVI settembre MCMIX*, Venezia 1909², pp. 1-18. In tale contributo si fa riferimento al radicale restauro secentesco ed è descritta la decorazione del soffitto di Louis Dorigny. Si menziona la presenza di opere di Loth e Lazzarini ma non di David. Sulle vicende della chiesa si veda anche L. VASON, *Chiesa e parrocchia di San Silvestro Pp. in Venezia. Memoria storica*, Venezia, maggio 1917, manoscritto conservato in ASPVe, *Curia patriarcale di Venezia*, Sezione moderna, *Parrocchie*, S. Silvestro, 27/1. Sul restauro della chiesa: G. ROMANELLI, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Padova 1988, pp. 180, 229, 248 nota 143; R. BATTAGLIA, *I dipinti di Gaspare Diziani per la scuola dei Mercanti da vin a San Silvestro*, in «Arte Veneta», 62 (2005), pp. 210-219.

L'assetto della decorazione pittorica tardoseicentesca si ricava da A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia 1733, pp. 269-271. In seguito, nel descrivere la chiesa e le sue pitture, G. A. MOSCHINI (*Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, II, Venezia 1815, pp. 148-158) riferisce che la tela della *Natività* (p. 151) «per adattarla a questo sito dall'altro ov'era prima, si è crudelmente tutto intorno tagliata». Lo stesso G. A. MOSCHINI (*Nuova guida per Venezia*, Venezia 1828, pp. 150-151) offre più brevemente le ultime indicazioni sull'apparato decorativo. Ancora G. A. MOSCHINI (*Nuova guida di Venezia. II edizione con aggiunte ed emende*, Venezia 1847, pp. 111-112) fa sapere che nella nuova chiesa molti preziosi dipinti antichi non sono ancora esposti: ciò non avverrà nemmeno in seguito, se non parzialmente.

Il dipinto di David non figura nell'elenco delle pitture di particolare considerazione fatto redigere nel 1817 per la cura della R. Accademia di Belle Arti dalla Delegazione della Provincia di Venezia. Tale atto poneva sotto la responsabilità dei fabbricieri tutti gli oggetti preziosi e i capi d'arte della chiesa. Si veda APSS, *Fabbriceria di San Silvestro*, busta 23, fasc. 7, *Inventario delle pitture di considerazione esistenti nelle chiese di S. Silvestro, S. Giov. Elemosinario e S. Giacomo di Rovolto sotto la garanzia de li fabbricieri*.

Le vicende della dispersione si ricostruiscono nei dettagli attraverso i documenti della corposa pratica di alienazione raccolti in ASPVe, *Curia patriarcale di Venezia*, Sezione moderna, *Parrocchie*, S. Silvestro, 27/1; APSS, *Fabbriceria di San Silvestro*, busta 2, fasc. 4, *Dipinti. Posizione dell'ultimo affare per la vendita, col lungo carteggio tenuto dal parroco colla Congregazione dei Vescovi e Regolari in Roma e colla Curia di Venezia*. D'ora in poi, salvo eccezioni, i documenti di seguito citati si intendono reperiti in quest'ultimo fascicolo. L'«affare» vede protagonisti il parroco Angelo Cerchieri e la Fabbriceria di San Silvestro. Le autorità di riferimento sono il consigliere delegato dell'I. R. Delegazione Provinciale, la Curia patriarcale di Venezia, la Sacra Congregazione dei vescovi e regolari della Curia romana, la Commissione permanente di pitture della R. Accademia di Belle Arti di Venezia.

Il primo atto risale agli anni quaranta. In base alla richiesta del consigliere delegato provinciale del 29 gennaio 1841 rivolta alla Fabbriceria, l'allora parroco Antonio Sala per competenza comunica nel giugno successivo che i dipinti dell'antica chiesa demolita sono depositati presso privati. Il consigliere delegato sollecita l'accordo tra parroco e Fabbriceria per attuarne la ricollocazione nella nuova chiesa. Questi ultimi, in quanto responsabili, chiedono l'intervento pro-

gettuale del presidente della Commissione di Belle Arti, perché parrocchiano. Con lettera del 4 maggio 1843 il parroco e la Fabbriceria offrono alla Delegazione provinciale i vecchi quadri e in cambio chiedono la libertà di scelta «fra i pubblici dipinti di un quadro che corrispondesse nella forma e possibilmente nel pregio a uno del Paolo che si trova e che potrebbe in unione all'implorato fornire due pareti che sole restano ornate nel tempio». L'accluso elenco di 26 quadri (il più nutrito fra quelli prodotti) vede al n. 12 il quadro «non visibile» di Lodovico David.

Nella risposta del 31 maggio 1843 del consigliere della Delegazione provinciale si ribadisce la distinzione di competenze nella conservazione del patrimonio storico e nella concessione di opere demaniali. In una lettera del parroco e Fabbriceria del 6 dicembre 1847 risultano restaurati, grazie a un lascito testamentario, la pala di Veronese e l'*Ultima cena* attribuita a Palma il Vecchio. La Delegazione provinciale, in base a quanto indicato da apposita commissione, intima la collocazione delle opere nella sacristia. In risposta, parroco e Fabbriceria avanzano la richiesta di alienare i dipinti di cui si fornisce in allegato l'elenco (ne sono annoverati 19 e non compare quello di David), motivata tra l'altro con l'impossibilità di trovare loro nuova collocazione. Si avanza la disponibilità a destinare il ricavato della vendita al completamento della nuova fabbrica. La Delegazione provinciale, in data 19 gennaio 1848, incarica di esprimersi in proposito una Commissione provinciale di Belle Arti, eletta dalla I. e R. Accademia, composta da personalità di primissimo piano: Lodovico Lipparini, Michelangelo Grigoletti, Natale Schiavoni, Giuseppe De Lorenzi, Sebastiano Santi. Tale Commissione giudicò la pala di Veronese non importante per Venezia, dimostrandosi interessata a promuovere i pittori contemporanei, o la propria arte. Dal verbale del 20 novembre 1851 risulta che tali maestri esaminano «un considerevole numero di vecchie tele», inoltre, «praticate varie prove con leggeri corrosivi, onde rilevare l'originalità dell'autore», concludono che il Veronese è autentico, formulano quindi la stima, preferendo lasciarlo nello stato in cui si trovava. Da tale verbale si estrae lo stralcio seguente: «Sulla inchiesta poi se convenisse o no che la chiesa a cui appartengono si privasse di tali dipinti opinarono affermativamente. 1° Perché nella chiesa stessa non vi sarebbe il luogo ove collocarli. 2° Perché dovendo il danaro che se ne ricavasse servire a compenso di opere d'arte moderna, molto giova privarsi di questi dipinti al fine di dare incoraggiamento a vari artisti, tanto più che il quadro di Paolo, benché pregevole, non può ritenersi importante per Venezia che tanto abbonda di opere assai più classiche di questo sommo artista venduta che fosse la detta tela, come pure le altre comprese nella qui descritta nota, giacché le molte altre tele che restano sono di niun valore, per cui neppure da considerarsi, si riserva poi la commissione di determinare in quale opera od opere moderne si dovesse impiegare il denaro ed a quale o quali artisti affidarsi le opere». I dipinti elencati con il rispettivo valore, i soli ritenuti degni di stima, sono i seguenti: *Adorazione dell'Orto*, scuola di Tintoretto, lire 80; *Cenacolo*, modi di Andrea Schiavone, lire 150; *La Madonna coi Re Magi*, Paolo Veronese, lire 10.000; *Martirio*, scuola veneziana, lire 50; *Sant'Elena*, Mazza padovano, lire 200; *Battesimo di Costantino*, Paolo Fiammingo, lire 150; *Deposto*, Montemezzano, lire 50; *Madonna e santi*, copia da Palma il Vecchio, lire 150; *Sant'Elena e Costantino*, scuola del Maganza, lire 60; *Sant'Alessandro*, Gregorio Lazzarini, lire 150; *Madonna con santi*, Andrea Celesti, lire 200. Si intende che altre opere non stimate dalla Commissione di Belle Arti come quella di David in oggetto, ovvero quelle di Francesco Pittoni, Antonio Bellucci, Nicolò Bambini (qui di seguito ricordate) figurino tra quelle giudicate «di niun valore».

Il parroco Cerchieri, ottenuta nel dicembre 1852 il decreto della R. I. Luogotenenza che autorizza la vendita dei quadri, presenta subito dopo la richiesta di autorizzazione alla Santa Sede nella quale riafferma che nella chiesa non esiste più luogo conveniente alla loro collocazione, le spese di sistemazione e restauro sarebbero state insostenibili nella situazione finanziaria dopo la ricostru-

«non può giudicarsi importante per Venezia che tanto abbonda di opere assai più classiche di questo sommo artista»⁷.

Al momento della sua esposizione, la *Natività* per San Silvestro di David, ora ricomparsa, ebbe un'accoglienza controversa. Nello spirito comunicativo del tempo, la prima attestazione critica, da ritenersi in presa diretta, è quella sotto forma epistolare spettante al poligrafo originario di Molfetta, il prete Antonio Lupis, gran protetto e «amoroso biografo» di Giovan Francesco Loredan, protagonista dell'Accademia degli Incogniti, che la pubblica in una raccolta dal titolo *Il Corriere*, data alle stampe presso Brigno nel 1680: «Al signor Lodovico David. S. Pantaleone. Il quadro che ha esposto V. S. della Natività del Signore a S. Silvestro, si come fu stimato un parto degno del suo pennello, così obbligasse le lingue della meraviglia alle sue lodi. Ella pinge per arricchir li teatri della fama, e per adornar le gallerie del nostro secolo. Franca nel disegno, e vaga nel colorito, celebre ne i ritratti, e ammirabile ne i sentimenti della pittura. Le sue tele sono così adorne di lumi, come le tavole dell'iride, delineate dal sole. Gloria della sua virtù, che dall'ombre ha saputo cavar tanto splendore al suo nome. V. S. si è eternata alla posterità, e con le sue nobilissime macchie ha dato decoro alla faccia del tempo. Abbozzi di luce, tinture di stelle»⁸. Nonostante il consueto formulario retorico secentesco – specifico altresì dello strumento di critica epistolare – si può trarre comunque un'indicazione posi-

tiva sul clamore suscitato presso i contemporanei dal dipinto per San Silvestro e sull'attenzione riservata alla conduzione dei lumi, agli effetti chiaroscurali dei quali si lascia intendere il valore di sostanza stilistica, non accidentale ma assoluto, nella ricerca di David. Del resto, proprio per questo, anche fuori di retorica, egli è convintamente consacrato alla fama. L'attenzione rivoltagli in più occasioni da Lupis, personaggio di straordinarie capacità nell'intessere legami fra intellettuali su vasto raggio e artisti, indica la partecipazione di David a quella linea di pensiero che colloca la pittura nel filone moralistico, quale «specchio della società o teatro della storia» per il suo carattere «congiuntamente mimetico e simbolico»⁹.

Il commento di Lupis ha ragion d'essere se lo si pensa quale posizione critica su un evento artistico d'attualità, e la scelta della 'recensione epistolare' garantiva i tempi editoriali necessariamente rapidi. La data del 1680, quindi, può coincidere con la pubblicazione dell'opera ora ritrovata, o quale immediato *terminus ante quem*. Quanto al pronunciamento di Lupis, poiché si vuole accreditare per un valore non meramente encomiastico, merita che ci si sforzi di cercarne il disegno critico. Esso si compone, in qualche misura, attingendo alla lettera che segue nella stessa silloge epistolare, riguardante il ritratto perduto del patriarca Gianfrancesco Morosini, realizzato *ante* 1678 (data di morte del presule), dalla quale traspare la consapevolezza della ricerca entro

zione; fa poi riferimento alle conclusioni favorevoli della Commissione di Belle Arti. L'autorizzazione alla vendita della Congregazione dei vescovi e regolari, firmata dal prefetto card. Gabriele della Genga Sermattei e dal segretario mons. Andrea Bizzarri, stabilisce che il ricavato non possa essere destinato all'appiannamento dei debiti ma all'investimento in fondi fruttiferi. Tale risoluzione innesca una procedura burocratica complessa che dura fino al 1854 di conseguenza alla domanda inoltrata dal parroco alla Congregazione con il fine di ottenere la revisione di quanto decretato in prima istanza. La questione comporta i ripetuti interventi del patriarca Pietro Aurelio Mutti mentre, a Roma, sono necessari gli uffici dell'arcivescovo titolare di Sirace, il mechtarista Edoardo Hurmuz, che agisce in favore del parroco, avvalendosi di consulenti legali. La tappa successiva della vicenda dei dipinti, stimati dalla Commissione di Belle Arti lire austriache 11.240, è ricordata da L. PITTONI, *Dei Pittoni*, Bergamo 1907, pp. 68-69: «il sarto Toffoli li comprò, li fece restaurare e li vendette a Parigi per 60 mila lire». Nella documentazione d'archivio consultata si conserva il documento del 23 aprile 1854 relativo alla vendita ad Angelo Toffoli di quattro dipinti per la somma stabilita dalla Commissione di Belle Arti (APSS, *Fabbriceria di San Silvestro*, busta 2, fasc. 4). Una lettera di Toffoli al Cerchieri del 17 agosto (1855) rivela gli interessi particolari e di favore del contratto di vendita fra loro sottoscritto. Toffoli comunica i consigli ottenuti dall'avvocato Rensovich, fabbricere di Santa Maria del Giglio, su come rispondere in un'eventuale verifica della Delegazione provinciale, la quale aveva decretato che la vendita non poteva effettuarsi a prezzi inferiori alla stima. L'acquirente si dichiara pronto eventualmente a fornire i nomi dei partecipanti a una vendita all'asta senza esito, che si deduce fittizia, per dimostrare come la stima dei dipinti fosse superiore ai reali valori di mercato e come vi fosse disinteresse all'acquisto di opere nel frattempo sempre più deperite.

