

LE ARTI NELLA LOMBARDIA ASBURGICA DURANTE IL SETTECENTO

NOVITÀ E APERTURE

Atti del convegno di studi

Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera

5-6 giugno 2014

a cura di

Eugenia Bianchi, Alessandro Rovetta, Alessandra Squizzato

Collana

Acta studiorum

Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento.

Novità e aperture

a cura di Eugenia Bianchi, Alessandro Rovetta, Alessandra Squizzato

In copertina

Giuseppe Antonio Petrini, *Allegoria dell'Estate*, particolare, 1740 circa, Lugano, Museo Cantonale di Belle Arti

© 2017, Scalpendi editore, Milano

ISBN-13: 9788899473365

Progetto grafico e copertina

© Fabio Vittucci

Montaggio

Roberta Russo

Coordinamento editoriale

Silvia Carmignani

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2017

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

info@scalpendieditore.eu

Referenze fotografiche

- © Antonio Battistessa, Chiavenna
- © Arrigo Coppitz, Firenze
- © Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano
- © Collegio Ghislieri, Pavia, foto Fiorenzo Cantalupi
- © Federico Pollini, Sondrio
- © Fiorenzo Cantalupi, Pavia
- © Foto Aleph, Como
- © Fototeca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
- © Fototeca dei Musei Civici di Pavia
- © Gian Maria Pontiroli, Mantova
- © Jacopo Milanese, Milano
- © Mauro Ranzani, Milano
- © Michela Catalano, Lecce
- © MVSA - Comune di Sondrio
- © Paolo Vanoli, Como
- © Studio CRD, Lazzate
- © Studio Gabbantichità, Tortona
- © Studio Luigi Parma, Milano
- © Studio Sonia Bozzini, Milano
- © Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Pavia
- © Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Piacenza-Bobbio
- © Ufficio Diocesano dei Beni Culturali della Diocesi di Bergamo
- © Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano

Abbreviazioni

- ABRo: Roncadello, Archivio Barni
- ACLc: Chiavenna, Archivio Capitolare Laurenziano
- ACMMi: Milano, Archivio e Biblioteca del Capitolo Metropolitano
- AFT: Milano, Archivio della Fondazione Trivulzio
- AOMMi: Milano, Archivio dell'Ospedale Maggiore
- AOPRo: Roma, Archivio dell'Ordine dei Predicatori
- APCSP: Caspano, Archivio Parrocchiale
- APCVI: Civo, Archivio Parrocchiale
- APDZA: Dazio, Archivio Parrocchiale
- APM: Madesimo, Archivio Parrocchiale
- ASCLo: Lodi, Archivio Storico Civico
- ASCMi: Milano, Archivio Storico Civico
- ASCPv: Pavia, Archivio Storico Civico
- ASDCo: Como, Archivio Storico della Diocesi
- ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
- ASDPc: Piacenza, Archivio Storico Diocesano
- ASMi: Milano, Archivio di Stato
- ASNo: Novara, Archivio di Stato
- ASPc: Piacenza, Archivio di Stato
- ASPr: Parma, Archivio di Stato
- ASPv: Pavia, Archivio di Stato
- ASSo: Sondrio, Archivio di Stato
- ASVe: Venezia, Archivio di Stato
- AVFDMi: Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo
- BAMi: Milano, Biblioteca Ambrosiana
- BCABo: Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
- BCCo: Como, Biblioteca Comunale
- BCLo: Lodi, Biblioteca Civica Laudense
- BMFi: Firenze, Biblioteca Marucelliana
- BNBMi: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
- BUFi: Firenze, Biblioteca degli Uffizi
- BUPv: Pavia, Biblioteca Universitaria
- CBAMi: Milano, Civica Biblioteca d'Arte
- FBS: Milano, Fondazione Brivio-Sforza
- ILSLMi: Milano, Istituto Lombardo di Scienze Lettere e Arti
- SBSAEMi: Milano, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Sommario

<i>A Simonetta Coppa</i>	9
<i>Riflessioni sulla fortuna (e la lunga sfortuna) critica della pittura lombarda del Settecento a margine di una rara raccolta fotografica del 1897</i> Simonetta Coppa	13
LA PITTURA	
<i>La fortuna di Maratti nella pittura lombarda del Settecento</i> Eugenia Bianchi	33
<i>L'eredità di Correggio nel Settecento lombardo</i> Francesco Frangi	51
<i>Aggiunte a Pietro Antonio Magatti</i> Filippo Maria Ferro	73
<i>Pittori di ritratto in casa Verri: Giacomo Ceruti, Antonio Perego, Francesco Corneliani e Andrea Appiani</i> Alessandro Morandotti	85
<i>Sebastiano Ricci e Angelo Trevisani per Brera</i> Mariolina Olivari	101
<i>Il ciclo di quadroni con le Storie dell'Invenzione del Sacro Chiodo e della Vera Croce del duomo di Milano: una rilettura e alcuni aggiornamenti</i> Odette D'Albo	111
<i>Aggiornamenti sulla pittura del Settecento in provincia di Pavia, tra ricognizioni e restauri</i> Paola Strada	129
<i>Il ciclo di Roncadelle di Giuseppe Merati, maestro del Tavella</i> Giovanna Virgilio	139
<i>Giovan Battista Ronchelli a villa Tettoni Benizzi Castellani di Azzate</i> Anna Elena Galli, Sergio Monferrini	149
<i>Nuove acquisizioni sul pittore Alessandro Valdani in Valchiavenna</i> Guido Scaramellini	161

L'ARCHITETTURA

- Novità per Giovanni Ruggeri nei cantieri dei Litta di Milano*
Andrea Bonavita 171
- Gli esordi di Giovanni Ruggeri in Lombardia e l'architettura del primo Settecento a Vigevano e a Pavia*
Gianpaolo Angelini 181
- Marco Bianchi, Giovanni Antonio Veneroni e il tema della facciata di chiesa ad andamento concavo-convesso tra Milano e Pavia all'inizio del Settecento*
Davide Tolomelli 197
- L'architettura chiesastica di Francesco Croce fra tradizione lombarda e orientamenti internazionali*
Stefano Margutti 207
- Maestranze lariane e ticinesi in bassa Valtellina nel Settecento*
Giulio Perotti 229

