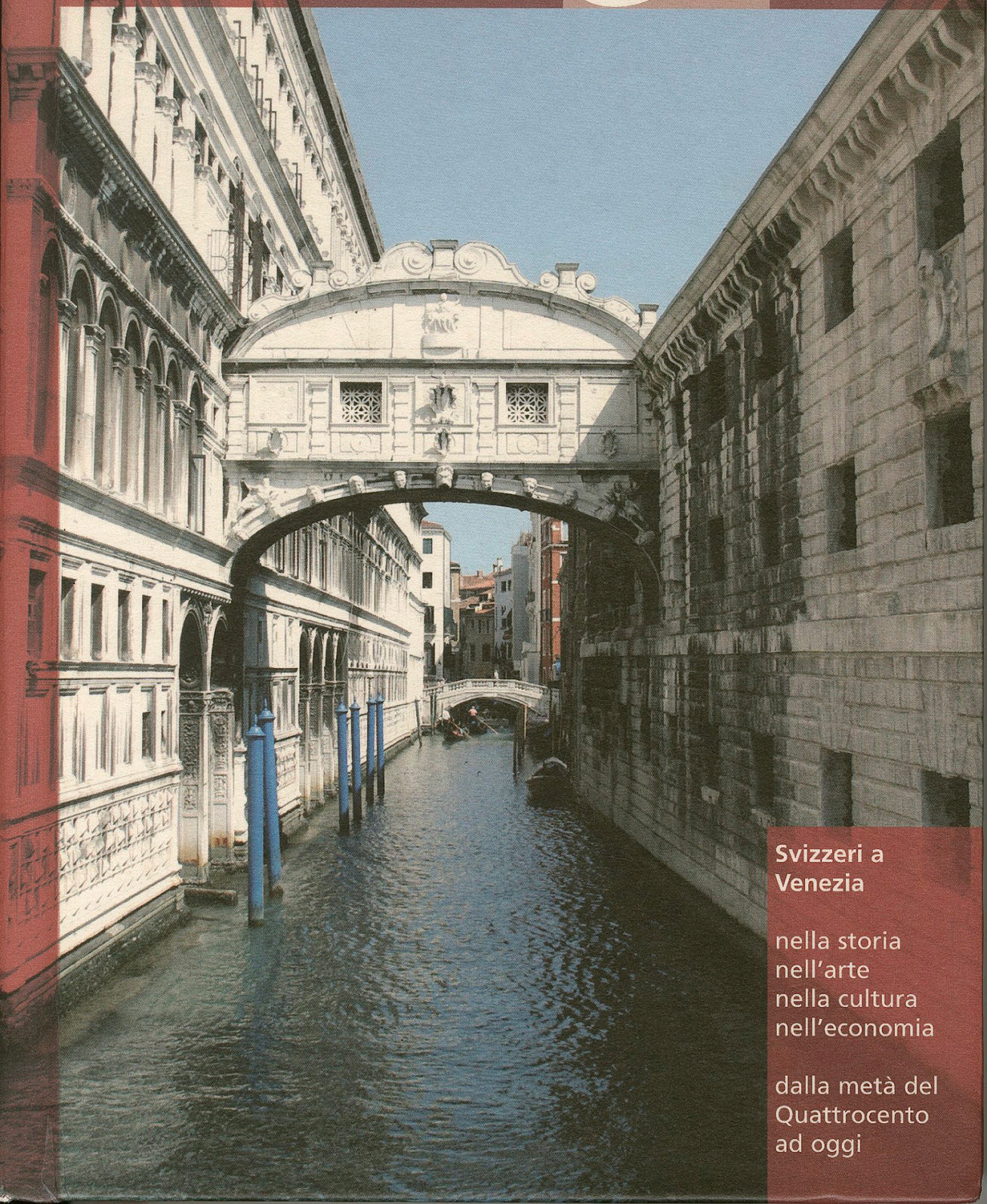
Edizioni Ticino Management

rivista bimestrale
anno 8, numero 40
settembre-ottobre 2008
Sfr. 40.-/Euro 26

# arte & storia



## Svizzeri a Venezia

nella storia
nell'arte
nella cultura
nell'economia

dalla metà del
Quattrocento
ad oggi

**Editrice Ticino Management SA**
**Lugano**

# Svizzeri a Venezia

## Con il patrocinio di

**Pascal Couchepin**
Presidente della Confederazione

**David Vogelsanger**
Console generale di Svizzera a Milano

**Marco Borradori**
Presidente del Consiglio di Stato della Repubblica e Cantone Ticino

**Massimo Cacciari** - Sindaco di Venezia

**Giorgio Giudici** - Sindaco di Lugano

**Università della Svizzera Italiana**
(Accademia di Architettura di Mendrisio e Istituto di Studi italiani)

## Con il sostegno di

**Consolato generale di Svizzera a Milano**

**Cantone Ticino - Dipartimento educazione, cultura e sport**

**Pro Helvetia**

**BSI SA, Lugano**

**Fondazione Ulrico Hoepli**

**Helvetia Assicurazioni Lugano**

**Attifid Lugano**

Comune di **Lugano** - Comune di **Massagno** - Comune di **Locarno**
Comune di **Bissone** - Comune di **Carona** - Comune di **Melide**
Comune di **Morcote - Ente Turistico Lago Maggiore - Promo Bissone**

## Coordinamento scientifico a cura di

**Giorgio Mollisi**

In copertina: Il Ponte dei Sospiri, opera progettata dall'architetto ticinese Antonio Contin (1595-1605).

di Giorgio Fossaluzza*

# Lodovico Antonio David da Lugano a Venezia

## (con un'aggiunta sull'interesse per Correggio)

Nato a Lugano nel 1648, Lodovico Antonio David si educa a Milano a partire dalla metà del settimo decennio del Seicento, in un ambiente politico e artistico segnato dalla figura del conte Bartolomeo III Arese "*e dalla complessa mediazione culturale con Roma tentata da lui e dal suo clan, all'insegna di un classicismo ampiamente disposto a nervature barocche*"[1]. Giunto a Milano, David dapprima frequenta Francesco del Cairo, affascinato, probabilmente, da quel suo empito barocco "*impreziosito da selezionati citazionismi e non privo di eleganze classiciste*"[2], per transitare successivamente alla bottega di Ercole Procaccini il Giovane.