Il lucroso epilogo dell'affare si ricostruisce poi sulla base della documentazione di acquisto della pala del Veronese per la National Gallery da parte di sir Charles L. Eastlake, impresa che vede intervenire quale agente Otto Mündler. Risulta che l'acquisto di Toffoli presso il parroco Cerchieri è perfezionato in data 1 settembre 1855; nell'ottobre successivo l'opera è presente a Parigi per l'intenzione di venderla al barone James de Rothschild. Il pagamento avviene il

24 novembre così che essa può giungere a Londra il 29 dello stesso mese. Sulla pala di Veronese e la sua fortuna collezionistica basti qui il rinvio a C. GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Schools*, London 1975, pp. 318-320. Ma si veda, soprattutto, il contributo di gran lunga più informato di N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The sixteenth Century Italian paintings*, II, *Venice 1540-1600*, London 2008, pp. 396-409.

Delle molte opere di San Silvestro che compaiono negli elenchi, oltre alla pala di Veronese, è nota attualmente quella dell'*Apparizione della Croce a sant'Elena, a san Silvestro papa e all'imperatore Costantino alla presenza di sant'Andrea e di san Nicola* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in deposito presso il Tempio Malatestiano di Rimini. Cfr. BATTAGLIA, 2005, pp. 211-212, fig. 2. La studiosa deduce dai documenti il *terminus post quem* del 1573 per la collocazione dell'opera. In proposito si veda G. FOSSALUZZA, *Tra i "discepoli" di Tiziano: Damiano Mazza e il soffitto della Scuola dei Sartori*, in «Studi Tizianeschi», VI-VII (2011), pp. 99-100, 113-114, note 21-23. Trascurando il contributo di Battaglia, si proponeva per ragioni stilistiche una datazione in anticipo sul 1573.

⁷ Si rinvia in proposito al regesto del verbale del 21 novembre 1851 della nota precedente.

⁸ A. LUPIS, *Il Corriere*, Venezia 1680, pp. 331-332. Il frontespizio è invenzione di David e l'incisione di suor Isabella Piccini. Cfr. FOSSALUZZA, 2004, pp. 36-37; COCCHIARA, 2010, pp. 106-109, 200-203. Le lettere a David sono edite anche in A. LUPIS, *Il corriere, consegnato al molto illustre sig. Zuane Carboncini, pittor celeberrimo*, Venezia 1692, p. 292. Sull'autore si veda la nota seguente.

⁹ Su Antonio Lupis (Molfetta 1649-Bergamo 1701): C. VILLANO, *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani 1904, p. 537; L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento: 1670-1700*, Scandicci 2000, p. 115 nota 35; F. CIRILLI, *Lupis Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Roma 2006, pp. 615-616; G. AUZZAS, *Le nuove esperienze della narrativa: il romanzo, in Storia della cultura veneta...*, 1983, pp. 287-288; F. BERNABEI, *Cultura artistica e critica d'arte, Marco Boschini*, in *Storia della cultura veneta...*, 1983, pp. 555-556 (in particolare sul filone moralistico della pittura e della critica); M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998, pp. 15-16, nota 4.

un'estetica del naturalismo classicistico e accademizzante, mentre ancora si ribadisce la ricercatezza cromatica e degli effetti chiaroscurali: «ha dimostrato che il suo pennello sa duplicar le nature, e generar l'idee con gl'ingegni dell'arte. Il concepir gl'huomini è una semplice operatione del senso, ma il partorirli nelle tele è una destrezza della virtù»¹⁰. Lupis sottende in questo ennesimo slancio su natura e arte concrete scelte di campo di David, come chiarisce in una precedente dichiarazione del 1676, per cui si può affermare che da tempo gli prestasse un occhio di favore: «Che felicità stemprar le ombre per luce, & accreditarsi il valore nelle linee di un panneggiamento, che si risolve in una finzione dell'arte. V. S. ha rinnovato i Caracci nella nostra età, e se fossero vivi gl'Albani cederebbero alle sue maniere»¹¹. In tal caso manca il richiamo a un'opera specifica, recente o meno, tuttavia il valore della sottolineatura consiste nel riferimento al modello carraccesco che si rinnova, il quale chiarisce anche il senso delle successive annotazioni su natura e arte, conferendo loro un vero e proprio valore critico.

La *Natività* per San Silvestro di David, con la sua approssimativa collocazione cronologica, consente di confermare e chiarire nel concreto la speciale posizione stilistica da lui assunta fra i pittori operanti a Venezia, in virtù non solo dell'estrazione milanese che rimane fondamentale, o dei sodalizi ivi instaurati presso le accademie – per cui è emblematico il confronto talora conflittuale con Pietro della Vecchia – bensì soprattutto di esperienze extra-lagunari che egli matura in modo programmatico. Più in generale, David conferma per la sua estrazione e le sue scelte come sia determinante l'apporto dei 'foresti' nello svolgimento complesso della pittura veneziana secentesca. Nello specifico, nuovi riscontri documentari hanno definito il suo *curriculum* di studi in termini impeccabili, persino sotto l'aspetto burocratico, così da confermare ma anche arricchire il contenuto delle sue note autobiografiche del 1691 e 1704. Si può attingere, infatti, alle deposizioni testimoniali del 1676 in vista del suo

matrimonio con Teodora Biasi¹², in base alle quali le tappe risultano le seguenti: 'applicazione' alla pittura nel 1666 presso Francesco Cairo e la sua accademia; trasferimento, alla morte del maestro nello stesso anno, presso Ercole Procaccini, ma per breve tempo se nel 1667 è già a Venezia «trattenendosi a copiare le opere di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto, ecc.»¹³. L'esercizio del copiare (ovvero comprendere ed emulare) con 'occhio lombardo' le tre corone del Cinquecento veneziano non poteva di certo essergli esaustivo, proprio nella prospettiva della sperimentazione 'accademica' in cui si forma già a Milano e, soprattutto, della necessità ivi coltivata di ampliare il più possibile la conoscenza dell'eredità del passato da rimeditare e accrescere con costanza. Con questo si giustificano i trasferimenti per studio di cui egli riporta gli argomenti trattati. Il primo è a Bologna (10 dicembre 1669-luglio 1670) su invito di Vincenzo Rospigliosi, per formarsi sulle opere dei Carracci e il loro lascito, specie con la mediazione di quelle attualissime di Carlo Cignani¹⁴. Il successivo è a Mantova (febbraio-settembre 1671) dove studia gli arazzi di Raffaello e le opere di Giulio Romano; implicita è l'osservazione di quanto si conservava di Rubens e del suo lascito, per quanto non ne faccia cenno¹⁵. Sulla testimonianza diretta di David si fonda il calendario dei soggiorni a Parma (1684) e Modena (fine 1685) con in mezzo quello più breve a Reggio, tutti finalizzati allo studio del Correggio¹⁶. Finalmente egli è a Roma dal maggio 1686¹⁷. Nella rarefazione dei documenti che riguardano quest'ultimo periodo di attività di David, risalta la notizia della parentesi brevissima (e si direbbe emblematica) proprio a Correggio, fissata nel luglio 1709 dalla più tarda missiva indirizzata a Ludovico Antonio Muratori, con il quale era in contatto fin dal 1703¹⁸. A quella data, dopo il soggiorno emiliano avvenuto un quarto di secolo prima, l'interesse per il «gran Correggio», della cui arte si era «invaghito», risulta già passato da molto tempo dal piano dell'ammirazione e dell'imitazione artistica (compresa la traduzione incisoria) a quello della ricerca documentaria (anche

¹⁰ LUPIS, 1680, p. 491; LUPIS, 1692, pp. 350-352.

¹¹ A. LUPIS, *Il Plico. Dedicato all'Illustrissimo Signor Cavalier Andrea Rossigni*, Venezia 1676, p. 40; A. LUPIS, *Corriere svaligiato*, Venezia 1676, pp. 331-332.

¹² A tale matrimonio si fa riferimento nella lettera a Orlandi del 1704, riportata da FRATI, 1907, p. 71 (cfr. nota 2). Per quanto attiene ai documenti si veda G. FOSSALUZZA - V. MANDELLI, 2004, pp. 55-57.

¹³ Riportata da FRATI, 1907, p. 71.

¹⁴ Sul procedimento estetico di Cignani e la 'letterarietà' del suo metodo inventivo: B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani*, Bologna 1991, pp. 65 ss.

¹⁵ Per la testimonianza che ne assicura la presenza cfr. FOSSALUZZA - MANDELLI, 2004, p. 56. Per il suo ricordo FRATI, 1907, p. 71.

¹⁶ Nella lettera autobiografica a Orlandi si dichiara: «E non potendo credere alle frotole che di quel gran uomo [Correggio] aveva più volte inteso anco nella stessa città [di Parma], s'accinse a ricercare le notizie dei prezzi che allo stesso Correggio furono pagati, e ritrovando menzognero il Vasari et il volgo, procurò altre notizie da Correggio, Mantova, Reggio e Modena; [...] et avendo stabilito di scrivere un'apologia contro gli scrittori della vita e fortuna, ricavò da quegli archivi molte belle notizie» (FRATI, 1907, pp. 71-72). In proposito si veda più oltre in questo contributo. La dedizione alla ricerca sul Correggio da parte di David è da aggiungersi al contesto tratteggiato specie per la prima metà del secolo da M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005.

¹⁷ FRATI, 1907, p. 72: «nel mese di maggio del 1686 si portò in abitazione preparata a Roma».

¹⁸ G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, p. 349, lettera DXLII. In tale circostanza riferisce il progetto di recarsi a Venezia. Si è ritenuta questa la data estrema disponibile su David. Essa è tuttavia da spostare in avanti, post 1716, anche se non si hanno notizie su dove l'artista risiedesse negli ultimi anni. In quest'ultima data esce alle stampe un opuscolo nel quale egli sostiene, si direbbe ancora una volta polemicamente, la necessità di riforma del calendario gregoriano; osserva il censore che usa termini laudativi: «e qui solamente accenna quel molto che egli ha in disegno contra tutto quello che sinora hanno osservato e praticato gli astronomi». La notizia è tratta dal «Giornale de' letterati d'Italia», XXVII (1716), pp. 408-409: «Il sig. Lodovico Antonio Davide, pittore di professione, e letterato per genio, ha dato fuori il seguente libricciuolo, come per prodomo di una assai grande e strepitosa opera. *Ad Inclutam Rempubicam literariam Monitum Sanctissimo Domino Clementi XI P.O.M. a Ludovico Antonio Davide, Helveto Insubro Pictore et Philographico dicatum*, Francofurti ad Maenum, typis Matthiae Andreae, 1716». Tuttavia padre Orlandi, nel suo breve profilo, dice che ancora «vive in Roma, dove ridusse Antonio, il figlio, in età di 20 anni, a ritrarre cardinali»; P. A. ORLANDI, *L'Abcedario pittorico, dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719, p. 287. Sul «libricciuolo» del 1716 si veda la nota seguente.

grazie alle mediazioni di Muratori), della composizione di un catalogo critico, della trattatistica e dell'estetica¹⁹.

In tale percorso la *Natività*, che fu pubblicata in San Silvestro entro il 1680, è rivelatrice di una tappa importante dello specifico interesse neocorreggesco che qui si esprime in un singolare o fittizio notturno. Su una predisposizione dettata da Crespi e Procaccini, che coniugavano l'interesse per Correggio con quello preponderante per Tiziano, tale interesse poteva essere stimolato e appreso già presso Cignani a Bologna, cioè entro la ricerca di un equilibrio accademizzante di base essenzialmente neocaraccesca²⁰. Non va dimenticato che David tra il 1669 e il 1670 fu tra i primi ad avvalersi della lezione di Cignani nella fase straordinariamente produttiva seguita al rientro da Roma, nella quale emerge con prepotenza lo specifico interesse per il Correggio, così da aver fatto sopporre un soggiorno parmense del pittore²¹. Se si entra nei dettagli del sopracitato programma di studio di quel momento, si è certi che David aveva affrontato a Bologna l'esercizio di apprendimento sui Carracci e i loro seguaci proprio avvalendosi dei materiali di Cignani, come dichiarato nella nota autobiografica indirizzata a padre Orlandi nel 1704: «nel qual tempo disegnò tutta la sala Magnani de' Carracci, parte del claustrò di S. Michele in bosco, e le tavole d'altare principali de' medesimi e d'altri loro famosi discepoli, con documenti benignissimi del sig. Carlo Cignali, di cui si pregia di essere il minimo de' suoi discepoli»²².



5. Lodovico Antonio David, *Zeusi osserva le modelle per creare l'immagine di Elena*. Venezia, palazzo Albrizzi.

Nelle tre opere veneziane finora note si misura questo denso percorso di acquisizione delle componenti stilistiche su più direzioni. Al primo posto, nei primi anni settanta, si conferma l'opera firmata, e certo la sua più nota, rappresentante *Zeusi osserva le modelle per creare l'immagine di Elena* (fig. 5) del prestigioso

¹⁹ Le espressioni riportate si ricavano dalla lettera autobiografica più sotto sunteggiata, cfr. FRATI, 1907, p. 71. Gli interessi di ricerca si ricavano anche dal trattato L. A. DAVID, *L'Amore dell'Arte*, Modena, Biblioteca Estense, Campori 1071 = gamma H.1.38, ms. XVIII secolo (non autografo). Se ne conserva una copia manoscritta tratta dall'originale autografo anche presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca: N. TURNER, *An Attak on the Accademia di S. Luca: Ludovico Antonio David's L'Amore dell'Arte*, in «The British Museum Yearbook», I (1976), pp. 157-186, in part. 163. Per Federico S. Bassoli «l'Amore dell'Arte sarebbe stato un titolo complessivo dato ad un gruppo di scritti che, dagli ulteriori accenni agli argomenti trattati, possiamo ritenere con sicurezza affatto diverso da quello che doveva contenere le trattazioni specifiche sul Vinci e sul Correggio»; F. S. BASSOLI, *Un pittore svizzero pioniere degli studi vinciani: Ludovico Antonio David*, in «Raccolta Vinciana», XVI (1954), p. 310.