LA QUADRATURA E LA GRANDE DECORAZIONE

- Riletture e inediti per il quadraturismo nello Stato di Milano e un'addenda al catalogo dei Natali*
Anna Cocciòli Mastroviti 237
- Robert de Longe in palazzo Barni: un foresto tra lombardi a Lodi all'inizio del Settecento*
Raffaella Colace 251
- Per la pittura di quadratura del Settecento nel Novarese. Uno sguardo d'insieme e qualche novità*
Marina Dell'Omo 263
- Quadraturisti monzesi a Ponte in Valtellina, per tramite dei gesuiti: il salone di palazzo Guicciardi*
Francesca Bormetti, Augusta Corbellini 277

LE ARTI PLASTICHE

- I putti di palazzo Annoni e la scultura in bronzo in Lombardia tra Sei e Settecento*
Susanna Zanuso 289

<i>Maestri e percorsi della scultura tardobarocca tra Milano e Pavia</i> Alessandra Casati	311
<i>Per un atlante dello stucco a Milano nel Settecento: lo stato degli studi, presenze, novità</i> Silvia A. Colombo	327
<i>«Opportuno e convenevole». Considerazioni in merito ai modelli in terracotta di Giuseppe Perego per la statua dell'Assunta sulla guglia maggiore del duomo di Milano</i> Federico Pecchenini	345
<i>Altari in marmo nella Piacenza del Settecento: l'opera dei Buzzi da Viggiù</i> Susanna Pighi	355
STORIOGRAFIA, COLLEZIONISMO, ACCADEMIE	
<i>Luigi Lanzi e l'«epoca quarta» della scuola milanese</i> Alessandro Rovetta	367
<i>Su Giuseppe Allegranza (1713-1786): studi e curiosità di un erudito milanese</i> Stefano Bruzzese	379
<i>Carlo Giuseppe Gerli e l'edizione dei Disegni di Leonardo da Vinci (1782-1784)</i> Silvio Mara	395
<i>Alessandro Teodoro e Carlo Trivulzio fra i cultori del buon gusto e della scienza dell'antico</i> Alessandra Squizzato	409
<i>L'Accademia di San Luca. Organizzazione, orientamenti e aspirazioni</i> Francesca Bianchi Janetti	425
<i>Dall'Accademia di San Luca all'Accademia di Belle Arti. Dalle esercitazioni dei dì di festa dei mesi d'estate alle lezioni feriali dell'anno scolastico</i> Daniele Pescarmona	443
<i>Indice dei nomi</i>	452



Francesco Frangi

Non si mai fatta molta attenzione ai contenuti di due lettere inviate tra il gennaio e il febbraio del 1705 a Pellegrino Orlandi, l'abate bolognese autore dell'*Abeceario pittorico*, da Alessandro Mari, un pittore nato a Torino nel 1650 ma approdato negli anni della maturità a Milano, città nella quale risiedeva in quel 1705¹.

Per quanto la fisionomia artistica del Mari sia ancora oggi sfuggente², a suscitare una certa curiosità nei suoi confronti contribuiscono le note autobiografiche contenute in un'altra lettera indirizzata sempre all'Orlandi, nella quale egli dichiara di aver studiato con Domenico Piola a Genova, quindi presso Pietro Liberi a Venezia e Lorenzo Pasinelli a Bologna³. Un itinerario quanto meno eclettico, se non disorientante, in seguito al quale il pittore, come ammette lo stesso Mari, maturò la sua principale specializzazione nel contraffare lo stile dei grandi maestri del Cinquecento e del primo Seicento, realizzando tra l'altro una *Madonna* alla maniera di Federico Barocci che all'inizio del Settecento, sempre a Milano, era stata stimata per originale dal Legnanino e da Paolo Pagani⁴.

Le lettere dei primi mesi del 1705 presentano diversi motivi di interesse, a partire dal fatto che in esse il Mari lascia intendere di avere compiuto ricerche meticolose sulla vita e l'opera di Correggio e di nutrire un vero e proprio culto nei confronti del pittore parmense, del quale intendeva addirittura allestire un monumento celebrativo parietale nella basilica milanese di Sant'Ambrogio e precisamente in una cappella di patronato del conte Antonio Trivulzio, forse identificabile con l'ultima della navata sinistra, attualmente detta "del Salvatore"⁵.

A dare retta alle parole del pittore torinese, l'iniziativa si poteva avvalere della gratuita disponibilità di Clemente Spera, che si sarebbe reso responsabile delle quadrature architettoniche, di Salomon Adler, che avrebbe dovuto copiare un ritratto del Correggio da sovrapporre all'iscrizione elogiativa⁶, e quindi dello stesso Mari e di Paolo Pagani, cui sarebbe toccato di coronare l'insegna con immagini allegoriche così descritte: «una figura dell'Invidia che sarà calpestata dalla Virtù, et una del Tempo che porgerà una tromba alla fama, e fiori ad un Genio per decantare la virtù et ornare la memoria», ovviamente dell'artista parmense⁷.

1 La due lettere, datate 28 gennaio e 10 febbraio 1705, sono pubblicate in L. Frati, *Il progetto di un monumento al Correggio in Milano*, "Rivista d'Arte", V, 9-12, 1907, pp. 139-150, ried. in Id., *Varietà storico artistiche*, Città di Castello 1912, pp. 197-211. In riferimento alla menzione al suo interno di Salomon Adler e di Paolo Pagani, la seconda di esse è rapidamente ricordata in A. Arfelli, *Notizie di Salomon Adler*, "Paragone", 209, 1967, pp. 48-50, e in F. Frangi, *Da Castello Valsolda a Milano: gli anni lombardi di Paolo Pagani*, in *Paolo Pagani 1655-1716*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst; Campione d'Italia, Museo Civico, 19 settembre-30 novembre 1998), a cura di F. Bianchi, Milano 1998, p. 80 nota 48. Si sofferma più ampiamente sulla questione il contributo monografico dedicato al Mari da Laura Facchin, apparso in perfetta coincidenza con le giornate di studio di questo convegno: L. Facchin, *Alessandro Mari "torinese": pittore e letterato della seconda metà del Seicento*, "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", LXIII-LXIV, 2012-2013 [2014], pp. 179-202.