La ricostruzione della vicenda biografica e artistica del pittore ticinese si appoggia alle note autobiografiche che lo stesso David in più occasioni ha rilasciato. La prima nel 1691 per accreditarsi presso i presidenti della Misericordia Maggiore di Bergamo, le altre indirizzate a padre Pellegrino A. Orlandi tra il 1703 e il 1704 per consentire la stesura di un profilo relativo alla sua carriera pittorica[3]. In esse l'artista dichiara di essere "*uscito dagli studi umani*" e rivela, in progressione, di essersi "*applicato alla pittura in Milano sotto la disciplina del Cav. Francesco del Cairo*", quindi "*morto questo maestro passò sotto la direzione d'Ercole Procaccini*". Tale frequentazione ebbe a durare meno di un anno se nel 1667 egli è a Venezia "*trattenendosi a copiare le opere di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto, ecc.*".

Dalle prime notizie del *curriculum* si annuncia anche una disposizione di David alla mobilità, al fine di assommare rapidamente diverse esperienze artistiche, sia sul piano critico che degli stili. Il passaggio, in parte scontato per un ticinese che voglia garantirsi una formazione alle fonti della cultura figurativa che pervadeva il territorio montecenerino, è dunque dalla città natale a Milano[4]. Come scontato può essere il successivo approdo a Venezia, tradizionalmente valido da secoli per tanti artisti (e artigiani) ticinesi, ma finalizzato per lui ad un mirato interesse di studio rivolto ai grandi protagonisti cinquecenteschi che è programma inevitabile.

Nella scelta di Venezia, in realtà, può rivelarsi in David un insegnamento appreso da Francesco del Cairo che, specie a partire dai primi anni cinquanta, fu attratto oltre che dalla "mistica correggesca", dalla pittura tonale veneziana e dai suoi effetti, come prova quel nucleo di opere della metà del sesto decennio, a cui appartiene l'*Estasi di santa Teresa* del 1654 realizzata per la chiesa di Santa Maria di Nazareth, ovvero degli Scalzi di Venezia[5]. Si rivela anche la conferma di una pratica "accademica" già messa in atto da Del Cairo che consiste nel copiare in particolare i dipinti di Tiziano. Il maestro lombardo poteva vantare di possedere del

*Università di Verona

Lodovico David, *San Carlo dispensa l'elemosina* , Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Cappella dei Milanesi.

Cadorino ben nove opere, il nucleo più consistente riservato ad un grande maestro del Cinquecento. Tanti ne contiene l'inventario della sua collezione risalente al 1665, nel quale i veneti sono rappresentati immancabilmente da Paolo Veronese e Tintoretto, aggiungendosi addirittura un Giorgione, per completarsi con Paris Bordon e Palma il Giovane[6].

L'arrivo di David a Venezia era quindi dettato da un'esigenza di verifica di un interesse specifico rivolto alla tradizione pittorica cinquecentesca precocemente maturato nell'ambito dell'apprendimento di bottega presso il primo maestro.

Tuttavia anche Venezia grande capitale pittorica si rivela per David non esaustiva al completamento della propria formazione, risulta bensì essergli inizialmente una comoda base di partenza per indirizzarsi ai fini di studio verso altre capitali artistiche italiane, per prime Bologna, dove svolse un tirocinio presso Carlo Cignani, e Mantova. Ciò non toglie che sia Venezia ad essere poi confermata per una più lunga residenzialità.

Anche questo aspetto della mobilità potrà non sorprendere, ma certo almeno potrà suscitare una qualche ammirazione nei confronti di David, se si considera come le prime opzioni tra discipline umanistiche (o letterarie) e artistiche, o come anche le successive programmazioni di studio riguardino un pittore di meno di diciannove anni. Tale è l'età in cui egli giunge a Venezia per compiere poi questi primi spostamenti entro i ventitrè.

Ulteriori considerazioni sulle sue *performance* pittoriche vanno comunque precedute o inserite entro il quadro di una maggiore complessità di interessi sia intellettuali che artistici dimostrati da Lodovico David a Venezia. Non va sottovalutata inoltre l'implicazione progettuale attestata da alcune sue opere perdute, nonché nella prospettiva indicata dai rapporti con colleghi a vario titolo, alcuni appartenenti alla colonia dei conterranei, ticinesi e lombardi.

A conferma del citato passaggio a Bologna e a Mantova, di poco successivo al suo arrivo a Venezia che, peraltro, era già noto, sono recentemente intervenute le testimonianze prodotte per il rilascio dello stato libero in vista del matrimonio contratto da Lodovico con Teodora Biasi nel 1676[7]. L'interesse di tali documenti

Lodovico David, *La Vergine che appare a Giovanni XXII e consegna la Bolla Sabatina*, Venezia, chiesa di Santa Maria del Carmine.

va oltre la conferma di quanto dichiarato in altro contesto circa i suoi spostamenti, perché indicative sono le personalità dei testimoni.

La rogatoria rivolta alla Curia di Bologna produce le testimonianze del suo soggiorno tra il 10 dicembre 1669 e l'8 luglio 1670, coincidente con la sede vacante alla morte di papa Clemente IX Rospigliosi[8]. Ad invitare l'artista a recarsi a Bologna è, come egli ci ricorda nelle lettere a padre Orlandi, il nipote del defunto pontefice, Vincenzo Rospigliosi figlio di Camillo, legato a Venezia almeno da quando fu partecipe della guerra di Candia. Egli infatti si unì alla flotta veneziana di Francesco Morosini, quale generalissimo dell'armata cristiana[9].

Le testimonianze raccolte presso la Curia di Mantova ne definiscono il soggiorno dagli inizi di febbraio 1671 fino al successivo mese di settembre.

Tra i testimoni veneziani troviamo dapprima Abbondio Menafoglio anch'egli originario di Lugano che dichiara di avere 45 anni e di risiedere a Venezia da circa trenta[10]. Menafoglio conferma che l'arrivo di David a Venezia risale a nove anni prima, e quindi attesta il successivo passaggio a Bologna per due anni, e poi un trasferimento da lui non precisato alcuni mesi dopo, a cui fa seguito un continuato soggiorno veneziano da cinque anni. La testimonianza di costui riserva altri interessi: "*detto signor Ludovico venne a star in una casa sopra la mia bottega, anzi l'ho conosciuto prima alla patria, con l'occasione di essere andato colà*"; inoltre aggiunge la frequentazione quotidiana dei due conterranei ("*l'ho praticato ogni giorno*"). Tale fatto accerta l'appoggio logistico riservato a David da un esponente della comunità ticinese almeno al suo sbarco in laguna. Ma è soprattutto, l'attività di "librer" di Abbondio Menafoglio ad illuminare sulle possibili frequentazioni "colte" di David. Tale amicizia che forse spinse il pittore ad approdare in laguna per di più consente di illustrare una prima sua attività artistica, quella di inventore delle incisioni che corredano le edizioni di Menafoglio. Dobbiamo ascrivere per ora al primo posto della produzione artistica di David il frontespizio del libretto dedicato a Giovanni Mocenigo dell'*Alessandro Amante* di Giacinto Andrea Cicognini stampato da Menafoglio nel 1667, in cui figura *La Fama e il Tempo*. Le note musicali sono di Giovanni Antonio Borretti, le scene per la rappresentazione in quell'anno al celebre teatro di San Moisè del signor Francesco Santurini "*architetto de più singolari de nostri tempi*". Non sappiamo se vi fosse un'implicazione di David in questo mondo del teatro veneziano per la realizzazione di scenografie, o se il suo contributo si limitasse all'incisione firmata per l'amico stampatore. Quest'ultimo rinvenimento è tuttavia indice di una capacità tecnica acquisita nell'ambito del-