Nelle due copie disponibili il trattato risulta diviso in due parti, la prima ultimata nel 1707, la seconda da definirsi, come lo stesso David annuncia nella lettera a Muratori del 22 giugno 1707, in cui ricorda come questo contenesse una polemica contro l'Accademia di San Luca. Nella fase di completamento del trattato si riprometteva anche un saggio di astronomia: «Da certa piccola bagatella matematica mi sono introdotto in una gran fatica dipendente dall'Astronomia, che quando sia terminata, può essere la dia alla luce, avendone io dato parte al S. Padre, che mostra d'averla cara, essendo per essere di grand'utile alla chiesa cattolica, e spero tra pochi mesi di ridurla al fine»; cfr. CAMPORI, 1866, pp. 546-547. Si tratta di L. A. DAVID, *Ad Incluytam Rempublicam Literariam Monitum...*, Francofurti ad Moenum, Mattia Andrea, 4 novembre 1716 (esemplare conservato a Roma, Biblioteca Casanatense). La dedica è a papa Clemente XI. Nella lettera a Muratori datata 6 febbraio 1706 (CAMPORI, 1866, p. 544), si legge: «la seconda parte del mio *Amore dell'arte* che sarà intitolata la comedia morale sgangherata e sconcertata, e dal principio al fine altro non è che una minchionatura d'alcuni principali di questi miei emuli e d'altri che con le stampe sono usciti in scena a parlare dell'arte del disegno, e la faccio per far ridere il papa che so che molto si compiace della prima parte, e spesso ne legge qualche squarzo per suo divertimento». Lo stesso David, oltre che ricordare le difficoltà incontrate nell'applicarsi alla scrittura, ritorna utilmente sui contenuti e l'indice della sua opera nella let-

tera autobiografica a padre Orlandi: «Seguendo intanto, in quell'ore che poteva gli studi letterari, risolve di estendere i suoi scritti dal particolare del Correggio all'universale de' primi capi dell'arti del disegno; e però ha divisa l'opera in tre tomi; il primo sopra la scuola di Toscana e di Roma, il secondo sopra quella di Venezia, ed il terzo sopra l'altra di Lombardia; dove intende confutare le menzogne del Vasari ed altri suoi seguaci sì intorno alle opere, come nelle vite de' medesimi ed il titolo sarà *Il disinganno delle principali notizie ed erudizioni dell'arti più nobili del disegno*. Dove in ordine al Correggio pretende con valide autorità, autentiche scritture, dimostrazioni e ragioni di provare non essere niun pittore nato più nobilmente d'Antonio, né stato più civilmente di lui educato; niuno aveva cercato la pratica di maggior numero di professori valentuomini in tutte le scuole più rinomate; né fatto fatiche maggiori di lui per arrivare all'eccellenza alla quale è pervenuto. Niuno aver passato vita più tranquilla e felice, niuno più fortunato, riverito, stimato e premiato, né aver più sostenuto di lui il decoro dell'arte. Per ridurre dunque a fine tali fatiche, con tutto che siano 18 anni che le ha principiate, non può così presto di tutte assolversene, trattandosi di contraddire a tanti scrittori comunemente accettati, e per ritrovarsi esso David con lo aggravio di 10 figlioli in tempi i più calamitosi per la virtù che giammai Roma abbia veduto, oltre tante emulazioni incredibili, altro aiuto non avendo che di un suo figliolo nomato Antonio, che pure esercita la pittura con direzione del padre, il quale in età di meno di 20 anni fece il ritratto dell'Em. D'Adda legato di Bologna, del principe Antonio Farnese et altri personaggi, e poco più di un anno dopo per l'eccellentissimo Niccolò Erizzo ambasciatore di Venezia ha ritratto nello stesso tempo che il padre, la santità del regnante Clemente XI, che ambedue benignamente ha onorato col farli in tale operazione sempre sedere alla sua presenza e gli ha fatto altri onori e grazie»; cfr. FRATI, 1907, p. 73.

²⁰ Su tale componente in Crespi e Procaccini si è già fatto riferimento (nota 2) a GREGORI, 1983, pp. 15-32; FRANGI, 1999, pp. 249-250; FRANGI, 1998, pp. 117-138. Sulla bottega di Cignani: BUSCAROLI FABBRI, 1991, pp. 81 ss.

²¹ Sulla componente correggesca in Cignani: R. ROLI, *La pittura bolognese, 1650-1800 dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, p. 35; BUSCAROLI FABBRI, 1991, pp. 73 ss.

²² Tale passo della lettera è riportato in FRATI, 1907, p. 71.



6. Lodovico Antonio David, *San Carlo Borromeo dispensa l'elemosina*. Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, cappella dei Milanesi.

pòrtego di palazzo Albrizzi²³. Segue, alla metà del decennio, il telero della cappella dei Milanesi di Santa Maria Gloriosa dei Frari raffigurante *San Carlo Borromeo dispensa l'elemosina* (fig. 6)²⁴. Da ultimo si colloca quello di composizione più movimentata e dal cromatismo in alcuni punti più alleggerito della chiesa di Santa Maria del Carmine con *La Vergine appare a Giovanni XXII e consegna la bolla sabatina* (fig. 7)²⁵. Facilita in qualche modo questa approssimata seriazione cronologica una quarta opera, in quanto firmata e utilmente datata al 1677, commissionatagli dal conte Carlo Giovanelli: il *Crocefisso e santi* (fig. 8) della chiesa di San Carlo, detta popolarmente di San Mauro, annessa in origine al monastero delle benedettine di Gandino²⁶. Alcuni esiti echeggiano i modi di Pietro Liberi, se si osservano in particolare le due sante su nubi che hanno fatto pensare addirittura a un'aggiunta non autografa²⁷.

Al confronto con le quattro opere sicure, la *Natività* per la chiesa di San Silvestro, che ora si aggiunge, dimostra la sorprendente vitalità inventiva di David proprio nel saper combinare

con indubbia originalità, ancora una volta, spunti eterogenei secondo il procedimento accademizzante. Indubbiamente prevalgono in tal caso quelli neoveronesiani, specie sul piano compositivo: nell'apertura sul paesaggio, visto attraverso il porticato neopalladiano di matrice veronesiana, dove si recuperano coerentemente cromie timbriche ancora alla luce del giorno, nel cui fraseggio rientra anche il giovane astante dal colbacco rosso. La scena, tuttavia, è come se d'improvviso si fingesse di notte entro uno spazio ricavato al riparo di una colonna d'ordine gigante innalzata su alto pilastro, dov'è improvvisata la stalla, il cui rustico sopbalco dal quale si affaccia un giovane pastore è soluzione ispirata anch'essa da Veronese (ma forse anche da Tintoretto). Le studiate incoerenze di luogo e ora, che di certo erano ancor più evidenti nel respiro originario dell'opera, accentuano la fantasmagorica scelta di emulazione correggesca, in base alla quale è il Bambino a irradiare luce, investendo l'affollato gruppo degli astanti fino a giustificare tutti gli artifici di orchestrazione

²³ G. FOSSALUZZA, in *I David...*, 2004, pp. 126-129, cat. 7.

²⁴ G. FOSSALUZZA, in *I David...*, 2004, pp. 118-121, cat. 5.

²⁵ Per l'illustrazione di quest'opera si rinvia a R. BAITAGLIA, in *I David...*, 2004, pp. 122-125, cat. 6.

²⁶ Si veda in proposito G. FOSSALUZZA, in *I David...*, 2004, pp. 132-134, cat. 9.

²⁷ F. NORIS - M. ZANARDI, *Presenze straniere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 332-333, 348, nn. 21, 363, figg. 4-5; G. FOSSALUZZA, in *I David...*, 2004, pp. 132-135, cat. 9. La tipologia è, tuttavia, perfettamente allineata a quelle di David anche a osservare l'*Assunzione della Vergine* eseguita per la cappella del Collegio Clementino nel 1688, ritrovata di recente e di cui si parla qui più avanti.



7. Lodovico Antonio David, *La Vergine appare a Giovanni XXII e consegna la bolla sabatina*. Venezia, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Carmine.



8. Lodovico Antonio David, *Il Crocifisso e santi*. Gandino (Bergamo), chiesa di San Carlo, detta di San Mauro.

cromatica. Con essi ci si porta fino al limite della deformazione: l'integrità plastica è sempre mantenuta nonostante vi siano brani in cui la luce quasi svuota la forma o altri in cui, all'opposto, si proiettano e materializzano forti e repentini contrasti chiaroscurali e cromatici. Non si coglie alcuna accondiscendenza verso una qualsiasi dissolvenza cromatica, in direzione di una pittura neotonale o più di tocco, che avrebbe significato per il pittore porsi su un'altra linea neocinquecentesca, rispetto a quella di estrazione lombardo-bolognese da lui intrapresa. Non si avverte, per altro, il ben che minimo recupero di componenti di marca 'tenebrosa', con conseguenti viraggi chiaroscurali e i roveli degli impasti materici, e neppure si ravvisano particolari assonanze con le cromie schiarite e le trasparenze di Liberi e dei neoveronesiani di nuova generazione agli esordi. Semmai vige la rievocazione di Reni nelle soluzioni dolcemente naturali e nei passaggi di maggiore alleggerimento cromatico, o quella di segno opposto di Giulio Romano (piuttosto che Rubens) nei possenti pastori, persino nelle scelte tipologiche. Ancora sostanzialmente

ossequiente all'impronta metodologica di Cignani, come avrà occasione di ricordare anche in seguito, David offre del suo stile un'interpretazione del tutto personale che ha assonanze, a un tempo, con la spontaneità di Canuti, a sua volta debitore verso la pittura veneta²⁸.

Si presume che certi dissapori suscitati dalla *Natività* al momento della pubblicazione derivino proprio dalle scelte stilistiche di fondo, in buona parte d'importazione, che David ancora una volta conferma sulla scena veneziana, e soprattutto dall'evidente esito sperimentale a cui perviene nello specifico. L'architettura neoveronesiana dell'opera, evidentemente, non fu a sufficienza rassicurante. Quando, nel 1691, ribadisce il suo incessante legame con Cignani e fornisce un ragguglio delle sue principali opere, David non tralascia ovviamente di menzionare fra altri quadri di grandi dimensioni il «Presepio in S. Silvestro, per accompagnare l'*Adorazione dei Magi* di Paolo Veronese, e la tavola dell'altare di S. Alessandro a cavallo per la nazione Bergamasca»²⁹. Quest'ultima – che rimane tra quelle perdute –, posta

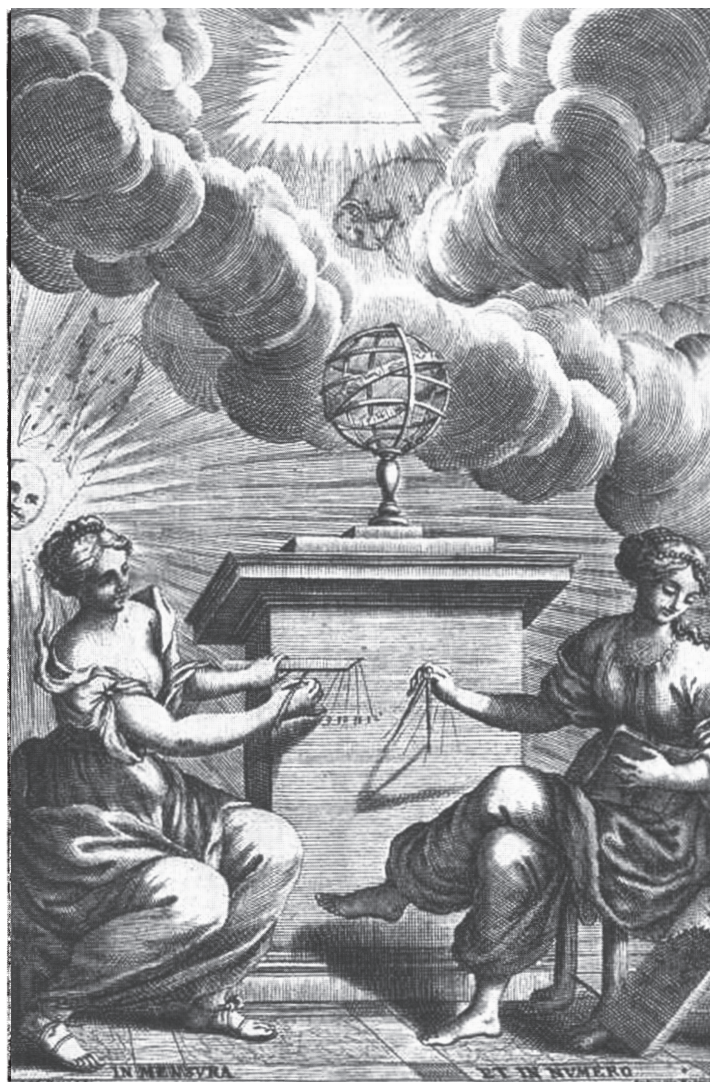
²⁸ Sul confronto fra i due basti il rinvio a BUSCAROLI FABBRI, 1991, pp. 72 ss.

²⁹ BOTTARI - TICOZZI, III, 1822, pp. 361-363, lettera CLXXVIII. Il legame con Cignani non è mai venuto meno in seguito al soggiorno bolognese. Si identifica con il maestro bolognese quel «comprofessore amico» che nel 1691, volendosi disimpegnare per ragioni di difficoltà tecnico-prospettiche, indirizza David a concor-

rere per l'esecuzione delle tele di Santa Maria Maggiore a Bergamo destinate a una collocazione problematica. Si veda, in proposito, il testo della più volte citata lettera autobiografica del 1691. L'identificazione di Cignani deriva dal fatto che questi con lettera da Forlì del 29 agosto 1691 aveva dichiarato la sua indisponibilità all'impresa. Cfr. BOTTARI - TICOZZI, III, 1822, pp. 359-360, lettera CLXXVII.

nella stessa chiesa sull'altare di pertinenza della scuola dei Santi Alessandro e Vincenzo dei Bergamaschi, non ebbe lunga fortuna a motivo delle scelte compositive o iconografiche adottate. Circa vent'anni dopo, nel 1699, il patriarca Giovanni Alberto Badoer, a seguito della visita pastorale, mosso da preoccupazione contro-riformistica ne decreta la sostituzione «riguardo al cavallo che nel medesimo si trova dipinto, essendo detto cavallo la figura principale di detto quadro e che intanto non vi si celebri la Santa Messa»³⁰. Quanto alla *Natività* si deduce che fosse posizionata sulla parete sinistra, in qualche modo presso l'altare (il secondo) in cui figurava l'*Adorazione dei Magi* del Veronese del 1573, opera in notturno tanto famosa, cosicché il maestro poteva vantarsi per il solo fatto di avvicinarsi con la sua che ne è davvero un omaggio ammirato³¹. Alla luce di questo confronto si spiegano molte soluzioni compositive, iconografiche e stilistiche messe in rilievo nella *Natività* di David. Egli dovette nutrire una tale considerazione per questa sua opera di 'accompagnamento' che, in base a quanto riporta Vincenzo da Canal nel 1732, vide come un vero affronto il fatto che il più giovane Gregorio Lazzarini (1655-1730) osasse «senza sua saputa sopra di quella collocarsi un quadro della grandezza medesima con la Vergine, che va in Egitto [...], a cui commesso avealo il guardiano, tanto ebbe a dolersene, che più nol volle in sua casa dopo a questo supposto affronto»³².