2 Per un consuntivo dei dipinti del pittore ricordati nelle fonti: Facchin, *Alessandro Mari*, cit. (vedi nota 1), pp. 186 e ss. Segnalo che la tela con *Cristo risorto che consegna la freccia a santa Teresa d'Avila* (Milano, Santa Maria del Carmine), presentata in quella sede come opera del Mari, va però confermata a Federico Bianchi, cui già era riferita nella letteratura precedente.

3 L. Frati, *Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Antonio Orlandi*, "Rivista d'arte", V, 5-6, 1907, pp. 69-70. Il Frati non riporta la data della lettera, che comunque dovrebbe collocarsi anch'essa in prossimità del 1705. In quel medesimo scritto il Mari dichiara di essere nato nel 1650.

4 Frati, *Lettere autobiografiche*, cit. (vedi nota 3), p. 69. Il Mari riferisce che l'episodio avvenne in occasione della stima, da parte dei due pittori, della collezione del «defunto Castellano» di Milano, proprietario del finto Barocci. Considerato il frangente cronologico della lettera è del tutto probabile che il castellano in questione coincida con Fernando González de Valdés, in carica dal 1694 al 1702, anno in cui morì.

5 Le informazioni al riguardo si concentrano nella seconda delle due lettere del Mari (sui contenuti della prima si veda la nota 9). Come mi segnala gentilmente Alessandra Squizzato, nella documentazione reperibile presso l'Archivio Capitolare di Sant'Ambrogio (faldone II B. 1: "Note varie su cappelle e cappellanie"), il nome della famiglia Trivulzio risulta associato a più riprese, fin dall'inizio del Cinquecento, a un altare intitolato a Sant'Agostino, sito nella medesima cappella presso la quale insistevano anche le titolazioni a san Girolamo e alla Madonna delle sette lampade. Il sacello, del quale una visita pastorale del 1608 sollecitava si intraprendesse la decorazione, coincide con ogni probabilità con l'ultimo della navata di sinistra della basilica. Non fanno cenno a queste vicende i contributi raccolti in *La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, I-II, Milano 1995.

6 Con tutta probabilità l'Adler avrebbe dovuto utilizzare come modello il ritratto di Correggio, quasi certamente un'incisione, che lo stesso Orlandi aveva precedentemente inviato al Mari e di cui quest'ultimo dà conto all'inizio della lettera del 10 febbraio 1705.

7 Dalle parole del Mari, che però si riferiscono a un'iniziativa ancora tutta sulla carta, si ricava che la realizzazione di queste immagini allegoriche era prevista come un intervento in stretta collaborazione tra lui e Pagani, con i due artisti impegnati a dipingere figure diverse

Le vicende dell'irrequieto Mari, che di lì a breve partì per la Spagna, dove morirà nel 1707, impedirono che l'impresa fosse portata a compimento. Questo nulla toglie alla singolarità della vicenda che, come precisano le lettere all'Orlandi, prevedeva il sostegno non solo del Trivulzio ma anche di molti altri nobili milanesi e perfino, forse, del governatore – a quel tempo Carlo Enrico di Lorena –, tutti concordi nel celebrare Correggio quale «*artis pictoriae genius et oraculus*». Parole che dovevano leggersi in apertura dell'iscrizione nella lapide attorno a cui si articolava la raffigurazione encomiastica⁸.

Il fatto che nella Milano di inizio Settecento si intendesse celebrare in modo quasi istituzionale una personalità che oltre a non essere milanese non aveva mai lavorato per quella città, potrebbe sembrare quasi incomprensibile⁹. L'iniziativa di cui ci parlano le lettere del 1705 diviene però assai meno stravagante se si considera che già a partire dai decenni successivi alla sua scomparsa, il nome di Correggio si poneva come un riferimento tra i più influenti per i pittori che gravitavano attorno all'ambito milanese: una circostanza che certo trovava la sua ragione primaria nella suggestione esercitata dall'affabile immediatezza e da quel misto di grazia e di delicatezza sentimentale che ispirava le opere del pittore, tutto sommato raggiungibili senza troppi sforzi da chiunque risiedesse nel capoluogo lombardo.

Ci sono però validi motivi per pensare che quella fortuna trovasse un propellente significativo anche in un risvolto relativo, per così dire, alla toponomastica storica. Non bisogna infatti dimenticare che, in conformità a una solida tradizione che affondava le sue radici nell'epoca alto medievale, per gli uomini del Cinquecento, così come per quelli del Sei e del Settecento, l'area regionale nella quale aveva operato Correggio era a tutti gli effetti riconosciuta come «lombarda» e dunque appariva assolutamente contigua, in termini anche di identità culturale, a quella di chi viveva entro i confini dell'antico ducato di Milano¹⁰. E che una simile percezione del territorio nord-italiano non mancasse di coinvolgere anche gli intenditori d'arte e i pittori di quei secoli è dimostrato a più riprese proprio dal *curriculum* storiografico di Correggio, che dopo essere stato celebrato nelle *Vite* di Vasari come il «primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna»¹¹, anche in seguito sarà continuamente agganciato a quel riferimento toponomastico. Lo confermano, concentrando lo sguardo sulla stagione che a noi più interessa, quella a cavallo tra Sei e Settecento, le parole di un pittore e appassionato d'arte come il girovago ticinese Ludovico Antonio David, impegnato, in concorrenza proprio con il Mari, a raccogliere notizie sull'artista parmense, nella consapevolezza, espressa dal David in una lettera indirizzata sempre all'Orlandi nel 1703, che Correggio «stava a capo della scuola lombarda»¹². Ma ancora più esplicito in tal senso si rivelerà lo stesso Mari, che nell'espone poco più tardi le ragioni del suo progetto chiamava in causa la necessità che Milano, «capitale della Lombardia», si dotasse di un elogio pubblico del «principe della scuola pittorica lombarda».