l'invenzione e dell'incisione che, per quello che sappiamo ora, venne sporadicamente esercitata. Più modesto è in realtà il frontespizio de *il Corriere* di Antonio Lupis edito in Venezia nel 1680, in cui David lascia la traduzione incisoria a Isabella Piccini[11].

Riprendendo le tracce documentarie relative al periodo veneziano di David, è da mettere in luce la figura di un secondo testimone chiamato per il rilascio del suo stato libero in vista del matrimonio. Si tratta di Cesare Mainardi, di quarantatre anni nel 1676, che si dichiara risiedere a Venezia da sedici, abitando in Parrocchia di Santa Maria Formosa. La sua qualifica è di "pittor", pertanto la testimonianza su David da lui portata riguarda il fatto che "*sono nove in dieci anni che conosco detto signor Lodovico, con l'occasione che havendo io negozio di tella e colori capitò da me per esser lui pittore e ho avuto pratica di lui mentre è stato in questa città, anzi essendo andato a Bologna io gli mandai i colori*". Non conosciamo ancora come dipingesse Cesare Mainardi, una cui pala (ovvero pennello, cioè stendardo) per la Scuola del Santissimo Rosario della chiesa in località Arbe presso Concordia è stimata da Giovanni Ston nel 1678. Si tratta dell'esponente della nota famiglia di artisti della Val Gardena, avente capostipite il più noto Matteo, specializzata in battaglie e paesaggi[12]. Il legame con David di Cesare Mainardi si fa non trascurabile se si tiene conto delle esperienze di quest'altro lombardo naturalizzatosi a Venezia, oltre al fatto di essere pittore ancora senza catalogo o semplice bottegaio di colori. Il suo testamento del 1682 ci rivela, infatti, dati biografici della giovinezza che sono sintomatici della curiosità alimentata dai giovani artisti dell'epoca[13]. Egli ricorda di essere partito "*in circa dell'anno 1649 da casa mia, che è in Abbiata Grasso territorio milanese, andai per il mondo per procurare di appagar la mia curiosità, et di avanzare le mie fortune, essendo stato in Svetia al servitio della regina Christina, et dopo altre peregrinazioni mi son portato in questa nobilissima città di Venetia già anni 21 nell'anno 1661 dove per l'affetto che vi pigliai mi son fermato*". Il matrimonio contratto nel 1676 è con Girolama Rossi, il cui fratello padre Antonio Rossi risulta canonico di San Marco. Tra le volontà testamentarie di Mainardi , ve ne sono in favore di quest'ultimo: "*in corrispondenza del di lui affetto da me in ogni occasione esperimentato lascio li tre quadri de principi veneti*" che il prelato ha già in casa, e inoltre in aggiunta ai ritratti di dogi gli lascia "*altri tre quadri, uno con la ghirlanda di fiori con il Santissimo, un altro con la ghirlanda de fiori con lo Spirito Santo, e l'altro con la circoncisione di Nostro Signore, et architettura in lontananza con la presentazione al tempio di Nostro Signore*". Alla chiesa di Santa Maria Formosa, luogo di sepoltura di Mainardi, è legato il "*quadro del Cristo passo originale del quondam Pietro Negri*". È il dipinto tra i più significativi del catalogo di questo pittore tenebrista ma riformatosi verso fine carriera per un graduale alleggerimento chiaroscurale e un'eleganza di conduzione pittorica più abbreviata. Questi risultati ancora mancano nel dipinto che fu del Mainardi per cui la sua realizzazione, di cui viene ora fornito l' *ante quem*, può ritenersi prossima al telero della Scuola Grande di San Rocco del 1673[14]. L'aver posseduto questo dipinto è indice non solo delle frequentazioni ma forse anche di un particolare gusto di Mainardi. Il suo inserimento nella comunità dei pittori veneziani è ancora testimoniato nel 1677 dal fatto di scegliere come padrino al battesimo della figlia Cristina (non poteva essergli imposto altro nome, viste le frequentazioni giovanili del padre) Johann Anton Eismann di Salisburgo, pittore di paesaggio, porti di mare e battaglie[15].

I rapporti con Cesare Mainardi e la parentela di questi con il canonico di San Marco Antonio Rossi lasciano aperto un quesito non ancora risolto in termini documentari. Esso riguarda la possibile parentela con la famiglia ticinese legata all'eminente architetto Giuseppe Sardi, a cui appartiene il nipote *ex sorore* di questi l'altrettanto noto Domenico Rossi nato nel 1657[16]. Se tale parentela si potesse provare, si aggiungerebbe un legame ancor più forte tra conterranei affermatisi a Venezia. In particolare si aggiungerebbe il rapporto con Francesco, fratello maggiore di Giuseppe Sardi, prete tito-

Lodovico David, *Zeusi che osserva le modelle per creare l'immagine di Elena*, Venezia, Palazzo Albrizzi.

lato della centrale parrocchia di San Giuliano, dunque ben inserito in città, al quale fu affidata la formazione del giovane Domenico Rossi al suo arrivo all'età di sei sette anni e che pertanto doveva costituire punto di riferimento per altri giovani ticinesi, si pensi a Lodovico David e a Paolo Pagani.

I primi riscontri documentari rivelano già le frequentazioni utili di Lodovico David a Venezia, ma si può aggiungere come alla metà degli anni settanta egli godesse già di un' affermazione e potesse vantare commissioni pubbliche ben in vista e altre ugualmente di alto rango.