Lazzarini frequentava la casa di David in San Pantalon prima del trasferimento in San Giovanni Novo, o anche (si può congetturare) la sua accademia in casa di Giovanni Nani in San Trovaso, così da accreditarsi presso Lupis, e certo per essere «istrutto nelle pittoresche matematiche con qualche parzialità», anziché per l'esercizio pratico³³. Per questo, nonostante la conflittualità innescata a causa dei dipinti in San Silvestro, Lazzarini conservò verso il suo maestro quel rispetto «che gli doveva per le amoroze istruzioni onde lo imbevve»³⁴. Del resto, David proprio per tale specializzazione si rendeva «più gradito» di Pietro della Vecchia, che esercitava presso la stessa accademia sostenuta da Nani pur dedicandosi a sua volta alle scienze matematiche, ma poi su posizioni diverse, compresa una pratica da naturalista osteggiata dal collega lombardo³⁵.



9. Lodovico Antonio David e Antonio Bosio, Antiporta allegorica con le personificazioni della Gnomonica e Geometria. Agostino Dal Pozzo, *Gnomonice biformis*, Venezia, A. Bosio, 1679.

Documenta questo interesse scientifico di David l'antiporta in forma allegorica squisitamente secentesca ideato per il trattato di Agostino dal Pozzo intitolato *Gnomonice biformis, geometriae, scilicet, et aritmeticae* (fig. 9), edito da Antonio Bosio (che ne è

³⁰ ASPVe, *Curia patriarcale di Venezia*, Archivio segreto, *Visite pastorali*, Registro 17, f. 16v, alla data 25 gennaio 1699 more veneto. Cfr. G. VIO, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara 2004, p. 681. L'opera dovette essere sostituita da Gregorio Lazzarini in fase tarda, in base alla testimonianza di ZANETTI, 1733, p. 270 e MOSCHINI, 1828, p. 151.

³¹ Per il vanto di David si veda la sua lettera del 1691: BOTTARI - TICOZZI, III, 1822, pp. 361-363, lettera CLXXVIII.

³² V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal P. V. Pubblicata per la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*, Venezia 1809 (I ed. 1732), p. XXV. Su questo episodio interviene anche Moschini (1815, II, p. 154) il quale, ricordando l'opera giovanile di Lazzarini della *Fuga in Egitto*, ribadisce le cause dei dissapori con David. Egli opera una mera trasposizione da Vincenzo Da Canal. Si avvale dell'edizione datata 1809, ma si dimostra a conoscenza del manoscritto fin dal 1806. Per il profilo di Lazzarini si veda F. SORCE, *Lazzarini, Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma 2005, pp. 226-230.

³³ DA CANAL, 1809, p. XXV. Sullo specifico interesse matematico e scientifico

di David e il suo legame con il conte Francesco Damiani di Verguda: FOSSALUZZA, 2004, pp. 43-45, 52, note 49-55. I rapporti fra Lupis e Lazzarini si datano al 1679, così da lasciar congetturare che si fossero istituiti presso David. È di tale anno la dedica di una ristampa del libro di A. LUPIS, *Il chiaro scuro di pittura morale [...] consacrato al merito impareggiabile del molt'illustre signor Gregorio Lazzarini veneto, celebre pittore*, Venezia 1679; cfr. MANCINI, 2009, p. 32. Riguardo alle successive partecipazioni di Lazzarini all'illustrazione dei volumi editi da Lupis basti qui il rinvio a C. CROSERI, in *Le muse tra i libri...*, 2009, pp. 222-226, nn. 60-61.

³⁴ DA CANAL, 1809, p. XXVI.

³⁵ DA CANAL, 1809, p. XXV. Su Pietro della Vecchia matematico si esprime lo stesso DAVID, ms., f. 33. In altro punto dello stesso trattato (f. 34r), David fa esplicito riferimento al modello dell'accademia dei Carracci per quanto riguarda le argomentazioni trattate presso l'Accademia di San Trovaso. Per le differenti posizioni di David e Della Vecchia: P. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto...*, 2001, p. 741, a proposito dell'interpretazione del dipinto Albrizzi di David.

anche l'incisore) proprio nel 1679³⁶. Sul pensiero di Dal Pozzo il pittore lombardo doveva essere sintonizzato; ne illustra infatti l'assunto del trattato, riguardante la proiezione della luce proveniente dall'universo per la progettazione prospettica di meridiane e orologi solari e per il calcolo e la determinazione delle ore del giorno in tutti i luoghi della terra. A fronte di queste capacità matematico-scientifiche, qualche riserva, va sottolineato, è espressa in modo lapidario dal Da Canal proprio sul suo stile pittorico: «Lodovico David, profondo di mente e di molti talenti in quelle scene, e passabile nell'arte»³⁷. È probabile, dunque, che in occasione della pubblicazione delle rispettive opere sulle pareti di San Silvestro si sia verificata solo una competizione mal sortita fra colleghi di diversa posizione gerarchica e di esperienze non del tutto compatibili, il cui valore apprendiamo attraverso la sensibilità di un biografo settecentesco di parte. Sta di fatto che si stabilì un confronto stilistico, di lì a poco ancor più allargato, di cui si ha una spia nell'annotazione che rimarca come la richiesta a Lazzarini provenga dal «guardiano» di San Silvestro e forse anche nel fatto che Da Canal – per quanto forse da posizione interessata – raccoglie la notizia che il dipinto di David non piacque³⁸. Più tardi di tale riserva non vi è traccia. Zanetti nel 1733 cita le due opere in una sequenza che si apre significativamente con il «San Giuseppe» di Johann Carl Loth, la pala del terzo altare di pertinenza della scuola posta sotto il titolo di tale santo³⁹. Che il dipinto di David fosse di difficile comprensione proprio nella sua alchimia cromatica lo si può forse dedurre da Lanzi che nel suo *Taccuino lombardo* del 1793 cataloga di David questa sola opera, giudicata «di stile piuttosto minuto,

forme procacesche, il colorito è svanito, forse pel sole, vedesi il rubicondo de' volti diventare quasi bianco»⁴⁰. L'annotazione sembra essere non convenzionale. Può derivare da una percezione dovuta, in effetti, allo stato di conservazione oramai alterato dopo un secolo di esposizione, ma lascia il margine anche per ipotizzare che si esprima un'erronea o dubbiosa valutazione dell'effetto di luminescenza, tanto particolare, a cui David giunge specie nelle figure della Madonna e del Bambino. Nell'edizione della *Storia pittorica*, Lanzi cita quest'unica opera veneziana: la «Natività di una maniera minuta che scuopre un seguace di Camillo più che di altro de' Procaccini». In questi termini volge in positivo quanto in precedenza annotato in presa diretta e si limita a collocare in linea generale la posizione di David, pur risalendo ben addietro alla ricerca di un modello stilistico nella dinastia dei Procaccini⁴¹.

Le fonti, pertanto, sollecitano a ristabilire il confronto in questo preciso momento tra David e Lazzarini, artisti fra loro legati. A tal fine risultano appena definiti gli esiti stilistici iniziali di quest'ultimo⁴². Il punto di riferimento che si sceglie sono le due tele della *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 10) e della *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (fig. 11) della cappella dei Morti del santuario della Natività della Beata Vergine di Sombreno (Paladina, Bergamo), elencate da Vincenzo Da Canal sotto l'anno 1683⁴³. Con esse veniva a completarsi l'apparato decorativo della cappella di sinistra inaugurato dalla grande pala del *Gesù crocifisso e santi* di Loth, giunta a Paladina anch'essa come i due quadri di Lazzarini grazie alla munifica iniziativa di Francesco Carminati, commerciante in Venezia⁴⁴. Il suo orientamento

³⁶ MANCINI, 2009, pp. 30-33, fig. 12; COCCHIARA, 2010, pp. 109, fig. 214, 156, nota 74. Si è ipotizzata la parentela del trattatista con l'architetto e pittore Andrea del Pozzo. Il trattato, suddiviso in quattro parti con altrettanti frontespizi, è illustrato da molti disegni prospettici e schematici, da proiezioni e da tabelle numeriche.

³⁷ DA CANAL, 1809, p. XXV.

³⁸ Tale notizia è riportata anche da MOSCHINI, 1815, II, pp. 151-154. Ma in questo dipende sempre dal Da Canal. Il non gradimento dell'opera è ancora ricordato da IVANOFF, 1957, pp. 248-253. Innanzitutto, lo studioso fuga l'errore di confonderla con la *Natività* di Loth. Desume anch'egli dal Da Canal che il dipinto non piacque, e lo interpreta però erroneamente quando specifica che fu addirittura ricoperto da quello di Lazzarini e non accostato come in realtà si afferma. Ultima segnalazione dell'opera nella sua collocazione è, pertanto, quella di Moschini (1828, p. 151): «Il quadro con la Nascita di N. S. è del David, uno de' maestri del Lazzarini».

³⁹ ZANETTI, 1733, p. 269: «La tavola di S. Giuseppe è opera di Carlo Loth, dopo questa evvi la Nascita del Salvatore di Lodovico David. Al di sopra evvi la Fuga in Egitto di Gregorio Lazzarini»; A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' maestri veneziani libri V*, Venezia 1771, pp. 522-523: «In S. Silvestro v'è una delle più belle opere sue [Loth], assai ben composta, copiosa e amorosamente condotta; né le manca grazia e decoro. È una tavola al secondo altare alla sinistra con la Natività del Signore. Ebbe per quella tavola il prezzo di cento ungarì d'oro»; ZANETTI, 1771, p. 526: «Lodovico David, da Lugano. In S. Silvestro vedesi un suo quadro con la Natività del Signore».

⁴⁰ L. LANZI, *Taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti*, a cura di P. Pastres, Udine 2000, p. 143.

⁴¹ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso*

al fine del XVIII secolo, Bassano 1809, IV, p. 243. Va osservato che il giudizio espresso su Ercole Procaccini, in generale, accentua il debito contratto con gli zii, così da limitarne di fatto la sua statura professionale. In proposito se ne veda la fortuna critica in ABELLI, 1992, p. 359.

⁴² C. DONZELLI - G. M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, pp. 218-222; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, pp. 376-380; S. SPONZA, *Per il catalogo di G. L.*, in «Arte Documento», III (1989), pp. 244-261; F. MAGANI, *Antonio Bellucci*, Rimini 1995, pp. 86, 197-199, 201, 207, 210, 213-217, 219, 221, 223; C. CROSERÀ, *Opere profane di G. L.*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 18-19 (1999), pp. 39-52; F. MAGANI, *I pittori di Vincenzo da Canal: Liberi, Dorigny, Lazzarini, Molinari e Bellucci*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G. M. Pilo, Venezia 1999, pp. 168-173; MAGANI, 2001, pp. 573-616; M. LUCCO, *Lazzarini Gregorio*, in *La pittura nel Veneto...*, 2001, p. 841.

⁴³ DA CANAL, 1809, p. LV. L'identificazione delle opere di Lazzarini citate dal Da Canal è merito di M. OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi...*, IV, 1987, pp. 244-245, nn. 35, 264, figg. 1-2.

Poco aggiunge alla definizione dello stile di Lazzarini di questo momento il frontespizio per M. BENVENGA, *La santa casa in Italia contro l'infedeltà estinta, poema eroico*, Venezia 1683; cfr. G. BOFFITO, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Firenze 1922, p. 72.

⁴⁴ OLIVARI, 1987, pp. 221-222, 244, nn. 34, 259. Alla famiglia Carminati è da ricondurre altresì la commissione della pala dell'altare maggiore con la *Natività di Maria* di Antonio Zanchi spedita da Venezia nel 1672; cfr. M. OLIVARI, scheda 93, in P. ZAMPETTI, *Antonio Zanchi*, in *I pittori bergamaschi...*, IV, 1987, p. 550 (registri: pp. 404-405, ill.: pp. 476-478 e 640); O. D'ALBO, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi e G. Valagussa, Milano 2012, pp. 170-171, n. 5.



10. Gregorio Lazzarini, *Resurrezione di Lazzaro*. Sombreno (Paladina, Bergamo), santuario della Natività della Beata Vergine, cappella dei Morti.