In un'epoca nella quale i fatti artistici che prendevano corpo nei centri dell'attuale Emilia erano dunque classificati come fatti della Lombardia o, per essere più precisi, della «Lombardia di qua dal Po»¹³, Correggio poteva essere assunto in modo del tutto naturale dai pittori che lavoravano a Milano e dintorni come un padre

all'interno della medesima scena. Solo al Mari sarebbe invece spettata l'esecuzione della *Madonna con il Bambino* «finta in un quadro» al culmine della decorazione.

⁸ Il testo pensato dal Mari per il monumento è integralmente riportato nelle sue lettere all'Orlandi (Fрати, *Varietà storico artistiche*, cit. [vedi nota 1], pp. 201-202).

⁹ Va ricordato che nella prima delle due lettere del 1705 il Mari comunica all'Orlandi di avere in mente di far collocare anche nel chiostro della chiesa di San Francesco a Correggio (nel luogo dove allora erano conservate quelle che si ritenevano essere le spoglie del pittore) una lapide commemorativa che, come si apprende dall'iscrizione integralmente riportata nella lettera, doveva essere messa in opera, sempre nel 1705, grazie al sostegno economico di un altro nobile del capoluogo lombardo: «Diomedes Casatus Mediolanensis/ urbanae militiae prefectus». Appartenente al ramo dei Casati di Fabbrica, Diomede era legato al pittore cinquecentesco anche da precise circostanze biografiche, dal momento che, come precisa ancora il Mari, egli era nato proprio a Correggio (Fрати, *Varietà storico artistiche*, cit. [vedi nota 1], pp. 197-198, 202).

¹⁰ Fino al Settecento inoltrato sopravvisse infatti la suddivisione in aree regionali dell'Italia settentrionale originatasi già in epoca alto medievale, che prevedeva il riconoscimento di un vasto territorio definito «lombardo» comprendente in modo quasi integrale anche l'attuale Emilia (denominata «Lombardia di qua dal Po»), ma non la Romagna. Sulla questione: G. Petrella, *L'officina del geografo. La "Descrizione di tutta Italia" di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento. Con un saggio di edizione (Lombardia-Toscana)*, Milano 2004, pp. 86, 179, nota 6.

¹¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi* [1550], a cura di L. Bellosi e A. Rossi, II, Torino 1986, p. 562.

¹² Degli studi su Correggio condotti dal David a Parma e a Roma, a partire dalla metà degli anni Ottanta del Seicento, danno conto sia le lettere inviate da quest'ultimo all'Orlandi tra il 1703 e il 1705 (Fрати, *Lettere autobiografiche*, cit. [vedi nota 3], pp. 70-74; Id., *Varietà storico artistiche*, cit. [vedi nota 1], pp. 195-197), sia quelle di poco successive dello stesso Mari più volte citate. Le une come le altre documentano le sterili polemiche sorte tra i due estimatori del pittore parmense, motivate da una malcelata gelosia e dal fatto che il Mari non concordava con le argomentazioni del David tendenti a vagheggiare un percorso biografico socialmente e culturalmente elevato del pittore parmense. La passione per Correggio non mancò di contagiare saltuariamente la produzione pittorica del David negli anni successivi ai suoi soggiorni a Parma e a Modena nel 1684-1685: lo suggeriscono soprattutto le pale con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi* della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma, del 1691, la cui ambientazione notturna non può prescindere dalla suggestione della *Notte* del pittore emiliano (S. Capelli, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento [Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma]*, catalogo della mostra [Rancate, Pinacoteca Züst, 17 settembre-28 novembre 2004], a cura di S. Capelli e A. Spiriti, Milano 2004, p. 160, nn. 26-27).

¹³ Vedi nota 10.

nobile al quale ispirarsi. Non si tratta di una questione irrilevante e credo sia anche alla luce di questa diversa consapevolezza della realtà geografica del tempo che vada analizzata la costante fortuna goduta dall'artista nel contesto milanese tra XVI e XVII secolo¹⁴, allorché tale devozione sfociò non di rado in esercizi di vera e propria emulazione. Come avvenne all'inizio del Seicento nelle copie diligenti dagli esemplari correggeschi eseguite da Fede Galizia, di cui è nota in particolare la predilezione per la cosiddetta *Zingarella* del Museo di Capodimonte a Napoli¹⁵ e per il *Cristo nell'orto* a quel tempo nella collezione di Pirro Visconti Borromeo proprio a Milano¹⁶, dal quale la pittrice trasse le derivazioni compunte del Museo Diocesano e dei Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano¹⁷ (figg. 2-3).

A fronte di queste e di altre esercitazioni rispettose, un interesse maggiore rivestono tuttavia quelle esperienze che si rivolgono a Correggio con un approccio più libero e innovativo, traendo spunto dal suo repertorio per attingere a nuove conquiste stilistiche. Un atteggiamento che produsse risultati spettacolari soprattutto con Giulio Cesare Procaccini, le cui prerogative di pittore «prattico delle maniere illustrate dal Parmigiano e dal Correggio»¹⁸, già registrate dai suoi contemporanei, trovano una piena conferma visiva, tra le tante, nel *San Sebastiano* (fig. 4) del Musée des Beaux Arts di Bruxelles, realizzato intorno al 1610 per la chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano. Solo un pittore «prattico» di Correggio poteva infatti concepire una scena di martirio come una festosa adunata di angeli, che non sanno bene se piangere o sorridere¹⁹.

Qualche decennio più tardi, ormai intorno alla metà del Seicento, una comprensione ugualmente feconda della maniera correggesca e delle sue risorse sul terreno della rappresentazione degli affetti si coglierà nelle opere di Francesco Cairo, che nel momento in cui dovrà convertire in senso barocco il proprio linguaggio troverà più di una volta una sponda proficua nelle invenzioni del pittore parmense. Ne danno dimostrazione due importanti pale d'altare realizzate dall'artista nel corso degli anni Quaranta, come lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* oggi al Musée des Augustins di Tolosa (fig. 7), ma un tempo in Santa Caterina di Brera a Milano, e la *Madonna con il Bambino tra santa Caterina da Siena e santa Caterina d'Alessandria* della Certosa di Pavia²⁰ (fig. 6), entrambe messe in scena rielaborando atteggiamenti e snodi compositivi della *Madonna di san Girolamo*, ovvero *Il Giorno*, a quel tempo visibile in Sant'Antonio Abate a Parma²¹ (fig. 5). Esattamente il dipinto di fronte al quale, non molto tempo dopo, si inginocchieranno estasiati, baciandone addirittura i colori, Genio e Girupeno, i due immaginari protagonisti de *Le finezze dei pennelli italiani*, il testo pubblicato a Pavia nel 1674 dall'amico perugino di Cairo, Luigi Scaramuccia, a quel tempo ormai divenuto anch'egli milanese²².