Lo si deduce in base alla testimonianza offerta dal poligrafo, originario di Molfetta, il prete Antonio Lupis nel 1676. Questi non solo si avvale di un'invenzione di David per il ricordato frontespizio del Corriere svaligiato edito in quell'anno, e più tardi per quella della Marchesa d'Hunsleij, ma dimostra particolare stima nei confronti del maestro ticinese indirizzandogli due attestati nella forma di lettera pubblica editi nella stessa circostanza. Essi sono da valorizzare nella ricostruzione del profilo di David, in quanto si scopre che guardando oltre la loro formulazione retorica, ne indicano in modo diretto il riconoscimento professionale raggiunto che appare di tutto riguardo. La prima lettera, in concreto, consente di attestare l'interesse suscitato dalla pubblicazione della perduta *Natività* in San Silvestro che si deduce essere evento recente e tale da avere suscitato qualche clamore; pertanto si può ora definire anche la collocazione cronologica dell'opera vantata nei *curricula* del maestro[17]. La seconda lettera ribadisce l'applicazione di David nel genere ritrattistico e, anche in questo caso, si raccoglie una testimonianza precisa riguardante l'esecuzione del ritratto del patriarca Giovanni Francesco Morosini, non individuato[18]. Su commissione dello stesso prelato, sulla cattedra di

San Marco fino al 1678, David ci informa aver eseguito la decorazione del soffitto della sala maggiore del patriarcato allora in San Pietro di Castello, secondo quanto egli riporta nelle sua lettera del 1691, e più dettagliatamente in quelle all'Orlandi.

Interessandosi ancora una volta a David, Antonio Lupis questa volta ne *Il Plico*, edito anch'esso nel 1676 presso Abbondio Menafoglio, sembra voler esprimere un ennesimo elogio puntando in modo roboante sull'emulazione di modelli bolognesi anziché veneziani, lasciando il dubbio se ciò non debba dipendere da una sorta di consapevolezza critica ovvero da informazioni circa i trascorsi emiliani del maestro: "*V.S. ha rinovato i Caracci nella nostra età, e se fossero vivi gl'Albani cederebbero alle sue maniere*" [19].

Per quanto riguarda il catalogo di David, esso è privo di testimonianze certe in relazione agli avvii milanesi; al contrario appare quanto mai parco di opere conservatesi a Venezia rispetto al numero di quelle documentate. Dalle poche superstiti si ricava indubbiamente la sua forte personalità di pittore e le preferenze per specifici modelli stilistici allora più in voga. Tre sono le opere siglate o firmate. Due figurano tra quelle ricordate dallo stesso maestro: si tratta del telero della Cappella dei Milanesi di Santa Maria Gloriosa dei Frari raffigurante *San Carlo dispensa l'elemosina* e del telero della chiesa di Santa Maria del Carmine raffigurante *La Vergine che appare a Giovanni XXII e consegna la Bolla Sabatina*; completa l'elenco l'opera firmata, tuttavia non menzionata da David e certo la sua più nota, riguardante *Zeusi che osserva le modelle per creare l'immagine di Elena* del prestigioso pòrtego di Palazzo Albrizzi. A queste, recentemente, è stata aggiunta quella raffigurante *Il Suicidio di Cleopatra* di collezione privata, che tuttavia evidenzia una condotta stilistica senza dubbio più vicina ai modi di Carl Loth piuttosto che a quelli di David, per cui è da espungere dal suo catalogo in favore della bottega del maestro bavarese [20]. Da considerarsi certamente tra quelle di commissione veneziana è la pala con *Crocefisso e santi* benedettini e gesuiti della chiesa di San Carlo, detta popolarmente di San Mauro, annessa in origine al monastero delle benedettine di Gandino in provincia di Bergamo. La pala citata dal pittore stesso nel 1691, oltre ad esser firmata è pure utilmente datata al 1677 [21]. Nessun'altra opera al momento pare doversi restituire con sicurezza al catalogo di questa fase del maestro di Lugano.

Solo quest'ultima di Gandino è datata, pertanto la distribuzione del breve nucleo di opere superstiti entro l'esperienza veneziana di David che si conclude nel giugno 1684 avviene soprattutto per congettura riguardo alla loro natura stilistica, o per approssimazione documentaria in ragione del contesto in cui si trovano.

La pala con *Crocefisso e santi* di Gandino del 1677 consente di fissare il primo contatto documentato con i Giovanelli per i quali l'artista esegue il disegno dell'altare di san Giovanni della Croce della chiesa veneziana di Santa Maria di Nazareth detta degli Scalzi. Il dipinto di Gandino, seppur noto in sede scientifica dal 1985, è stato a lungo ignorato dalla critica interessata a David; l'importanza che esso riveste è invero notevole essendo il primo documento dell'artista tra quelli finora conosciuti, pertanto costituisce un punto di riferimento per dedurne le scelte stilistiche e proporre una seriazione cronologica per le altre rare opere conservatesi a Venezia. Il chiaro impianto compositivo, la solidità formale, il controllato patetismo sono aspetti che è possibile far derivare dalla sua esperienza bolognese. D'altro canto alcune tipologie di volti affilati e ripresi in scorci un poco forzati sono invece indice di un interesse per Pietro Liberi e Giuseppe Diamantini, ai quali può riferirsi anche il caldo cromatismo comune pure a Federico Cervelli. Va tuttavia sottolineato come non si conceda nessuna effusione cromatica, né accentuazione chiaroscurale che possa intaccare la solidità plastica. Aspetti che a questa data del 1677, rispetto ai referenti indicati in Liberi e Diamantini, palesano una diversa difesa dei valori plastico-disegnativi. Liberi - e di conseguenza Diamantini e Cervelli - , aveva segnato una reazione all'avvento di nuove opere di Luca Giordano agli inizi degli anni

Lodovido David, *Crocefisso e santi* , Gandino (Bergamo), chiesa di San Carlo, detta popolarmente di San Mauro.