11. Gregorio Lazzarini, *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*. Sombreno, santuario della Natività della Beata Vergine, cappella dei Morti.

risulta quello dettato dalla vicinanza nel 1673-1675 al genovese Francesco Rosa (morto dopo il 1709), anch'egli ormai non più allineato al gusto 'tenebroso' e che si qualifica per una strutturazione compositiva complessa⁴⁵. In seguito dipende dall'insegna-

mento di Girolamo Forabosco (1605-1679) dell'ultima fase, da stabilirsi nel 1675 a «circa vent'anni d'età», questo lo si congetturava poiché non si trovano a tale altezza concreti confronti nel catalogo del vecchio maestro che si divise tra Venezia e Padova⁴⁶. Lo

⁴⁵ Le date si ricavano da Vincenzo Da Canal (1809, pp. XX, XXIII) che ricorda come presso Rosa fosse stato accreditato da padre Milano del cenobio di San Giorgio in Alga. Sul Rosa il primo profilo esteso spetta a R. SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi* (seconda edizione, riveduta, accresciuta ed arricchita di note da Carlo Giuseppe Ratti), II, Genova 1769, p. 27. Si veda inoltre S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, II, Milano 1830, pp. 176-177. Per contributi più recenti: N. IVANOFF, *Il genovese Francesco Rosa*, in «Emporium», CXXIX, 771 (1959), pp. 105-109; DONZELLI - PILO, 1967, p. 218; PALLUCCHINI, 1981, I, p. 278. Particolare respiro ha il saggio di B. AIKEMA, *Francesco Rosa a Venezia*, in «Paragone», XLVIII, 565 (1997), pp. 42-55, che ne estende doviziosamente il catalogo. Si rinvia inoltre a L. MORETTI, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, a cura di D. Banzato, A. Mariuz e G. Pavanello, Milano 1997, pp. 176-177, n. 88; S. CLAUT, *Rosa Francesco*, in *La pittura nel Veneto...*, 2001, pp. 869-

870; FOSSALUZZA, 2011, pp. 120-121. Per inciso, il soggetto del telerò della controfacciata della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, firmato e datato 1670, va precisato come *Sant'Antonio fa rivivere il morto per testimoniare l'innocenza del padre*. L'opera va menzionata in quanto l'unica di Rosa firmata e datata (1670). Dunque è anche quella che offre il riferimento stilistico sicuro per la fase di partecipazione alla bottega di Lazzarini, solo qualche anno dopo. Il dipinto raffigurante *Il buon samaritano* di palazzo Albrizzi, databile al 1665 in base al disegno derivato da Pietro Paolo Brunacci (Camerico, Museo diocesano d'Arte Sacra), diviene un altro punto di riferimento sicuro per la seriazione cronologica della sua opera, nella fattispecie per definire la distanza o l'evoluzione dal linguaggio di Giambattista Langetti.

⁴⁶ Non è definita l'ultima fase di Forabosco, come sottolinea B. AIKEMA, *Forabosco (Ferrabosco, Ferabosco), Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 782-784.

si immagina anche nelle ultime opere coerentemente dedito a una meditata ricerca formale e a controllate effusioni espressive.

Si può congetturare che la *Fuga in Egitto* per San Silvestro esprimesse, oltre a questa base stilistica della sua formazione, quell'equilibrio tra Loth e Cignani (ovvero David) di cui parla Da Canal, come ancora si evince dalle due opere bergamasche del 1683 nelle quali non si avverte per ogni figura quell'elaborazione delle forme più tipicizzata che è propria della stagione subito successiva⁴⁷. Da Canal riferisce, in proposito, di un duplice interesse di Lazzarini nella fase della formazione che lo vedeva impegnato nell'esercizio della copia di modelli cinquecenteschi: «Gregorio imitò sempre la maniera dei pittori più accreditati quando gli andavano a genio; sicché io rimasi ingannato veggendo certi di lui quadri, ove a bello studio imitava il carattere di Carlo Loth, del Cignani; uso, ch'egli ebbe eziandio in sua giovinezza»⁴⁸. Anche se non è da confermare su base certa la data del 1680, come è stato sostenuto, rientra comunque in questa fase stilistica il *Ratto di Elena* delle Staatliche Kunstsammlungen di Kassel (inv. GK 565), identificato con quello appartenuto al «Germano Rotnofer» sulla scorta di Da Canal, come pure la *Vendetta di Fulvia* (inv. GK 562) dello stesso museo, da ritenere con tutta probabilità il dipinto raffigurante *Fulvia con in mano la testa di Cicerone*, realizzato come il precedente per il committente tedesco⁴⁹. Nonostante sia stata riscontrata una certa componente 'zanchiana', appartiene già a un altro capitolo un'opera accertata qual'è *Tancredi curato da Erminia*, identificata con quella eseguita secondo Da Canal per il conte Turco di Verona nel 1686, cosicché a tale data viene a stabilirsi una sorta di discriminazione nella sua rapida evoluzione, stimolata anche dalla fortuna di mercato da subito incontrata⁵⁰. Di conseguenza, a quanto risulta circa l'esito stilistico di Lazzarini in questo preciso momento, la specifica del Da Canal circa l'interesse teorico anziché artistico a motivare la sua frequentazione dell'accademia di David implica, comunque, la volontà di rimarcare le distanze fra loro. Nel contempo si delinea un Lazzarini addirittura ingannevole o dagli interessi ondivaghi e con la specifica dell'osservazione di Cignani. In realtà, certi risultati specie delle due tele di Sombreno del 1683, ma anche delle altre citate degli inizi del decennio, giustificano solo in parte l'opinione di Da Canal che vorrebbe contrastanti gli stili dei

due maestri. L'effetto chiaroscurale ottenuto da Lazzarini, come in David, non è assorbente al modo dei 'tenebrosi' ma supporta una nitida definizione formale. Gli assiepiamenti compositivi più macchinosi e tesi delle due tele di Kassel che lo differenziavano da David, si traducono invece nelle due di Paladina in un'architettura d'assieme di maggiore chiarezza e in una resa formale più dilatata e monumentale affine ai modi del maestro lombardo. Lo studio accademico del nudo e certe qualificazioni tipologiche (quelle del personaggio maschile colto di schiena nella *Resurrezione di Lazzaro* e del figlio della vedova di Naim), manifestano un'indubbia consonanza ideativa e pratica. In definitiva, è certo omogeneo allo stile di David quel formarsi in Lazzarini sia di un'architettura formale strutturata su una meditata selettività disegnativa e tutta portata in chiaro, sia di una resa levigata delle forme. Quest'ultima si accompagna, tuttavia, a un'opposta definizione a vaste partiture cromatiche specie dei panneggi, dove la stesura cromatica avviene attraverso pennellate a largo passo per rimanere in superficie, cioè 'alla prima'. Il tutto si compone sempre entro una luminosità di ascendenza veronesiana, in cui le reminiscenze più naturalistiche imputabili all'influenza di Rosa si avvertono come marginali, unicamente nelle figure di astanti di secondo piano.

Va osservato, per inciso, a proposito della parzialità di visuale critica da supporre studiata, come lo stesso Da Canal, dopo le affermazioni del 1732 riguardanti i rapporti fra i due pittori, nel suo testo programmatico *Della maniera del dipingere moderno* del 1740 circa, in cui non colloca Lazzarini, ignori del tutto David, mentre riserva largo spazio a Pietro della Vecchia al quale attribuisce il primato sulle teoriche artistiche, ponendolo assieme ad Antonio Zanchi, Pietro Negri e addirittura a Francesco Pittoni, per limitarsi a ricordare qui gli esponenti degli anni ottanta⁵¹.

Si aggiunga che altri confronti si stabilivano in questo stesso momento sulle pareti della chiesa di San Silvestro così da determinare una sorta di congiuntura, circa 1680 e poco oltre. Il primo e più importante riguarda la citata «Pala di San Giuseppe che tiene nelle mani Christo bambino adorato da Maria Vergine» cioè la *Sacra Famiglia* (fig. 12) di Johann Carl Loth, pala collocata il 18 marzo 1681 come si deduce dalla silloge poetica encomiastica di Carlo Passarino – con contributi in versi di

⁴⁷ Mariolina Olivari ravvisa «una singolare volontà mimetica del Lazzarini, che sembra, pur nella difformità di stile, volersi adeguare a ogni costo a certi canoni lothiani», sia nella composizione che nel grado di naturalismo e di inchiostrazione chiaroscurale (OLIVARI, 1987, pp. 244-245). Va notato che la studiosa convincentemente anticipa al 1675 circa l'esecuzione della pala di Loth.

⁴⁸ DA CANAL, 1809, pp. XXX-XXXI. Il biografo, nel sottolineare la preferenza per la pittura coeva bolognese e per Cignani, tace del tutto sui rapporti con i 'tenebrosi', operando una sorta di «censura»; cfr. SORCE, 2005, p. 226.

⁴⁹ La proposta è di MAGANI, 1995, p. 201, n. R27. La menzione del dipinto e del suo committente è di DA CANAL, 1809, p. XXXVIII. Il *Ratto di Elena*, quindi, non può essere identificato con quello dello stesso soggetto «pel sign.

Spadone», citato sotto la data del 1680 (DA CANAL, 1809, p. LII); cfr. CROSERA, 1999, p. 46. Accerta lo stile di Lazzarini nel 1680 anche il *Giudizio di Paride* della Pinacoteca Civica di Vicenza, identificato proprio con quello eseguito per lo Spadone (DA CANAL, 1809, p. LII), secondo l'opinione di F. MAGANI, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto e G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2004, pp. 359-360, n. 332.

⁵⁰ DA CANAL, 1809, p. LIII; cfr. MAGANI, 1995, p. 219; CROSERA, 1999, pp. 44-46, fig. 4.

⁵¹ V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere moderno* [1740 ca], in «Mercurio filosofico, letterario e poetico», I marzo 1810, pp. 1-20. Osserva a proposito di Pietro della Vecchia: «per me non conobbi chi dipoi lo avanzasse nella cognizione delle cose necessarie all'arte».



12. Johann Carl Loth, *Sacra Famiglia con Dio Padre e angeli*. Venezia, chiesa parrocchiale di San Silvestro papa.

molti altri – edita nell’occasione⁵². Trovava posto sul monumentale altare marmoreo che faceva seguito a quello dell’*Adorazione dei Magi* di Veronese sulla parete sinistra; pertanto le tele di David e Lazzarini erano prossime proprio a questa pala, allagate sulla destra rispetto ad essa. Si tratta forse di un’orgogliosa omissione da parte di David che nella nota autobiografica del 1691 si rapporta solo al Veronese e dimentica il confronto con Loth⁵³. Quest’ultimo manifesta proprio nella pala di San Silvestro l’esito qualitativo dei suoi più alti della svolta post-tenebrosa e dunque ineludibile anche per David. Tale esito presuppone l’assimilazione dei modi di Pietro da Cortona e, soprattutto, l’osservazione più attuale di Maratta e del Baciccio grazie alla quale può giungere a una grazia e a una leggerezza di ritmi che fanno di quest’opera un vero manifesto del ‘barocchetto’ a Venezia⁵⁴.

Dunque, sembrerebbe proprio Lodovico David a pubblicare la sua opera per primo, così da risultare isolato non solo per la personale scelta stilistica, ma anche a motivo delle successive predilezioni della committenza. Risale al 1681 o al 1682 anche la perduta *Purificazione di Maria* di Antonio Bellucci come si ricava da Domenico Martinelli il quale, redigendo la sua guida in quest’ultimo anno, precisa: «Di breve vi farà posto un quadro con la Circoncisione» di tale maestro, con comprensibile imprecisione del soggetto che non avrà avuto la premura di controllare in prossimità dell’edizione⁵⁵. Una seconda opera di Bellucci raffigurante *San Giuseppe svegliato dall’angelo* venne installata vicina a essa, forse in contemporanea, sulla parete fra il primo altare ospitante la pala con *San Tommaso di Canterbury e santi* di Girolamo da Santacroce (in loco nella nuova chiesa di San Silvestro) e il secondo con la celebre pala del Veronese⁵⁶. Lo stile lo deduciamo supponendolo coerente con quello del *Marte e Venere* già Steffanoni a Bergamo, dei teleri in *pendant* della *Continenza di Scipione* e della *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* della Pinacoteca Civica di Vicenza, dell’*Adorazione dei Magi* della Sarah Campbell Blaffer Foundation di Huston⁵⁷. Sono le opere che esprimono la sintesi personale delle due linee opposte a cui egli guarda, impersonate da Liberi e Zanchi. È Lanzi che esprime con concisione infallibile la sostanza stilistica di Bellucci in questo momento, nell’accomunarlo a Giovanni Segala, entrambi «amanti di forti ombre, come lo erano stati i maestri loro», asserendo tuttavia

⁵² C. PASSARINO, *La luce della pittura ombreggiata dalle Muse ad honore dell’immortale pennello del sig. r Carlo Loth*, Venezia 1681. L’esemplare consultato, segnalato da Ewald, è quello che appartenne alla biblioteca di Apostolo Zeno (antica segnatura: CXC VIII.4), attualmente a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. varia 2589. Altro esemplare è conservato a Rovigo, Biblioteca dell’Accademia dei Concordi; cfr. *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, a cura di C. Griffante, II, Milano 2006, p. 140, n. 428. La segnalazione è di G. EWALD, *Johann Carl Loth, 1632-1698*, Amsterdam 1965, pp. 27-28, 94-95, n. 312; PALLUCCHINI, 1981, I, p. 263.

⁵³ Cfr. BOTTARI - TICOZZI, 1822, III, pp. 361-363, lettera CLXXVIII.

⁵⁴ Ewald riscontra alcuni esiti figurativi che tradiscono un ritorno all’arte del Correggio; EWALD (1965, p. 27). Si veda per la lettura stilistica di quest’opera anche PALLUCCHINI, 1981, I, p. 263.

⁵⁵ D. MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia*, Venezia 1684, p. 318. Il soggetto è poi pre-

cisato da P. A. PACIFICO, *Cronica Veneta, ovvero succinto racconto di tutte le cose più copiose, & antiche della Città di Venetia*, Venezia 1697, p. 367. Richiama con puntualità e discute i termini di questa commissione MAGANI, 1995, pp. 6, 59, nota 10; pp. 190-191, nn. P.30, P.31. Si è già posta in luce la frequentazione in questo momento del nobile Marco Antonio Diedo da parte di David e Bellucci. Il Diedo nel 1679 (anno di morte di Nani) affittava per cinque anni al primo una casa a San Giovanni Novo, fatto che di per sé può attestare un certo successo professionale; è scelto da Bellucci come compare al battesimo della figlia Elisabetta nel 1681; cfr. FOSSALUZZA, 2004, p. 48; FOSSALUZZA - MANDELLI, 2004, p. 59, doc. 11.

⁵⁶ Omessa da Martinelli (1684) è ricordata da Pacifico (1697, p. 367) come di «scola del Loth», ma restituita a Bellucci da Zanetti (1733, p. 269 e 1771, p. 414). Sulla questione: MAGANI, 1995, p. 59, nota 10; p. 191, n. P.31.