14 Fornisce una rassegna di questa vicenda M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna 1528-1657*, Cinisello Balsamo 2004.

15 Sul dipinto correggesco, a quel tempo conservato nelle collezioni farnesiane di Parma: D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 59-61. Per le incertezze connesse all'identificazione delle derivazioni realizzate dalla Galizia: C. Cavalca, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo secondo*, Milano 2006, pp. 231-232, n. 294.

16 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 158-162. Sulla fortuna milanese del *Cristo nell'orto* appartenuto a Pirro Visconti Borromeo e approdato ai primi dell'Ottocento presso il Wellington Museum alla Apsley House di Londra, dove tuttora si trova: A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005, pp. 230-233. L'esemplare oggi alla Apsley House non è l'unico dipinto autografo di Correggio registrato nelle antiche collezioni milanesi. Oltre al fugace passaggio in città sul finire del Cinquecento, nella casa di Leone Leoni, del *Giove e Io* oggi a Vienna e della *Danae* della Borghese, entrambi realizzati per Federico II Gonzaga, va infatti registrata la presenza nella raccolta dell'arcivescovo Cesare Monti, allestita nel secondo quarto del Seicento, della giovanile *Adorazione dei Magi* attualmente alla Pinacoteca di Brera. Il dipinto venne però riconosciuto a Correggio solo nella storiografia tardo ottocentesca e di fatto non poté fornire alcun contributo alla fortuna locale del pittore. Giocarono invece un ruolo più significativo in tal senso le numerosissime copie dagli esemplari dell'artista registrate nelle collezioni milanesi sei e settecentesche, a partire da quella di Federico Borromeo. Un primo, utile spoglio di queste occorrenze è fornito da P. Bonacina, *La fortuna di Correggio a Milano tra Cinque e Seicento*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, relatore A. Rovetta, a.a. 2007-2008, pp. 52-99.

17 C. Geddo, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo secondo*, Milano 1999, pp. 89-91, n. 313; A. Devitini, in *Museo Diocesano*, Milano 2011, p. 388, n. 530.

18 La citazione è tratta dalla famosa lettera indirizzata nel 1621 da Girolamo Borsieri a Scipione Toso (per la quale si veda ora: P. Vanoli, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano 2015). Sull'interpretazione in chiave correggesca di Procaccini affermatasi nella letteratura artistica tra Seicento e primo Ottocento e suggellata dalle etichette di «nuovo Antonio da Correggio», «nostro Correggio» o «Correggio insubre» affibbate al pittore: O. D'Albo, *Sulla fama del «Correggio Insubre»*. *Un primo sguardo alla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Milano 2014, pp. 189-207.

19 Il profondo radicamento correggesco della cultura figurativa del Procaccini è ribadito in A. Morandotti, «*Une idée de la beauté lombarde*». Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi: leurs antécédents et leur postérité, in *La peinture en Lombardie au XVII^e siècle. La violence des passions et l'idéal de beauté*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, 27 giugno-29 settembre 2014), a cura F. Frangi e A. Morandotti, Cinisello Balsamo 2014, pp. 91-99.

20 Per i due dipinti e per le suggestioni correggesche coltivate da Cairo: F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino 1998, pp. 92, 255-256, n. 51, pp. 267-268, n. 71. Come risulta dalle opere inventariate in casa sua al momento della morte, nel 1667, il pittore eseguì almeno due copie della *Zingarella* (Ivi, p. 92).

21 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 193-204.

22 L.P. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani* [1674], a cura di G. Giubbini, Milano 1965, p. 178.

Proprio le pagine de *Le finezze dei pennelli italiani*, attraversate da un'autentica devozione per le opere di Correggio visibili a Parma, a Modena e a Reggio²³, forniscono la migliore cartina di tornasole per verificare come, sullo scorcio del Seicento, l'interesse della cultura figurativa del capoluogo lombardo per il repertorio del pittore parmense fosse addirittura lievitato rispetto ai decenni iniziali del secolo. E che si trattasse di una predilezione diffusa pare confermato dalla singolare vicenda che qualche anno dopo la pubblicazione del testo dello Scaramuccia vide protagonista Vitaliano VI Borromeo, il principale artefice dell'ideazione e dell'allestimento del palazzo Borromeo all'Isola Bella. Ripercorrendo la frenetica attività di committenza del nobiluomo in relazione a quel cantiere ci si imbatte infatti anche nel significativo incarico offerto tra il 1679 e il 1680 al pittore milanese Paolo Cazzaniga, affinché copiasse alcuni capolavori di Correggio visibili nelle chiese e nelle collezioni dell'Emilia, tra i quali la *Maddalena leggente* a quel tempo nelle raccolte ducali di Modena e andata poi distrutta a Dresda²⁴, da cui il Cazzaniga ricavò l'elegante derivazione ancora oggi in palazzo Borromeo²⁵ (fig. 8).

A fronte di questo episodio, ascrivibile a ben guardare alla fortuna collezionistica del pittore, maggiore interesse rivestono tuttavia le scelte che videro coinvolti nel medesimo frangente cronologico alcuni dei maggiori protagonisti della cosiddetta prima generazione del Settecento lombardo, a partire dalla personalità guida, almeno in senso cronologico, di quella compagine, e cioè Andrea Lanzani, l'artista milanese nato nel 1640 e cresciuto avendo come riferimento privilegiato il classicismo ortodosso di Maratti. Una circostanza che non gli impedì però di coltivare un'attenzione motivata e non sporadica per il repertorio correghesco, documentata in termini espliciti, ad esempio, dalla bella pala con il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 10) ritrovata qualche anno fa nell'oratorio di San Giuseppe a Ganza²⁶, nel lecchese, e nella quale Lanzani ripropose, variandola sapientemente, l'invenzione della cosiddetta *Madonna della scodella* (fig. 9), la pala di medesimo soggetto eseguita da Correggio sul finire degli anni Venti del Cinquecento per la chiesa del Santo Sepolcro a Parma²⁷.