Settanta nelle terre della Dominante. Questa fase è contraddistinta dallo sciogliersi delle forme per un nuovo sentimento di luce e colore, che David ancora rifugge per un retaggio di educazione accademizzante emiliana. All'ottavo decennio del secolo appartiene pure il *Zeusi che osserva le modelle per creare l'immagine di Elena*, collocato nel portego di Palazzo Albrizzi. Qui, più che altrove, la composizione è permeata da un evidente accademismo di stampo emiliano, mentre i valori cromatici e chiaroscurali sono quelli che trovano nel bavarese Johann Carl Loth, allora attivo fra le lagune, le maggiori assonanze. Il fatto che David avesse fondato un'Accademia di pittura a Venezia ha spinto la critica a interpretare il soggetto dell'opera come *La scuola del nudo*, "*quasi a simbolo dell'attività accademica di Lodovico*" [22]. Dall'esame stilistico del dipinto emerge irrecusabile l'apprendimento del dettato cignanesco, evidente nella resa delle superfici lisce e tondeggianti, quasi scultoree, che non esclude un residuo della componente "tenebrosa" manifesta nelle forti cadenze chiaroscurali e nella tonalità ribassata. Con riferimento a Pietro Liberi e a modi pittorici del Loth di questo momento, il dipinto Albrizzi può essere collocato all'incirca alla metà degli anni settanta.

Un'osservazione dei modi di Loth, oltre che all'influenza lombarda della pittura di Del Cairo avvertibile soprattutto nell'intonazione generale, come osservato almeno da Ivanoff, si palesa nel *San Carlo Borromeo che dispensa l'elemosina* [23]. Alla sua maniera è riconducibile, a esempio, la morbida intonazione chiaroscurale del gruppo di sinistra, al pari di quella forzatura anatomica della figura maschile riversa in primo piano che normalizza uno spunto di ascendenza "tenebrosa" più che neomanieristica, con accanto una figura di richiamo michelangiolesco. L'ascendenza del bavarese si vede ancora nelle tipologie dei due personaggi barbuti che si approssimano al santo, o nel giovane dallo sguardo guizzante che reca l'elemosiniere d'argento. L'intera opera è pervasa da una magniloquenza neocinquecentesca, ed è ancora da segnalare in proposito soprattutto la monumentalità del gruppo in primo piano a destra, quello della *Charitas*. L'impianto scenico si direbbe in certa misura di ispirazione veronesiana, anche per il rischiarare del fondale architettonico nell'ultimo piano. L'esecuzione pittorica è quella propria del fare in grande, quasi si trattasse qui di emulare la tecnica ad affresco, ma soprattutto David dimostra di avere presenti i dipinti mantovani di Rubens. Le larghe pennellate costruttive in nessun modo compromettono la solidità disegnativa e plastica. La mancata menzione di quest'opera nella seconda edizione accresciuta delle *Ricche minere* di Marco Boschini, ci suggerisce un termine *post quem* per la sua realizzazione: il 1674, mentre la differenza stilistica con la più controllata pala di Gandino del 1677, o con il telero dei Carmini che, all'opposto, per certi brani di maggiore libertà di esecuzione ed effusività pittorica risulta di poco successivo, suggeriscono di datare l'opera dei

Frari in una posizione mediana, all'incirca verso il 1680.

Ai Carmini David rappresenta *L'apparizione della Vergine a papa Giovanni XXII e la consegna, per la firma, di un documento noto come la Bolla Sabatina* contenente la promessa della Vergine di liberare dal Purgatorio, il primo sabato dopo la morte, i confratelli del Carmine morti piamente con lo scapolare. L'episodio, che si inserisce in un ciclo di ventiquattro grandi tele poste nel registro superiore della navata centrale, è il settimo sul lato destro procedendo dall'ingresso verso l'altare maggiore. In questo dipinto David dà dimostrazione della propria abilità compositiva: l'angelo pronto a recare la *Bolla Sabatina* fuoriesce dalla schiera angelica descrivendo un movimento rotatorio attorno alla Vergine, irrompendo sulla diagonale suggerita dalla Vergine che porge al papa, ritratto di spalle, la penna d'oca per la firma del documento. In questi contesti, sul piano del confronto stilistico, Lodovico David si mantiene fedele a un personale linguaggio, forse anche per una remora mentale o intellettualistica. Certo a osservare il telero dei Carmini nella macchinosità scenica, quanto mai complessa e spettacolare anche negli studiati anacoluti che fanno inghiottire nello spazio le figure, vi è molto di appreso da Liberi, anche senza dover sottilizzare sulla diversità dello sfaldarsi della materia cromatica e sulla perdita dei valori plastico disegnativi che quest'ultimo introduce su stimolo di Luca Giordano. Nel telero dei Frari, l'accostamento a Loth, per chi aveva ben studiato Rubens e il lascito a Mantova, sollecita una pittura per certi aspetti più sprezzante, ma che neppure qui sfrangia la forma, semmai la alleggerisce per via di un cromatismo giocato sui cangianti. In rapporto alle linee della pittura veneziana nella fase vivace di rinnovamento e di opposte scelte che si verificano durante la sua presenza si può pensare che, sulla scelta di fondo per la modernità di Liberi, abbia poi sempre agito nel pittore ticinese quella prima decisione di recarsi ben presto a Bologna per studio, per passare a Mantova dove guardare a Giulio Romano e, per l'appunto, a Rubens: il suo stile barocco, infatti, ha sempre un fondo neocinquecentesco e accademizzante.

A Venezia David, come detto, tenne anche un'Accademia, la quale si distingueva per l'approfondimento di interessi specifici "nelle matematiche della pittura", quali la prospettiva scientifica, l'ottica, l'anatomia. L'apertura di vere e proprie accademie, fu anticipata da incontri regolari ma non programmati che si tenevano nelle dimore private dei pittori stessi. Prima del 1660 una di queste fu la casa di Pietro Liberi[24].

Le notizie più dirette su tale accademia di David, come risaputo, si ricavano dalla biografia del pittore Gregorio Lazzarini, il quale ebbe come primo maestro il genovese Francesco Rosa, per passare quindi sotto la disciplina del padovano Girolamo Forabosco, in seguito alla frequentazione di Pietro Vecchia che aveva aperta la sua accademia di pittura in San Trovaso, anch'egli qualificato pittore matematico, per giungere infine in quella del ticinese: siamo dunque con quest'ultima frequentazione attorno al 1675[25].

L'opzione in crescendo, tra l'accademia di Pietro Vecchia e quella di Lodovico David, teneva conto di una contraddizione tra di esse, di qui la nota frase del Da Canal secondo cui David: "*contraddiceva al Vecchia in ogni punto; il che rendeva più sottili le questioni e più dibattute le ragioni con grande piacere degli ascoltanti*"[26].