⁵⁷ Per la datazione di queste opere tra 1680 e 1682: MAGANI, 1995, pp. 5-6, 75-78, nn. 4, 5-6, 7.

che il primo «disponeva a grandi masse, tenere, e però unite a soave colorito»⁵⁸. Anche in questo caso si tratta di termini atti a esprimere il raggiungimento di una levità stilistica propriamente barocchetta. È da sottolineare, altresì, in base alla testimonianza di Martinelli, come entro il 1682 fosse già presente anche una pala d'altare di Andrea Celesti⁵⁹. Per formato e per collocazione era compatibile con il programma inaugurato da David sia il telero con l'*Annunciazione* di Francesco Pittoni posto sopra l'altare di san Giuseppe, il quale meritò il secolo dopo la lode di Nicolas Cochin per la maniera alla Pietro da Cortona (cioè alla Loth), sia a seguire la *Visitazione di Maria a Elisabetta* di Nicolò Bambini, con al di sotto il *Cristo nell'orto* di Tintoretto⁶⁰.

Il fervore di iniziative del momento è straordinario, si crea in questa chiesa veneziana una congiuntura, poiché anche Louis Dorigny vi interviene fra il 1682-1683 nella magnificente decorazione ad affresco della volta con la *Gloria di san Silvestro*⁶¹. Quanto ai restauri va ricordato che già Martinioni nell'*Addizione* a Sansovino dell'edizione del 1663 testimonia come «si è dato principio alla rinnovazione della Cappella Maggiore», cioè assicura che era stato dato il via ai programmi attuati negli anni successivi, quand'era parroco Lorenzo Licini e arciprete della congregazione Paolo Brini⁶².

Pertanto, il telero della *Natività* di David inaugura probabilmente quello che in tale contesto progettuale di attuazione pluridecennale diviene ben presto un ciclo specifico avente per tema

le figure di Maria e Giuseppe, con riferimento alla dedicazione dell'altare. Tale progetto unitario era difatti gestito dalla scuola di San Giuseppe e la sua realizzazione fu attuabile grazie all'istituzione, il 12 febbraio 1674 (1673 more veneto), di una mansuoneria per volontà di Antonio Fustinoni *quondam* Rocco «pubblico mercante» che la dotò della cospicua somma di duemila ducati con obbligo dell'ufficiatura quotidiana in vita «pro remissione peccatorum suorum» e, in morte, in suffragio della sua anima⁶³. Si esplicita che l'entrata straordinaria è destinata «per terminar la fabrica del loro altare al presente incaminata come pure per fabbricar un albergo tanto per commodò quanto per decoro della scuola stessa»⁶⁴. A istanza di Fustinoni, attento all'adempimento degli accordi, la mariegola della scuola fu presentata ai Pregadi di Comun in data 17 maggio 1678 per le consuete verifiche amministrative, forse di fine mandato⁶⁵. L'annotazione 'estemporanea' di tale operazione riporta il nome del guardiano in carica: Giovanni Maria Giovanelli, da ritenersi probabilmente un esponente della famiglia originaria di Gandino dalla quale David ricevette importanti commissioni in tale fase⁶⁶. Pertanto è verosimile che sia questa la circostanza favorevole per la commissione del telero della *Natività* che risulta già collocato nel 1680. Se tale collegamento dovesse trovare una conferma documentaria, potremmo dare per certa l'identità di un altro personaggio che si affaccia sulla scena tra la giovane a mani giunte alla sinistra della Vergine e il pastore che offre il capretto. Indubbiamente uno dei ritratti presenti, ai quali fa riferimento Lupis. Il

⁵⁸ L. LANZI, *Storia Pittorica...*, 1809, III, pp. 263-264.

⁵⁹ MARTINELLI, 1684, p. 318. Si tratta di una sacra conversazione con «la Vergine e altri santi»; che fosse una pala d'altare lo si ricava da ZANETTI, 1733, p. 269.

⁶⁰ ZANETTI, 1733, p. 269. Oltre alla *Visitazione*, le fonti ricordano di Bambini anche «due Angeli»: ZANETTI, 1733, p. 270; cfr. R. RADASSAO, *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 22 (1998), p. 197. Si rinvia a questo saggio per la definizione dello stile di Bambini nei primi anni ottanta.

Per Pittoni si è fatto riferimento a C. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, Paris 1758, III, p. 65: «ce tableau est bon, d'une maniere mollette, et qui tient de celle de Pietro da Cortona». Per il destino di quest'opera cfr. F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, Venezia 1979, p. 86 nota 22. L'adesione ai modi del Loth da parte di Pittoni, in una versione più chiaroscurata propria della prima fase che lo vede debitore anche di Zanchi, è documentata, ad esempio, dalla pala del *Crocifisso e Maria Maddalena* nella parrocchiale di Gorgo al Monticano (Treviso). Sul pittore e la bibliografia di riferimento basti qui il rinvio a ZAVA BOCCAZZI, 1979, pp. 11 ss.; G. SASSU, *Pittoni, Francesco*, in *La pittura nel Veneto...*, 2001, p. 862. Va notato che, in base all'errore attributivo in cui incorre Da Canal (1810, p. 12) viene attribuito a Pittoni il telero di Rosa ai Frari del 1670, per il quale cfr. qui la nota 45.

⁶¹ MARTINELLI, 1684, p. 318.

⁶² F. SANSOVINO - G. MARTINIONI, *Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia 1663, p. 186. Sui promotori e presunti committenti cfr. VASON, 1917. Il Licini, in particolare, è lodato da LUPIS, 1692, pp. 426-427. L'altare maggiore di Enrico Merengo, ora ricomposto nella chiesa parrocchiale di Nimis (Udine), fu relizzato su commissione della confraternita del Santissimo Sacramento con un impegno protrattosi dal 1689 al 1695; cfr. P. GOI, in *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, catalogo della mostra, a cura di G. Ganzer, Udine 1987, pp. 135-137, n. 11; R. BREUING, *Enrico Meyring 1628-1723. Ein Bildhauer aus Westfalen in Venedig*, Stadt Rheine 1997, pp. 142-153.

⁶³ La notizia si ricava dai documenti trascritti nella *Mariegola* della scuola conservata a Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Mariegola 10, Scuola di san Giuseppe in San Silvestro*, ms., ff. 66-68r. Il codice è puntualmente descritto in B. VANIN - P. ELEUTERI, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia 2007, p. 9, n. 10. Il regesto del documento è di VIO, 2004, p. 683. Quanto al testamento di Fustinoni del 7 marzo 1680 (notaio Giovanni de Cappi), aperto il 10 marzo successivo, si trovano trascritte le disposizioni a favore della scuola in APSS, *Parrocchia di San Silvestro papa*, Scritture diverse, «Dall'anno 1614, fino 1699», busta 2, fasc. 22 (1680, 7 marzo. Punto di testamento del S. Antonio Fustinoni q. Angelo etc.)

⁶⁴ *Mariegola 10...*, ms., f. 66. La scuola già in data 23 novembre 1673 delibera che farà il suo altare «conforme agli altri riguardevoli»; cfr. VIO, 2004, p. 683. Nell'inedito rendiconto di spesa del 1675 non si menzionano gli artefici, ma si descrivono i lavori e i materiali impiegati: APSS, *Fabbriceria di San Silvestro*, busta 17, fasc. 2, *Cassa della Ven. Scuola di S. Iseppo*. Si tratta di un foglio con data 24 marzo 1675.

⁶⁵ *Mariegola 10...*, ms., secondo foglio di guardia.

⁶⁶ Il suo nome non compare tuttavia nelle ricostruzioni dei due rami della famiglia, di San Stin e di Santa Fosca, esemplate da Barbaro; cfr. M. BARBARO, *Arbori de' patritii veneti, 1733-1743*, reg. IV, G-M., ff. 39-43, ms. in ASVe, *Miscellanea Codici I*, Storia veneta, 17-23. Sui Giovanelli committenti si veda in particolare F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Committenze artistiche di una famiglia patrizia emergente: i Giovanelli e la villa di Noventa padovana*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLI, 151/3 (1992-1993), pp. 691-752; C. MENGOTTI, *I Giovanelli: mecenatismo e collezionismo di una nobile famiglia veneziana*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1996-1997, relatore G. Pavanello. Nelle commissioni Giovanelli rientra la citata pala di Gandino del 1677 e il progetto dell'altare della cappella di San Giovanni della Croce in Santa Maria di Nazareth detta degli Scalzi, consegnata nel 1680 e completata tre anni dopo: G. FOSSALUZZA, in *I David...*, 2004, pp. 132-135, cat. 9; FOSSALUZZA, 2004, pp. 44-46.

coinvolgimento 'alternativo' di Lazzarini potè avvenire a seguito del rinnovo della carica di guardiano della scuola di durata annuale, con l'avvento di una personalità di altri gusti e che gli indirizzò il suo favore. Ne conosciamo anche il nome, potendosi identificare con colui che portò a compimento, in concomitanza, l'operazione di acquisizione della pala di Loth: quel Giovanni Pietro Testori il quale, assieme ai bancali della scuola Giacomo Biasi e Antonio Feretti, ebbe larga parte negli elogi di Passarino⁶⁷.

In questa congiuntura, in definitiva, il telero della *Natività* di David si trova come capofila isolato di un ciclo pittorico che esprime molte nuove istanze della pittura veneziana dei primi anni ottanta. Proprio allora il pittore lombardò ambientatosi da molto tempo a Venezia si accinse a fare esperienze definitive altrove, all'insegna della 'letterarietà' che ne contraddistingue da sempre la posizione artistica, in questo tale da risultare per certi aspetti anomala. Egli dichiara nella lettera autobiografica che «avendo veduto un meraviglioso quadro di Rafaele si invogliò d'andare in Roma; ma non avendo veduto, né studiato l'opere del

Correggio, si risolse di passare per Parma»⁶⁸. Con tale affermazione accredita la determinante mediazione di Cignani per aver egli già fatto tesoro dello stile del grande parmense. L'attività di pochi mesi fra Parma, Modena e Reggio fu intensissima: «E però fatto prendere a pigione [a Parma] un appartamento nel palazzo de' signori Lalata agli eremitani, vi si trasferì con la sua famiglia, et invaghitosi dello stesso Correggio, s'applicò a copiare, in data porzione dell'edificio, la cupola del Duomo, poi l'altra di S. Giovanni e la tribuna; così le tavole di S. Antonio e di S. Sepolcro, e fece di propria invenzione la tavola di S. Teresa in S. Maria Bianca»⁶⁹. L'esperienza fu determinante per tutti gli anni a seguire. Ne nasce un trasporto elettivo destinato a evolvere, difatti, in un difficile e dispendioso lavoro di ricostruzione capillare della monografia illustrata del grande artista «lombardo» (stando ancora alla Lombardia artistica disegnata dal Vasari) comprensiva della ricerca di documenti nella direzione del metodo muratoriano, che obbliga al coinvolgimento talora difficoltoso nelle indagini di molti corrispondenti eruditi di versatili interessi⁷⁰. Questo lo condiziona

⁶⁷ A loro è indirizzata la dedicatoria di Passarino (1681), cfr. qui le note 39 e 52.
⁶⁸ FRATI, 1907, p. 71.

⁶⁹ FRATI, 1907, p. 71. Per questa sua attività si veda M. GIUSTO, in *I David...*, 2004, p. 154, cat. 18-24. In generale, si veda anche il sopra citato saggio di FORNARI SCHIANCHI, 2004, pp. 61-66 (cfr. nota 2) e le testimonianze autobiografiche sunteggiate alla nota 18.

⁷⁰ DAVID, ms., f. 78. L'incidenza che ebbe ad assumere il contributo smarrito di David sul Correggio è esplicitamente ammessa da P. A. Orlandi nel giustificare la revisione del profilo del maestro emiliano nel passaggio dalla prima edizione del suo *Abecedario* (1704, p. 78), all'edizione aggiornata del 1719 (pp. 73-74). L'intento apologetico della monografia di David nei confronti di Correggio è espresso in più occasioni, nella lettera autobiografica e in quelle indirizzate a Muratori; cfr. FRATI, 1907, pp. 70-71; CAMPORI, 1866, p. 521, lettera del 28 aprile 1703. Si veda anche qui la nota 18.

David entra in rapporto con Muratori, significativamente, per il tramite dell'autorevole abate friulano Giusto Fontanini, nel momento in cui, ovviamente, tra questi e Muratori vigeva assoluta stima. Attraverso Fontanini, David aveva chiesto a Muratori dapprima di indagare sulla celebre statua bronzea di Michelangelo raffigurante papa Giulio II, posta nel 1506 sopra il portale di San Petronio a Bologna e distrutta nel 1511 in occasione della riconquista della città da parte del Bentivoglio. Sulla statua David aveva scritto, in modo indipendente, alcune notizie in un taccuino; notizie che poi si accorge furono messe a stampa già molto tempo addietro – e a suo dire quasi con le stesse parole – nella *Bologna perlustrata* di Masini del 1650: CAMPORI, 1866, p. 526, lettera del 9 giugno 1703; A. MASINI, *Bologna Perlustrata*, Bologna, 1666, parte I, pp. 236-237; parte III, p. 199.

La corrispondenza mostra David, appostato con insistenza, grazie alla paziente e generosa mediazione di Muratori, nello studio di padre Orlandi per l'interesse a conoscere quanto Resta aveva comunicato a costui, in modo da potersi confermare nelle sue diverse convinzioni sul Correggio; cfr. CAMPORI, 1866, pp. 520-522, lettera del 28 aprile 1703; p. 525, lettera del 6 giugno 1703. Riceve le notizie agognate solo in parte, come osserva nella lettera a Muratori del 9 giugno 1703: «Le notizie mandate dal P. Orlandi ho lette con gran gusto, e ben veggo le certe scaturite da quello che io lasciai vedere al Maratta, al Bellori ed al P.R., le altre mi giovano per saper regolare la penna, e quando piacerà a Dio che esso P. Orlandi vegga i miei scritti ben comprenderà che niuno ha fatto prima d'esso P.R., né abbia notizie più certe di lui intorno al Correggio. Con tutto ciò mi saranno carissimi gli argomenti d'esso P.R. che il detto P. Orlandi si degna offerirmi, e la supplico fomentare la sua buona disposizione col di lei favore» (CAMPORI, 1866, p. 526).