Databile tra il 1680 e il 1683, il dipinto di Lanzani veniva a collocarsi appena di seguito a un'altra intensa rielaborazione, certamente meglio nota, del medesimo prototipo correghesco: quella realizzata tra il 1674 e il 1675 dal genovese Gregorio de Ferrari nella pala d'altare oggi conservata nella chiesa di San Siro a Genova²⁸ (fig. 11). Un dipinto nel quale Gregorio metteva a frutto i ripetuti soggiorni a Parma per studiare Correggio effettuati nel corso degli anni Sessanta del Seicento, anche sulla scia delle precedenti, analoghe esperienze compiute dal concittadino Valerio Castello.

La comune e quasi contemporanea rilettura della *Madonna della scodella* da parte di Lanzani e di Gregorio de Ferrari ci dice molte cose, invitandoci innanzitutto a porre in rapporto la passione dei lombardi per Correggio con le coeve e parallele preferenze di molti esponenti della scuola pittorica genovese, animata, come già risultava chiaro a fine Settecento a Carlo Giuseppe Ratti, da un vero e proprio orientamento "parmense", che ne guiderà l'evoluzione dal barocco al barocchetto²⁹. Su un piano più generale, poi, le comuni predilezioni dei due pittori mi pare consentano di porre in evidenza un passaggio cruciale all'interno della fortuna visiva di Correggio, e cioè il determinante contributo fornito dalle sue creazioni a quegli artisti che, sullo scorcio del Seicento, si orientarono verso un alleggerimento dei toni, nel desiderio di affrancarsi dall'eloquio sovraccarico delle esperienze di metà secolo e di approdare a esiti formali più semplificati e ariosi.

Dopo aver rappresentato una stella polare per molti protagonisti della stagione barocca, tra cui lo stesso Cairo, pochi decenni più tardi Correggio cominciò infatti a essere guardato e utilizzato con altri intenti, privilegiando all'interno del suo repertorio le prerogative della scioltezza formale, della grazia affusolata delle figure, della

23 L'incondizionata ammirazione nei confronti di Correggio coltivata dallo Scaramuccia è posta in evidenza in G. Ercoli, *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1982, p. 56.

24 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 170-172.

25 Su questo episodio: A. Morandotti, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti e M. Natale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 355-362, nn. 111-113. Oltre alla copia della *Maddalena leggente*, il Cazzaniga realizzò anche le derivazioni in grande formato dalla *Notte* e dalla *Madonna di san Giorgio*, ugualmente rimaste presso il palazzo Borromeo all'Isola Bella.

26 M. Tavola, *La pala di Ganza di Andrea Lanzani*, "Arte Lombarda", 126, 2, 1999, pp. 97-98. Ringrazio lo studioso per avermi fornito la riproduzione del dipinto. Sulle propensioni correghesche di Lanzani: A. Morandotti, *Vers le XVII^e siècle: Lanzani, Legnanino et l'héritage de l'idéal de beauté lombard*, in *La peinture en Lombardie*, cit. (vedi nota 19), pp. 182-185, che mette l'accento anche sulla presenza, tra i dipinti ritrovati in casa dell'artista dopo la morte, avvenuta nel 1712, di una copia dalla *Madonna di san Giorgio* del pittore emiliano (S. Colombo, M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani 1641-1712. Protagonista del barocchetto lombardo*, Milano 2007, p. 200, n. 103).

27 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 219-233.

28 Per il dipinto, proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista a Sampierdarena: M. Newcome Schleier, *Gregorio de Ferrari*, Torino 1998, pp. 27-28, n. 10.

29 Sulla fortuna visiva e storiografica dell'Allegri in ambito genovese: L. Magnani, *Intorno alla fortuna di Correggio a Genova e alle Notizie storiche sincere del Ratti*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, cura di R. Cioffi e O. Scognamiglio, I, Napoli 2012, pp. 307-320.

loro lievitante leggerezza³⁰. Tutte qualità di cui farà tesoro, a partire proprio dagli anni Ottanta del Seicento, la personalità che forse più di ogni altra saprà traghettare la cultura figurativa dell'Italia settentrionale verso una nuova freschezza ormai settecentesca. Mi riferisco evidentemente a Sebastiano Ricci, convinto ammiratore di Correggio, delle sue pale e delle sue cupole, negli anni della prima maturità, molti dei quali trascorsi proprio a Parma, alla corte di Ranuccio II Farnese. Un'esperienza le cui conseguenze non mancheranno di farsi sentire anche nelle opere realizzate a Milano dall'artista bellunese alla metà degli anni Novanta del Seicento, come lasciano intendere in particolare i modelletti preparatori per gli ammalorati affreschi della chiesa di San Bernardino alle Ossa (tra i quali quello per il pennacchio con *San Vittore in gloria* della collezione Molinari Pradelli, fig. 12), permeati da un'eleganza sinuosa che, attraverso Guercino e Lanfranco, trovava la sua radice irrinunciabile nelle cupole correghesche di Parma³¹.

Si ha così un'ulteriore testimonianza della dimestichezza con quei modelli da parte del contesto ambrosiano a cavallo tra Sei e Settecento, all'interno del quale, peraltro, Lanzani non fu certo l'unico dei pittori locali ad avvantaggiarsi delle risorse che Correggio poteva offrire. Sempre sul finire del secolo anche un artista a lui quasi coetaneo come Federico Bianchi seppe ad esempio liberarsi, almeno a tratti, dall'accademismo un po' inerte che ne aveva tarpato le ali negli anni Sessanta e Settanta, per approdare a esiti di affettuosa luminosità, bene documentati da questa immagine "inghirlandata" con la *Madonna con il Bambino, san Giovannino e gli angeli* (fig. 13) che mi è accaduto di riferirgli qualche anno fa, nella quale il rimando inequivocabile all'universo sorridente dell'Allegri appare declinato in termini piuttosto simili a quelli che si apprezzano nelle opere di poco anteriori, e certo più seducenti e disinvolte, del genovese Domenico Piola³².