I metodi di Della Vecchia riguardavano questa gradualità di insegnamento: "*dopo avere esercitato i giovani nel disegno, compariva con qualche diversa lezione o di prospettiva, o di notomia, o di ottica con applauso e concorso di molti virtuosi, e illuminava i meno intelligenti con erudizioni necessarie e grande profitto dell'arte. Era gustoso il divertimento…*"[27]. Nel profilo che Da Canal successivamente propone di Della Vecchia, risultano più espliciti il suo metodo e i risultati estetici[28]. Se da un lato ne sottolinea l'estrema speditezza esecutiva e l'insuperabile conoscenza "*delle cose necessarie all'arte*", dall'altro osserva: "*ben è vero che belle idee non si lavoravano che rarissime dal di lui pennello, ma godevasi nel rappresentare volti stravaganti, e ciò che era insolito, e curio-*

Altare di san Giovanni della Croce, Venezia, chiesa di Santa Maria di Nazareth detta degli Scalzi, su disegno di Lodovico David.

*so. La di lui maniera non si imitò perché di troppo caricata e poco vaga, esercitata con quattro e cinque colori al più, prevedendo, com'egli diceva, che il tempo non lascia che i chiaro-scuri alle pitture antiche*". La differenza tra le due accademie verteva dunque nel fatto che David risultava "*profondo di mente e di molti talenti in quelle scienze, e passabile nell'arte*"; si direbbe che egli doveva emergere nella sua superiorità intellettuale, in assenza di bizzarrie artistiche, e anzi anche nella sua corrispondenza con un relativo accademismo formale, spesso di recupero neocinquecentesco, che derivava ancora dalla frequentazione di Bologna e Mantova, e in particolare dal legame con Carlo Cignani. Stabilita in questa prima fase, è da sottolineare, come tale amicizia non fosse mai venuta meno in seguito. È proprio Cignani difatti quel "comprofessore amico" che ancora nel 1691, disimpegnatosi, si badi, per ragioni di difficoltà tecnico-prospettiche, indirizza significativamente proprio David a concorrere per l'esecuzione delle tele di Santa Maria Maggiore a Bergamo destinate ad una collocazione alquanto problematica [29].

La definitiva conclusione dell'attività veneziana si direbbe motivata da una nuova direzione di interessi che è logica conseguenza di tutte le sue peculiari esperienze esterne: "*avendo veduto un maraviglioso quadro di Rafaele si invogliò d'andare in Roma*" [30].

L'iniziale curiosità per Correggio, di cui dichiara di non avere fino ad allora né visto né studiato le opere, si inquadra dunque, almeno inizialmente e non senza significato, solamente entro questo itinerario di ideale avvicinamento a Raffaello. Tuttavia quello che appare come un doveroso intermezzo si rivela ben più determinante. Le consecutive tappe del trentaseienne maestro ticinese prevedono un soggiorno a Parma nel giugno del 1684 e a Modena l'anno successivo per approdare finalmente a Roma nel maggio del 1686.

Nell'ultimo periodo di attività di Lodovico David, risalta un estremo intermezzo nei suoi anni romani, quello brevissimo (e si direbbe emblematico) a Correggio, fissato al 1709 dall'ultima delle missive indirizzate, a partire dal 1703, a Lodovico Antonio Muratori [31]. Nella città che diede i natali al grande maestro, David si "invaghisce" del Correggio (per usare l'espressione della lettera autobiografica a padre Orlandi), ma per tenerlo impegnato assai a lungo. È un trasporto elettivo destinato a evolvere in un difficile e dispendioso lavoro di ricostruzione capillare della monografia illustrata del grande artista "lombardo", di ricerca dei documenti nella direzione del metodo muratoriano, di coinvolgimento nelle indagini di molti corrispondenti eruditi, spesso da sollecitare [32]. È quanto si ricava non dalla disponibilità di un tale volume, il cui manoscritto è andato disperso, quanto, soprattutto, dalla citata nota autobiografica che David invia a padre Pellegrino Orlandi, dai suoi manoscritti di carattere teorico e, soprattutto, da altra fitta corrispondenza con lo

stesso padre Orlandi e con Muratori, con il quale entra in rapporto, significativamente, per il tramite dell'autorevolissimo abate friulano Giusto Fontanini, nel momento in cui, ovviamente, tra questi e Muratori vigeva assoluta stima [33]. L'incidenza che ebbe ad assumere il contributo smarrito di David sul Correggio è esplicitamente ammessa da Orlandi nel giustificare la revisione del profilo del maestro emiliano edito, in prima stesura, nel suo *Abecedario* del 1704 e, di nuovo, nel 1719 [34]. È da sottolineare come l'invaghimento di David istighi, a un tempo, un approccio non puramente laudativo, bensì la difesa a oltranza in sede critica del "gran Correggio", con accusatori-detrattori Vasari e i vasariani contemporanei; essa ebbe, dunque, lungo corso a partire dal 1684 [35].

I dati offerti dalle citate fonti epistolari, compresa quella autobiografica, e dagli altri scritti, suggeriscono di riassumere gli interessi coltivati da David in tre direzioni: la prima riguarda le questioni documentarie sulla biografia del Correggio, la seconda la precisazione documentaria della cronologia delle opere, la terza si riferisce all'attività di traduttore del *corpus* correggesco e al giudizio sugli altri traduttori.

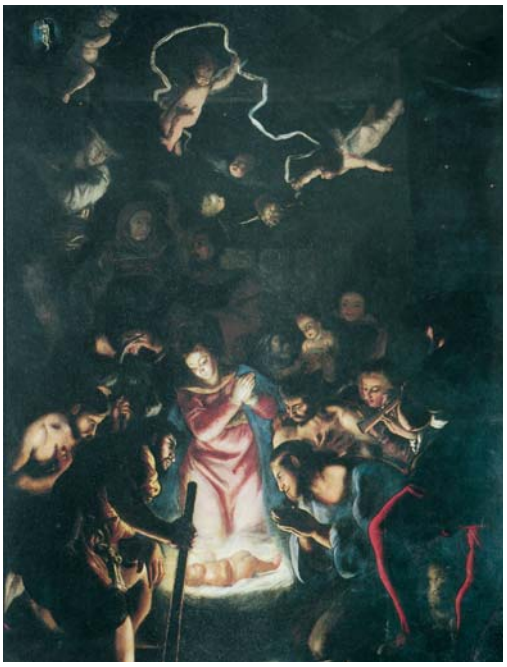
Tale programma è lucidamente definito dallo stesso David nella lettera autobiografica e in una a Muratori del 1703, nella quale egli ricorda come, a partire dal 1684, fosse impegnato a copiare la decorazione delle due cupole parmensi di Correggio e le cinque tavole più famose presenti in Parma, nonché le tavole trasportate dalle chiese di Modena alla Galleria Estense, con l'intento di provvedere alla traduzione incisoria, ma anche di "*scrivere un'apologia contro gli scrittori e restituire, a mio possibile, la vera vita d'esso Correggio*" [36].