In una lettera ricevuta tramite Muratori, David apprende che Orlandi «sostiene

non essersi ingannato il Vasari come gli asserisce un tal sig. antiquario Domino di Correggio che dice di aver ritrovato memorie della famiglia d'Antonio estinta povera ed i prezzi bassi delle sue opere» (CAMPORI, 1866, p. 527, lettera del 14 luglio 1703). Il problema è sempre quello dell'affiorare delle «tradizioni popolari appoggiate alle menzogne aretine» (CAMPORI, 1866, p. 526, lettera del 9 giugno 1703). In ogni caso David consiglia Orlandi di approfittare di tale Domino per verificare se fosse in possesso di notizie, riguardando non tanto le opere di San Giovanni di Parma o *La notte* di cui già dispone, quanto piuttosto delle tavole di Correggio già in San Francesco, una delle quali passata alla Galleria Estense, l'altra allora nell'oratorio di Santa Maria, della quale ha eseguito il disegno da anni, la terza già in San Quirino di Correggio. David, comunque, è più fiducioso delle notizie che, in proposito, può fornirgli il prevosto di Correggio Gherardo Brunorio. Quest'ultimo gli scrive il 30 agosto 1703 (CAMPORI, 1866, p. 328, lettera del 20 ottobre 1703).

Nella lettera a Muratori del 12 aprile 1704 (CAMPORI, 1866, p. 537) David pone ugualmente in errore Resta, nonché Giuseppe Bigellini, rettore della chiesa di Fazzano presso Correggio, e Orlandi «che vogliono esso Allegri un contadino di S. Martino suburbato di Correggio, mendico e sgraziato». Su Bigellini informatore sia di David sia di padre Resta, cfr. G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti nati negli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena con una appendice de' professori di musica*, in *Biblioteca modenese*, VI, Modena 1786, pp. 240, 249-251; G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge-New York 2000, pp. 20, 94, 198, nota 17, 238, nota 93. David ha dalla sua Gherardo Brunorio, prevosto della collegiata dei Santi Quirico e Michele di Correggio, specie nel dimostrare la nobiltà e il successo del Correggio (cfr. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, I, 1781, p. 347; TIRABOSCHI, VI, 1786, pp. 235 ss.; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, seconda edizione modenese, VII, libro III, Modena 1792, cap. VII, pp. 1624, 1628; L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, III, Parma 1821, pp. 186-189). Campori, che qualifica Brunorio «uomo di poca letteratura e di poca critica», osserva come David cadde nell'errore opposto a quello di Resta e seguaci nel dimostrare le nobili origini del maestro, sulle quali in effetti esagera. Si fa riferimento a *Risposta dell'Illustrissimo Sig. Abate N.N. [prevosto Gherardo Brunorio] di Correggio ad un Cavaliere Accademico, che l'ha ricercata della vera origine e condizione del famoso Pittore Antonio Allegri*, Bologna 1716; se ne dà notizia nel «Giornale de' letterati d'Italia», XXVII (1716), pp. 416-418 (CAMPORI, 1866, p. 537, nota 1). La risposta è indirizzata verosimilmente a padre Resta. Sulla posizione di quest'ultimo circa il censo della famiglia del Correggio, nient'affatto ricca «come appare ad un Moderno Pittore», si riferisce a documenti ritrovati nel 1690, al testamento del 1538 di suo padre, Pellegrino, alla

nei suoi anni romani; come risaputo lo pone in polemica con l'Accademia di San Luca e in competizione soprattutto con padre Sebastiano Resta⁷¹. David è consapevole di essere anche a Roma artista scomodo, un «forestiero che oltre la pratica dell'arte è letterato, e tanto più se i studii sono diversi alle teoriche della stessa può stare sicuro d'essere sempre il più disgraziato»⁷². Tuttavia, i risultati che vuole vantare sono dovuti al rubare «tutte le ore che posso al pennello», nonostante le impegnative esigenze della nu-

merosa famiglia, in una Roma nella quale il vivere è costoso, dove non si ricevono sussidi, anzi, semmai si incontrano «continue persecuzioni dagli emoli che dovrebbero favorire questa mia fatica, al vantaggio universale dell'Arti professate, indirizzata»⁷³.

Il rinvenimento della *Natività* di San Silvestro consente e sollecita, almeno, a prendere atto dell'evolversi della componente correggesca in David, non solo come conseguenza del soggiorno emiliano del 1684-1685. Nell'opera ritrovata questa componente

modestia della sua casa e bottega nella città natale, ma anche ai ritratti, in particolare quello del disegno che lo mostra con figli e moglie in umili vesti (cfr. *I disegni del Codice Resta*, a cura di G. Bora, Cinisello Balsamo 1976, pp. 271-272, nota 77). Resta precisa che tali ritratti «ho hauto dal nobilissimo Studio olim Polazzi, adesso del signor Paris Maria Boschi di Bologna». Si tratta dell'amico padre Valerio Polazzi e di suo cognato, citati in altra nota (*I disegni...*, 1976, p. 273, nota 85).

Le missive di David indirizzate a Muratori aggiungono le indicazioni sull'identità degli informatori, la cui vasta e qualificata rete era stata formata in loco da David stesso, a partire dal soggiorno del 1684-85. A distanza di tanto tempo, alcuni di essi risultano interpellati per suo conto dall'illustre corrispondente modenese. Si tratta, in particolare, di perfezionare con il loro ausilio il regesto documentario. Ci si limita in questa occasione a ricordare Giovan Battista Boccabadati con il quale si era messo alla ricerca del contratto per la *Notte* di Reggio, eseguita «anco per comando della f.m. del Serenissimo duca Francesco II». Tale contratto lo ebbe solo dopo diciotto anni grazie a Muratori (CAMPORI, 1866, p. 524, lettera del 27 maggio 1703). Di Boccabadati (Modena 1635-1696), bibliotecario ducale, prolifico scrittore di teatro, giurista, si vuole mettere in luce solamente l'interesse per le scienze, terreno di ricerca condiviso da David. Durante il suo soggiorno modenese, poteva vedere il Boccabadati sulla cattedra universitaria lettore degli *Elementi d'Euclide* (1684-1685) e leggerne fresca di stampa la nuova edizione de *Le garre del merito tragicomedia del signor dottore Gio. Battista Boccabadati recitata in Modena il carnevale dell'anno 1664*, Bologna 1685 (T. ASCARI, *Boccabadati, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 823-824).

Altra corrispondenza da scegliersi è quella con il padre benedettino Maurizio Zappata (1640-1709), archivista del monastero di San Giovanni, nei confronti del quale si mostra riconoscente per molte notizie sulle opere parmensi del Correggio. L'interesse principale consisteva nell'individuazione delle «partite» della cupola del Duomo, al fine di dimostrare anche in questo modo la ricchezza di Correggio; cfr. CAMPORI, 1866, p. 520, lettera del 28 aprile 1703; p. 527, lettera del 14 luglio 1703. Sui contributi di Zappata che riguardano anche Correggio: TIRABOSCHI, VI, 1786, pp. 241 ss., 259 ss.; I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola, detto Parmigianino*, Parma 1784, pp. 8-9, 29; I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, V, Parma 1797, pp. 299-300. Si rinvia anche a G. B. JANNELLI, *Dizionario biografico dei parmigiani illustri*, Genova 1877, pp. 477-478. Si veda, inoltre, il più recente contributo di S. BALDELLI CHERUBINI, *Corollarium abbatum monasterii sancti Joannis Evangelistae Parmae del P. Maurizio Zappata*, in «Archivio storico per le province parmensi», XXXII (1980), pp. 82-163. Anche per quanto riguarda Zappata, ammiratore di Pierre Gassendi, si vuole sottolineare come a David, nondimeno, debba essere risultata importante la competenza, secondo il metodo dell'abate francese, nelle scienze matematiche e nell'astronomia, messe in luce da JANNELLI, 1877, p. 478.

Si fa menzione nella lettera autobiografica (FRATI, 1907, p. 71) anche ai rapporti con il canonico Colla: «fu uno de' primi amici che io abbia conosciuto in Parma, anzi è mio compadre ed è stato mio discepolo in geometria ed aritmetica ecc., ed egli non solo mi ha assistito a ritrovare molte notizie, ma altre ancora me n'ha mandate in Roma». I ritardi nel dare alle stampe i risultati delle ricerche, confessa David, hanno persuaso Colla, ultimamente, a collaborare con gli emuli. La qualità delle stampe inviate a Domenico de Rossi a Roma è tale che rimangono invendute, per cui David rinuncia a farle confiscare: CAMPORI, 1866, p. 531, lettera del 17 novembre 1703; p. 537, lettera del 12 aprile

1704. Colla, Zappata e il canonico Aurelio Berneri si dedicano a più riprese alla ricerca dello «stromento» della cupola del Duomo.

Si aggiunga, infine, fra tanti altri interlocutori la menzione almeno dei pittori con i quali David entra in rapporti in questa fase. Si tratta del modenese Paolo Manni e del reggiano Carlo Valla, coinvolti nella ricerca della fantomatica lettera del Correggio a Lelio Orsi (CAMPORI, 1866, p. 518, lettera del 3 marzo 1703). A proposito dei disegni di David per la traduzione incisoria degli affreschi della cupola del Duomo si vengono a conoscere i rapporti con il parmense Mauro Oddi (1639-1702). Costui si era reso disponibile con Resta e con Giuseppe Passeri, accademico di San Luca e collaboratore di Resta in questa impresa di studio, a disegnare le opere parmensi di Correggio per la somma di 400 scudi (JANNELLI, 1877, p. 277). Oddi, allievo dello stesso David in geometria (ma è da credere anche in matematica e aritmetica come per il canonico Colla) e al corrente dei suoi disegni derivativi, avrebbe tuttavia desistito per l'intervento, addirittura, di Ranuccio II Farnese, «il quale era informato delle molte mie fatiche e spese per quest'opera» (CAMPORI, 1866, p. 521, lettera del 28 aprile 1703). Le iniziative di traduzione disegnativa e incisoria di David, Oddi e del canonico Colla vanno a integrare il contesto della fortuna grafica secentesca del Correggio delineato da M. MUSSINI, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Milano 1995. Il tema sarà affrontato da chi scrive in sede opportuna.

⁷¹ Nella corrispondenza con Muratori accenna alla realizzazione di un «libretto» polemico sull'Accademia di San Luca (CAMPORI, 1866, p. 546). Si fa riferimento a Resta, ad esempio, nella lettera del 28 aprile 1703 (CAMPORI, 1866, p. 521) e in DAVID, ms., ff. 12 ss. Si veda, in proposito: TURNER, 1976, pp. 157-186. Lo spirito di emulazione nei confronti delle ricerche di David sul Correggio ebbe a condizionare soprattutto padre Resta, messosi all'inseguimento (si veda la nota 83). Non è questa l'occasione per ricostruire i rapporti fra i due. Basti osservare che il dibattito sorto tra loro ha avuto riscontri positivi nella definizione dell'immagine del grande maestro, creando interesse e scambi di idee nell'ambito dell'accademismo romano tra Sei e Settecento, sulla linea della posizione assegnatagli già da Bellori nel 1672, definita attraverso l'interesse manifestato nei suoi confronti dai Carracci, da Badalocchio e Lanfranco. Per quanto riguarda la conoscenza del pensiero di Resta sul Correggio sono utili le annotazioni apposte al noto codice dal titolo *Galleria portatile* da lui assegnato alla Biblioteca Ambrosiana. Se ne veda la storia e la trascrizione delle note, comprese quelle riguardanti il Correggio, in A. PAREDI, *Introduzione*, in *I disegni...*, 1976, pp. 9-13; G. BORA, *Prefazione*, in *I disegni...*, 1976; trascrizione a pp. 271-273. Sono fondamentali i seguenti contributi: A. E. POPHAM, *Sebastiano Resta and his collections*, in «Old Masters Drawings», 41 (1936), pp. 1-19; L. GRASSI, *Ricerche intorno al Padre Resta e al suo codice di disegni dell'Ambrosiana*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologiae Storia dell'arte», VIII (1941), pp. 151-188; G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell'«Abecedario pittorico» di Pellegrino Orlandi*, in *Studi e memorie di Mons. Angelo Mercati*, Milano 1956, pp. 265-326; WARWICK, 2000. Le notizie sul Correggio di Sebastiano Resta sono contenute nell'*Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori* edito a Perugia nel 1707 e nei molti suoi manoscritti. Tra questi è superstita il *Correggio in Roma* che rimane noto limitatamente all'*Aggiunta e Supplemento*; cfr. S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A. E. Popham, Parma 1958.

⁷² DAVID, ms., f. 78.

⁷³ DAVID, ms., f. 11. Ma cfr. anche la nota 20 e CAMPORI, 1866, p. 521, lettera del 28 aprile 1703.



13. Lodovico Antonio David, *Adorazione dei pastori*, 1691. Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, cappella dei Santi Fondatori.