Indizio di un orientamento condiviso, le scelte di Lanzani e Federico Bianchi non impediscono comunque di riconoscere come il pittore lombardo in grado di interpretare più felicemente le suggestioni di cui si sta discutendo vada senz'altro individuato in Stefano Maria Legnani, il Legnanino, l'artista nato ormai nel 1661 per il quale il confronto ravvicinato con Correggio si dovette imporre già dagli anni della formazione, avvenuta principalmente a Bologna nella bottega di Carlo Cignani, in un contesto che attribuiva la massima considerazione ai modelli del maestro parmense. Non c'è dunque da stupirsi se fin dalle sue prove d'esordio Legnanino si riveli il più convinto alfiere dell'eredità correghesca nella Lombardia del suo tempo: un primato di cui danno conto in prima istanza le inclinazioni espressive dei protagonisti delle sue opere, quasi sempre accordate all'intenerita esplorazione degli affetti del pittore emiliano. Il cui riverbero appare ad esempio determinante nelle effusioni sentimentali che si diffondono nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di palazzo Altieri a Roma³³ (fig. 14), concepito avendo in mente certe invenzioni dell'Allegri tutte giocate sull'intrecciarsi amorevole degli sguardi e dei gesti, come il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria alla presenza di san Sebastiano* oggi al Louvre³⁴.

Passando dal sacro al profano, non meno sincero mi pare poi l'entusiasmo per la poetica di Correggio che traspare in una tela di destinazione collezionistica da restituire senz'altro all'artista lombardo, nella quale la favola ovidiana di *Giove e Antiope* (fig. 15) appare interpretata con la delicata sensualità che si respirava nei celebri amori degli dei realizzati negli anni dell'estrema maturità dal pittore cinquecentesco³⁵. Con l'aggiunta che, se si osservano gli accordi delicati di pastello del manto di Antiope e soprattutto la morbidezza delle carni candide della ninfa, non si fatica a comprendere come l'interesse di Legnanino per Correggio venga a coinvolgere anche le più intime inclinazioni della stesura, incentivando quell'alleggerirsi aggraziato e luminoso delle forme che, come si è visto, rappresenta il lascito più promettente del pittore emiliano agli artisti attivi all'alba del Settecento.

30 Coglie bene questo aspetto: Ercoli, *Arte e fortuna*, cit. (vedi nota 23), p. 61. Suggesto dalle parallele esperienze del Mari e del David, l'interesse della cultura artistica di tardo Seicento nei confronti del pittore trova un'importante conferma nella vicenda di Sebastiano Resta, che oltre a collezionare numerosi disegni da lui ritenuti di Correggio, si cimentò in uno studio specifico sull'artista parmense, finalizzato in particolare a fornire argomenti a favore del presunto soggiorno del pittore a Roma. Pure in questo caso le informazioni in nostro possesso sono fornite dalle lettere che il Resta inviò da Roma all'Orlandi (Frati, *Varietà storico artistiche*, cit. [vedi nota 1], pp. 205-209). Anche il Resta coltivò curiosamente l'idea, mai portata a compimento, di realizzare un monumento dedicato a Correggio, da collocare nel paese natale del pittore.

31 Per l'intervento di Sebastiano Ricci in San Bernardino alle Ossa: S. Coppa, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Cinisello Balsamo 1999, p. 288.

32 Olio su tela, cm 90,5 x 70,5. Il dipinto è stato venduto presso Christie's a Londra il 21 aprile 2004, lotto 87, con il riferimento al Bianchi suggerito da chi scrive.

33 M. Dell'Omo, *Il Legnanino*, Ozzano Emilia 1998, p. 210, n. 94; M. Epifani, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura di Legnanino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 18 marzo-26 giugno 2011), a cura di E. Gabrielli, Firenze 2011, p. 229, n. 27.

34 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), p. 150.

35 Collezione privata, olio su tela, cm 92 x 153,8. Nel frattempo ho presentato il dipinto alla mostra sul Seicento lombardo tenutasi presso il Musée Fesch ad Ajaccio (F. Frangi, in *La peinture en Lombardie*, cit. [vedi nota 19], p. 192, n. 49). Approfitto di questa digressione sul pittore per segnalare che spetta certamente a Legnanino l'elegante scena con *Susanna e i vecchioni* esitata recentemente come opera di Marco Benefial presso Minerva Auctions a Roma, 27 maggio 2014, lotto 107, olio su tela, cm 230 x 297.

Del resto, che il magistero di Correggio si ponga per Legnanino alla stregua di una bussola in grado di orientare costantemente le sue scelte lo ribadirà la spettacolare *Natività con san Girolamo* (fig. 17) realizzata per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Milano e oggi in San Marco³⁶, concepita avendo gli occhi pervasi dagli straordinari effetti di luce della celebre *Notte* a quel tempo in San Prospero a Reggio Emilia³⁷ (fig. 16). Un capolavoro, quello di Correggio, dal quale Legnanino desume non solo l'idea, derivata dalle *Revelationes* di santa Brigida, di attribuire al Bambino il ruolo di fonte luminosa della scena, ma anche alcuni dettagli di grande suggestione, come quello del pastore con il cane sulla sinistra, colto nell'atto di coprirsi il volto per proteggersi dal raggio di luce soprannaturale troppo intenso, esattamente come avveniva nella pastorella che, in una collocazione analoga, si proteggeva gli occhi nella pala oggi a Dresda.