Nell'ottica di quanto propugnato da David a livello di attività accademica, l'ammirazione per Correggio, riguardo ai contenuti della sua arte, deriva sia dallo scoprire applicata la disciplina geometrica nello studio di proporzioni entro la decorazione della cupola del duomo di Parma, sia dal valore assegnato, conseguentemente, al disegno più che al "tanto decantato" colorito.

Osserva David: "*Noto, poi, li arteficii che nell'opere d'esso Coreggio ho potuto scoprire et, in specie, l'arte Geometrica impegnato d'accrescere in data proporzione la concava superficie delle cupole e tribune da niun'altro praticata e li utili grandissimi delle sue opere a tutte l'arti del disegno scaturite, provando che quelle particolarità che da alcuni scrittori gli vengono principalmente nell'accennata cupola del duomo a mancamento di disegno addossate sono, dello stesso disegno, le perfezioni più recondite e che, la minore prerogativa di tutte l'opere sue, consiste nel colorito tanto decantato*" [37].

Dal punto di vista dello stile di David, è da sottolineare come tutte le prime esperienze - mancando il riscontro diretto nelle opere milanesi e in quelle di impronta cignanesca- sembrano fondersi nel linguaggio di schietta conformazione veneziana, mentre egli guarda, ad esempio, anche a Liberi, Diamantini, Loth o al conterraneo Pagani. È semmai l'esperienza a Parma e a Modena a poter segnare, piuttosto, un risoluto passaggio linguistico dovuto proprio ad "infatuazione" correggesca, che, nelle opere romane, solo gradualmente si assorbe entro altre istanze di aggiornato accademismo classicista, qui accolte avendo a riferimento Baciccio e Maratta, anch'essi tuttavia a loro modo deferenti a Correggio.

A fronte di una tale portata dell'interesse di ricerca di David nei riguardi di Correggio, che irrompe subito lasciata Venezia, sul piano della sua opera pittorica si raccolgono, finora, esigui risultati nella rarefazione del catalogo di cui si è fatto cenno. Il rinvenimento della firma su un dipinto pressoché identico ha, di fatto, sottratto al catalogo di David quella *Natività* di collezione privata già assegnatagli da Ivanoff e, concordemente, da tutta la critica successiva [38]. L'opera palesava un marcato carattere neocorreggesco sia a livello iconografico che luministico, in sintonia con le sperimentazioni pittoriche di David. Venuto meno uno dei capisaldi del catalogo di questo pittore, assume una valenza documentaria non secondaria l'*Adorazione dei pastori* della chiesa della Beata Vergine del Soccorso di Rovigo, detta *La Rotonda*, già accostata ai suoi modi in occasione della mostra di Rancate e che oggi si propone



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

di assegnargli definitivamente [39].

Il confronto con le due pale d'altare romane della cappella Fondatori di Sant'Andrea al Quirinale può ritenersi esclusivo per la conferma della paternità dell'opera, la quale testimonia della rapida conversione di interessi di David appena lasciata Venezia. "*Restano innegabili le influenze del Correggio (e le premonitrici aperture verso il Mengs) nel grande ambiente notturno con le figure in controluce sulle quali si riflette, con maggiore o minore incidenza, il lume emanante dal Bambino*" [40].

D'altro canto il confronto con l' *Assunzione della Vergine* della Cappella del Collegio Clementino del 1688 poteva confermarlo, anche se vi sono ovviamente difficoltà di valutazione per quest'ultima attraverso l'ausilio delle sole fotografie d'archivio, essendo essa andata distrutta. Nelle due citate pale della chiesa di Sant'Andrea del Quirinale si fa già strada un preziosismo formale e valori di superficie che indicano un diverso grado stilistico dell'ambientarsi a Roma di David, egli ora guarda soprattutto a Baciccio e a Maratta.

Con l'*Adorazione dei pastori* di Rovigo, criticamente trascurata o incompresa, Lodovico David ha modo di attestare, se non a Venezia, nel Veneto, caso affatto raro, un omaggio alla celebererrima *Notte* di Correggio, ora vanto della Gemäldegalerie di Dresda.

Tale omaggio al capolavoro del gran Correggio, distingue indubbiamente David nel contesto di una delle più rappresentative antologie pittoriche dei maggiori maestri del Barocco veneziano.

La linea del maestro ticinese è ormai a tal punto anomala rispetto ai veneziani che l'opera non è stata finora riconosciuta appieno nei suoi significati. Lasciata Venezia, il nuovo orientamento d'interessi verso Correggio diviene per David definitivo, lo accompagna per sempre quasi come un'ossessione.

Del resto, il pittore lombardo, per quanto si sia dimostrato intelligente e colto interprete della pittura veneziana, non si era mai assoggettato compiutamente ad essa; fin dal suo soggiorno lagunare ebbe l'esigenza di rivolgersi con voracità ad ogni esperienza pittorica delle principali scuole pittoriche italiane.

---

([1]) A. Spiriti, *I David uomini d'arte e di cultura dalla Lombardia all'Europa*, in *I David due pittori tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Spiriti - S. Capelli, Milano 2004, p. 16.

([2]) *Ibidem*, p. 17.

([3]) *Lettere sulla pittura ed architettura pubblicate da M. G. Bottari continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi*, III, Milano 1822, pp. 361-363, CLXXVIII; Spetta a L. Frati (*Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Orlandi*, "Rivista d'Arte", V, n. 5-6, maggio-giugno 1907, 63-76, pp.70-71) il compendio delle 19 lettere inviate da Lodovico David a Orlandi dal 21 luglio 1703 a 11 giugno 1704.

([4]) F. Bianchi, *Luganese Bellinzonese e Valli: la pittura secentesca*, In *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1964; F. Frangi, *Giovan Battista Discepoli: colore e sentimento nel Barocco lombardo. Stimoli e occasioni per un giovane pittore ticinese: Lugano e dintorni nei primi decenni del Seicento*, in *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano. Un protagonista della pittura barocca in Lombardia*, Catalogo della mostra, a cura di F. Frangi e A. Bernardini, Milano 2001.

(5) M. Gregori, *Contributo per un'analisi del percorso di Francesco Cairo*, in *Francesco Cairo 1607-1665*, Catalogo della mostra, Verese 1993, pp. 15-32 (alla studiosa spetta il rilievo qui virgolettato dell'interesse correggesco); 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.

(6) F. Frangi, *op. cit.,* pp. 127 segg.