14. Lodovico Antonio David, *Adorazione dei magi*, 1691. Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, cappella dei Santi Fondatori.

si configura, come osservato, secondo la metodica dell'accademia di Cignani, pertanto dosata e rinnovata entro il suo procedimento di ricerca neocaraccesco. Occorre anche ammettere, nell'ottica della situazione veneziana, come fosse affatto diversa da quella praticata in contemporanea proprio da Pietro della Vecchia, indubbiamente più propenso alla falsificazione, entro la quale non di rado si risolve anche l'atteggiamento accademizzante o 'filologico'. Lo attesta Boschini che ricorda come a quest'ultimo «ghe salta in l'umor de dir: voi far un quadro del Coregio, ognun dise che quel sia dei meglio, che ai so zorni formasse quel Autor»⁷⁴. La scelta di Correggio, per esemplificare la notoria produzione artistica ingannevole, comun-

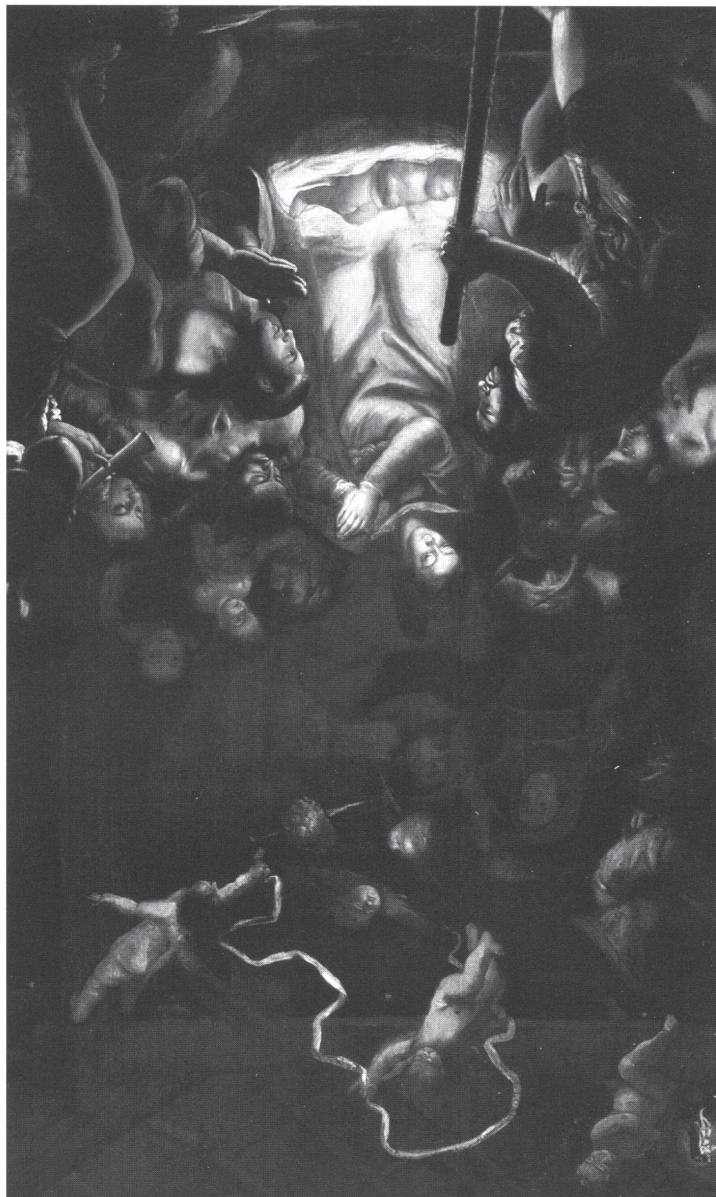
que 'onnivora' di Della Vecchia, non dovette essere del tutto casuale⁷⁵. È l'attestazione di una fortuna diffusa del grande maestro parmense nelle collezioni veneziane secentesche, spesso limitata a copie (o falsi) come dovettero essere i Correggio che Nicolò Renieri poneva in vendita e che Paolo Del Sera ebbe modo di smascherare, mettendo riservatamente sull'avviso Leopoldo de' Medici che ne era il destinatario⁷⁶. Per quanto riguarda David, grazie all'osservazione diretta e l'esercizio della 'classica' copia di studio delle opere di Correggio (e non di falsificazione per il collezionismo) subentra una sorta di infatuazione per il notturno, esemplato sul testo della «famosissima Notte» per la cappella Pratoneri del Duomo di Reggio

⁷⁴ BOSCHINI, 1966, p. 537.

⁷⁵ Sulla pluridirezionalità della scelta dei 'modelli', Dal Pozzolo (2011) osserva come manchino ancora nel suo catalogo casi di 'falsi' Correggio.

⁷⁶ L'episodio è messo in luce, nel contesto generale delle dinamiche di mercato e della certificazione d'autografia, in DAL POZZOLO, 2011, pp. 88-89. Si veda

anche A. LEMOINE, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667 peintre, collectionneur et marchand d'art*, Parigi 2007. Sulla presenza delle opere di Correggio nelle collezioni veneziane del Seicento basti qui il rinvio al saggio di C. CESCHI, *Collezionismo di opere emiliane nel Veneto*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 207-240.



15. Lodovico Antonio David, *Adorazione dei pastori*. Rovigo, chiesa della Beata Vergine del Soccorso, detta La Rotonda.

(Dresda, Gemäldegalerie) da lui tradotta presso la Galleria Estense a Modena dov'era stata forzatamente trasportata nel 1640⁷⁷. Ne sono testimonianza le due pale romane della cappella dei Santi Fondatori in Sant'Andrea del Quirinale del 1691: l'*Adorazione dei pastori* (fig. 13) e l'*Adorazione dei magi* (fig. 14)⁷⁸. Ma non manca anche in Veneto il riscontro di questa svolta, potendosi confermare l'attribuzione a David dell'*Adorazione dei pastori* (fig. 15) della chiesa della Beata Vergine del Soccorso (La Rotonda) di Rovigo, nel cui apparato, pur articolatissimo, fa risultare ancora una volta l'autore lombardo, per lo stile tanto personale e colto, un anomalo fra i veneti⁷⁹. Si ravvisa in essa un esito più sperimentale dello studio diretto su Correggio rispetto ai risultati manifestati dai due dipinti romani. In tutti i casi viene meno nel notturno certa «vaghezza» prima ricercata di cui è esempio significativo la *Natività* di San Silvestro, con il suo correggismo mediato. L'equilibrio compositivo è ora cercato tra penombra e ombra densa, ma non mancano i brani in cui le forme sono solo intuite per un fittizio riverbero. Per giustificare lo scarto stilistico fra la pala di Rovigo, che si giudica in uno stato conservativo in parte compromesso, e quelle romane, manca purtroppo il testimone importante della perduta opera parmense per la chiesa di Santa Maria Bianca dei carmelitani scalzi, distrutta in seguito alle soppressioni napoleoniche, raffigurante il «Glorioso Cristo che, corteggiato dagli angeli mette in capo a S. Teresa, in atto devozionale, una corona»⁸⁰. Va confermato, in ogni caso, che la 'letterarietà' del metodo inventivo di David, fuori dall'esaltazione del notturno correggesco, può sortire in contemporanea esiti affatto diversi come attesta la grande pala cronologicamente intermedia dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 16), eseguita per la cappella del Collegio Clementino nel 1688, ritrovata e restaurata di recente (deposito presso palazzo Barberini in Roma)⁸¹. In essa si scoprono di nuovo rivisitati Tiziano e Veronese in modo chiarista e in chiave neocaraccesca, con passaggi formali di un'eleganza indubbiamente alla Baciccio o alla Maratta; quest'ultimo maestro, peraltro, con lui poco ospitale a Roma, poiché l'atteggiamento dovette essere quello riservatogli da altri accademici di San Luca⁸². Lo studio teorico

⁷⁷ Per la fortuna dell'opera: B. KLOPPENBURG - G. J. M. WEBER, *La famosissima Notte! Correggios Gemälde "Die Heilige Nacht" und seine Wirkungsgeschichte*, catalogo della mostra, Dresden 2000.

⁷⁸ CAPELLI, 2004, p. 76; S. CAPELLI, in *I David...*, 2004, pp. 160-163, cat. 26-27.

⁷⁹ In alto a sinistra un angelo reca lo stemma della famiglia Dall'Angelo. Per la fortuna critica si veda F. BARTOLI, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia 1793, p. 95; Francesco Maffei; N. IVANOFF, *Pitture e sculture de «La Rotonda»*, in *La Rotonda di Rovigo*, Vicenza 1967, pp. 75-76, 102, fig. 32: ignoto, forse emiliano; C. SEMENZATO, *Guida di Rovigo*, Vicenza 1966, p. 144: pittore emiliano?; PALLUCCHINI, 1981, I, pp. 345, 380; II, fig. 1236: Paolo Pagani; V. SGARBI, *Rovigo. Le chiese*, Venezia 1988, pp. 199-200: anonimo di area emiliano; G. FOSSALUZZA, in *I David...*, 2004, p. 148, cat. 15: David?; FOSSALUZZA, 2008, pp. 247-248: David. Nel pubblicare una copia del dipinto, Pier Luigi Fantelli accoglie l'attribuzione a Pagani: P. L. FANTELLI, in *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P. L. Fantelli e M. Lucco, Vicenza 1985, p. 78, n. 132.

⁸⁰ Per il contratto di affidamento dell'opera da cui è riportata la descrizione e la presenza a Parma: FORNARI SCHIANCHI, 2004, pp. 61-66.

⁸¹ Olio su tela, cm 480 x 260. La segnalazione e riproduzione dell'opera, della quale si erano perse le tracce, è merito di CAPELLI (2007, pp. 225 ss.) che la indi-

vidua in deposito presso il Museo di Palazzo Venezia. Come cortesemente mi informa Carolina Vigliarolo, all'inizio del 2008 è stata restaurata (Barbara Di Claudio, telaio Matteo Rossi Doria) e dal 2009 è stata trasferita a palazzo Barberini. ⁸² L'incontro con Carlo Maratta è attestato dallo stesso David nella lettera a Muratori del 9 giugno 1703 (CAMPORI, 1866, p. 526). Si inquadra nei contatti che egli ha al suo arrivo a Roma con lo scopo di presentare il suo progetto su Correggio. Egli aveva conosciuto il nipote di padre Resta, che qualifica come Canonico Lateranense; si tratta dunque di Filippo Maria, abate perpetuo della Congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi dal 1693, sulla cattedra episcopale di Alessandria dal 1704 al 1706, anziché del fratello Giulio, poi vescovo di Tortona dal 1701 al 1743, il quale lo indirizza allo zio «dottissimo e amorevole mecenate della pittura» (CAMPORI, 1866, p. 521, lettera del 28 aprile 1703). Al suo arrivo a Roma, David si premura di procurare l'incontro con l'illustre accademico di San Luca e mostrargli «l'embrionata idea di esso mio libro per sentirne il suo parere e riceverne qualche lume, come pure feci con Gio. Pietro Bellori, e con qualche altro rinomato professore di penna e pennelli». Lo attesta David stesso nella lettera a Muratori del 9 giugno 1703 (CAMPORI, 1866, p. 526). Il progetto, ammette David con baldanza, scatena il timore «che pregiudicassi alle supreme pretensioni della scuola di Roma». Ne conseguono «curiosità e interrogazioni» rivoltegli da Resta che, deluso, si risolveva «a scrivere la

per la traduzione incisoria delle cupole parmensi di Correggio ispira nel 1694 il macchinoso impianto illusionistico della cupola della cappella dell'Assunta del Collegio Clementino (distrutta nel 1936), che è un altro 'genere letterario'⁸³. Va anche osservato che l'approccio alle cupole parmensi riguardava l'applicazione della disciplina geometrica nello studio di proporzioni per cui viene assegnato, conseguentemente, particolare valore al disegno più che al decantato colorito del grande maestro cinquecentesco⁸⁴. Al di là dell'aspetto teorico, anche sotto quello dell'evoluzione formale si può osservare – pur in termini di semplificazione – come si definisca nel percorso di David, sempre all'insegna dell'interesse per il Correggio, una linea che ne vagheggia il notturno rappresentata dalla pala di Rovigo e da quelle di Sant'Andrea al Quirinale, l'altra ricca di suggestioni più diversificate e nondimeno personalissima nella quale si pongono la pala di San Silvestro e le altre realizzazioni romane, quali la pala e la decorazione della cupola per la cappella del Collegio Clementino.

Le complesse esperienze di David, si può concludere, lo pongono costantemente in posizione problematica nei diversi contesti in cui opera, a motivo delle scelte sia stilistiche che teoriche. Anche la *Natività* per San Silvestro è stata occasione per mettere in luce le anomalie e le difficoltà di ricezione incontrate nella fase veneziana del maestro lombardo. Nonostante il significato del suo apporto, forse non solo con quest'opera, non sia stato compreso da tutti, egli mantenne un legame indelebile con la civiltà pittorica della Serenissima e proprio in virtù del suo approccio 'letterario'. Con consapevolezza intellettuale e critica, nello stabilire la gerarchia delle scuole pittoriche frequentate e studiate con impegno, Lodovico David nei suoi anni romani può ben dichiarare ne *L'Amore dell'Arte*, con consumata retorica e soprattutto eccessiva forza polemica rispetto a Vasari, come fosse nostalgico di Venezia: «che li veneziani sono stati i primi à far risorgere la pittura dopo la caduta del Romano Impero, che niuna nobiltà si è mai mostrata più diletta, protettrice e studiosa della stessa, ed altre arti sudette, che la Veneziana e più le ha giovato sola che molte città principali d'Italia insieme»⁸⁵.



16. Lodovico Antonio David, *Assunzione della Vergine*, 1688. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ora depositato in provvisorio presso palazzo Barberini (dalla cappella dell'Assunta del Collegio Clementino).

stessa opera». Quest'ultimo, tuttavia, risulta aspettare cinque anni per recarsi in Lombardia – è difatti il 1690 – quanto è ormai certo che David non riesce a concretizzare la sua pubblicazione, né a comunicare con la dovuta ufficialità le notizie in suo possesso (DAVID, ms.; CAMPORI, 1866, p. 521, lettera del 28 aprile 1703). La data è precisata anche da RESTA, 1958, pp. 23, 41.

⁸³ CAPELLI, 2004, pp. 67 ss.; M. GIUSTO, in *I David...*, 2004, pp. 154-157, cat. 18-24; S. CAPELLI, in *I David...*, 2004, pp. 164-165, cat. 28; CAPELLI, 2007, pp. 225 ss. Si veda, in particolare: T. FRANGENBERG, *The Geometry of a Dome: Ludovico David's Dichiarazione della pittura della capella del Collegio Clementino di Roma*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 57 (1994), pp. 91-208. Lo studioso offre l'edizione del manoscritto di L. A. DAVID, *Dichiarazione della pittura della Capella del Collegio Clementino di Roma*, Roma, Biblioteca Casanatense, Misc. 2255, pp. 211-214.

⁸⁴ DAVID, ms., f. 10; cfr. FRANGENBERG, 1994, pp. 91-208.

⁸⁵ DAVID, ms., f. 6.

Referenze fotografiche

1-3, tav. 19: per gentile concessione della Casa d'aste Boetto, Genova; 4, 9, 15: foto dell'Autore; 5, 7-8, 13-14: per gentile concessione della Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate (Mendrisio), Canton Ticino, Svizzera; 6, 10-11: Giovanni Porcellato, Ramon di Loria (Treviso); 12: Cameraphoto Arte, Venezia; 16: Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.