(7) A tale matrimonio si fa riferimento nelle lettere a Orlandi, cfr. ivi nota 1. *Appendice documentaria*, a cura di G. Fossaluzza, V. Mandelli, in A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 55-56.

(8) Il pontefice muore il 9 dicembre, l'elezione di Clemente X , Emilio Altieri è del 29 aprile 1670.

(9) Per il personaggio: G. Moroni, *Dizionario di erudizione Storico Eccelsiastica*, Venezia 1852, vol. LIX, p. 163; L. von Pastror, *Storia dei Papi*, Roma 1932, vol. XIV, parte I, p. 550 nota 2; Ad vocem, in *Enciclopedia Biografica Condottieri e Generali del Seicento*, serie XX, a cura di A. Valori, Roma 1943, pp. 330-331.

(10) *Appendice documentaria*, a cura di G. Fossaluzza, V. Mandelli, in A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, p. 57.

(11) Tale attività incisoria è segnalata da B . Aikema, *Pietro Della Vecchia and the heritage of the Ranaissance in Venice*, Firenze 1990, p. 81.

(12) R. Pallucchini, *op. cit.*, p. 523.

(13) Appendice documentaria, a cura di G. Fossaluzza, V. Mandelli, in A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, p. 57.

(14) Una scheda sul dipinto è in E. A. Safarik, *Pietro Negri*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978,pp. 82-93, in part. 89.

(15) Su Eismann, si veda R. Pallucchini, *op. cit.,* pp. 318-319.

(16) C. Palombo Fossati, *Gli architetti del Seicento Antonio e Giuseppe Sardi e il loro ambiente*, Bellinzona 1988, p. 207.

(17) A. Lupis, *Corriere svaligiato,* "Venetia", M.DC.LXXVI, pp. 331-332.

(18) A. Lupis, M.DC.LXXVI., *op. cit.*, p. 491.

(19) A. Lupis, *Il Plico*. Dedicato all'Illustrissimo Signor Cavalier Andrea Rossigni, seconda impressione, Venetia M.DC.LXXXVI.

(20) A. Spiriti, scheda di catalogo, in A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, p. 158.

(21) Si veda in proposito G. Fossaluzza, scheda di catalogo, in A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 132-134.

(22) N. Ivanoff, *Ludovico David da Lugano e la sua Accademia veneziana*, "Emporium", 1957, p. 251.

(23) N. Ivanoff, *op. cit.*, p. 250; N. Sciré in *Venezia e la peste*, 1979, p. 276.

(24) Cfr. P. Sohm, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel veneto. Il Seicento*, Milano 1989, pp. 738-739.

(25) V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, edizione a cura di G. Moschini, Pubblicata per la prima volta nelle nozze Da Mula–Lavagnoli, In Vinegia nella stamperia Palese, MDCCCIX.

(26) V. Da Canal MDCCCIX, *op. cit.,* p. XXV.

(27) V. Da Canal MDCCCIX, *op. cit.,* pp. XXIV-XXV.

(28) V. Da Canal, *Della maniera del dipinger moderno. Memoria di V. da Canal P. V. ora per la prima volta pubblicata*, (1740 circa), "Mercurio filosofico, letterario e poetico", marzo 1810 1740 circa, ed. 1810, p. 4.

(29) 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. M.G. Bottari – S. Ticozzi 1922, *op. cit.*, pp. 359-360, lettera CLXXVII.

(30) L. Frati, *Lettere autobiografiche di pittori al padre Pellegrino Orlandi*, "Rivista d'Arte", V, 1907, p. 71.

(31) Campori, 1866, pp. xxxx, lettera (**QUESTA NOTA VA SISTEMATA**)

(32) Di solito con Lombardia si designava all'epoca pressoché l'intera pianura padana.

(33) L.A. David, *Lettere scritte al Padre Antonio Pellegrino Orlandi*, ms., 1865, Bologna, Biblioteca Universitaria, cc. 175-184, 194-204. (diciannove lettere).

(34) 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. 78. Nell'edizione successiva, dedicata a Pierre Crozat, si riproduce la prima parte del profilo del Maestro, quella laudativa, per poi deliberatamente giustificare la correzione di rotta: "*Sin qui nella prima edizione di questo mio libro parlai con giustizia di questo degno soggetto; mi lascia posca trasportare (come è seguito ad altri autori) dalla passione di Giorgio Vasari, poco amorevole coi pittori lombardi, a mal trattare il Correggio in ordine agli umili suoi natali e stentate fatiche per guadagnare il vivere alla sua povera famiglia, contento d'ogni prezzo anco vile per le sue rare pitture. Quando poi, col tempo, ho ritrovato essere egli nato da una delle più illustri famiglie e imparentatao con gente più nobile di quella città, educato in ogni sorta di buone arti, cioè in filosofia, nella matematica, nella pittura, nell'architettura e nella scultura, per conseguire le quali praticò coi professori più rinomati di quei tempi. Fu padrone di poderi e di case e, oltre le facultà da lui acquistate nella pittira, conl mezzo della quale riportò ricchissime et abbondanti ricompense, lasciò a Pomponio, unico suo figlio, una pingue eredità di beni paterni e materni. Tutto ciò resta dedotto da pubblici autentici istromenti, con somma fatica finalmente comparsi alla luce ed alle stampe di Bologna, pochi anni sono, mediante le continue fatiche e dispendiose diligenze di Lodovico Antonio David, del quale si parlerà a suo luogo. Visse, dunque, onoratamente qual nacque e ripieno di gloria e di cristiane operazioni. Morì nel 1534 d'anni 40 e nel claustro dei padri francescani di Correggio ebbe onorevole sepoltura e memorie nel sepolcro dei suoi maggiori*". P.A. Orlandi, *L'Abcedario pittorico, dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Blologna 1719, pp. 73-74.

(35) Campori, 1866, p. 520, lettera 28 aprile 1703.

(36) Campori, 1866, p. 521, lettera 28 aprile 1703. Frati, 1907. pp. 71-72.

(37) *L'Amore dell'Arte*, cit. (**NON RISULTA CITATO**)

(38) G. Fossaluzza, scheda di catalogo, in A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, p. 148.

(39) R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981, pp. 345, 380; II, fig. 1236 (Paolo Pagani); V. Sgarbi, *Rovigo. Le chiese*, Venezia 1988, pp. 199-200 (anonimo); G. Fossaluzza, scheda di catalogo, A. Spiriti - S. Capelli (a cura di), *op. cit.*, p. 148 (David?).

(40) V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 200.