Appare di un certo interesse verificare come sia per il *Riposo* di palazzo Altieri, sia per la *Natività con san Girolamo*, Marina Dell'Omo abbia immaginato in modo convincente una datazione entro il primo decennio del Settecento. Si tratta di una collocazione che, nella logica del nostro discorso, appare in qualche modo emblematica, in quanto consente di ricondurci proprio là dove eravamo partiti, facendoci capire come l'idea di dedicare a Milano un omaggio ufficiale a Correggio fosse una scelta perfettamente allineata al clima figurativo di una città che, negli stessi mesi, vedeva collocare sugli altari delle proprie chiese omaggi visivi al pittore parmense non meno espliciti. Senza contare che nel caso del Mari e del Legnanino la comune passione correghesca era stata probabilmente corroborata dai diretti contatti tra i due pittori, documentati dal testo encomiastico che lo stesso Mari aveva dedicato nel 1703 alle opere appena sistemate nella cappella di San Sebastiano, sempre in Sant'Ambrogio, spendendo parole elogiative anche per la tela con la *Predica di san Sebastiano* realizzata per quell'ambiente proprio da Legnanino³⁸.

Per quanto il quadro coerente definito da queste vicende possa indurre a crederlo, sarebbe ovviamente un errore interpretare nel segno esclusivo del magistero correghesco le esperienze più qualificate del primo Settecento lombardo, in realtà scandite, come sarà per tutto il secolo, da un eclettismo che costituisce insieme il pregio e il limite di questa stagione artistica, così sfuggente nelle sue scelte di fondo da rischiare di apparire quasi indecifrabile ai nostri occhi. Proprio tenendo conto di questa componente, mi pare tuttavia che la messa a fuoco del ruolo giocato in quel contesto dall'eredità di Correggio assuma un significato particolare, permettendo di evidenziare, all'interno dei mille volti della pittura settecentesca nella Lombardia asburgica, una traiettoria stilistica ben connotata, individuabile appunto in una delicatezza sentimentale e in una percezione della forma soffusa e intenerita, che trovano in quella fonte figurativa la loro ragion d'essere.

La questione appare ancora più rilevante se si considera che quella traiettoria non affiora solo negli anni a cavallo tra Sei e Settecento, ma sia pure in modo meno assiduo, attraversa l'intero secolo, tracciando una sorta di filo rosso ben percepibile del quale danno conto con efficacia le vicende di due pittori in grado di condurci, rispettivamente, verso la metà e sul finire del Settecento. Il primo di essi è Ferdinando Porta, una personalità ancora in cerca di studi e riconoscimenti adeguati che possano convalidarne il ruolo di interprete tra i più raffinati della pittura milanese del secondo quarto del secolo³⁹. Una posizione che il pittore sembra meritare specialmente in ragione delle sua qualità nel campo della decorazione murale, illustrate nel migliore dei modi da un'impresa che chiama in causa ancora una volta la basilica di Sant'Ambrogio, e in particolare gli affreschi che Porta realizzò nel 1738 nell'anticappella di San Vittore in ciel d'oro, avendo come collaboratore il quadraturista Antonio Longone⁴⁰. Se si tiene conto che il cantiere in questione si collocava a pochi metri dagli interventi decorativi compiuti giusto l'anno prima da Giovan Battista Tiepolo all'interno della contigua cappella di San Vittore, stupisce davvero l'indipendenza pressoché totale del Porta rispetto al linguaggio del maestro veneziano. Quasi nulla dei tagli prospettici avveniristici e degli sfolgoranti effetti di luce tiepoleschi si coglie nelle scene del pittore milanese, che soprattutto nella *Gloria di san Vittore* affrescata sulla volta (fig. 18) dimostra di avere occhi quasi solo per gli intrecci di corpi sinuosi e di sguardi affettuosi messi in scena più di duecento anni prima nelle cupole

36 Dell'Omo, *Il Legnanino*, cit. (vedi nota 33), p. 206, n. 86.

37 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 205-217.

38 Sul testo del Mari e la decorazione della cappella di San Sebastiano: S. Coppa, *La cultura figurativa nella basilica di S. Ambrogio nel Seicento e nel Settecento*, in *La basilica di S. Ambrogio*, cit. (vedi nota 5), II, pp. 484-497.

39 Figlio del pittore Andrea, affermatosi soprattutto come ritrattista, Ferdinando nacque a Milano nel 1687. Per un lucido riepilogo della sua carriera: S. Coppa, in *Pittura a Milano*, cit. (vedi nota 31), pp. 302-303. Utili precisazioni sulla definizione del suo percorso sono fornite in G. Angelini, *Contributo per Ferdinando Porta. Il "Battesimo di Cristo" nel Duomo di Vigevano e altre segnalazioni pavesi, "Vigevanum"*, XX, 2010, pp. 58-67. Successivamente alla mia relazione è apparso il ricco contributo di J. Stoppa, *Il curriculum di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti, "Prospettiva"*, 157-158, 2015 [2016], pp. 192-204.

40 Coppa, *La cultura figurativa*, cit. (vedi nota 38), pp. 511-515; A. Spiriti, in *La basilica di S. Ambrogio*, cit. (vedi nota 5), II, pp. 545-548.

correggesche⁴¹. E che questa scelta di campo fosse ben chiara già ai suoi contemporanei lo dimostrano le parole di Domenico Balestrieri, il grande poeta dialettale che fu estimatore e committente del Porta e che in un sonetto a lui dedicato, sul quale ha puntato opportunamente l'attenzione Alessandro Morandotti, si spingeva a considerare l'artista quale ideale continuatore di una linea avviata da Correggio e proseguita da Carlo Cignani: una tradizione dunque tutta emiliana, ma che a quel tempo poteva essere avvertita, lo si è visto, anche come lombarda. Dedicata ad una *Madonna col Bambino* perduta, che il Porta aveva realizzato proprio per il Balestrieri, la poesia così recita:

Coreg lè mort, l'è mort Carlo Zignan,
 che, per dianna, hin stae duu gran pittor;
 ma chè, s'hin mort el gh'è chi fà par lor,
 el gh'è Ferdinand Porta de Milan.
 L'ha el desegnà giust comè a mangià pan;
 con pocch apiss el fa coss de stupor;
 quanto sia peù dell'impastà color,
 non gh'è nessun, che possa toeugh la man.
 El m'hà fae ona Madonna cont in scoss
 on bambin propj bell; lù eò dorma, e lee
 la 'l le ten strenc, e la ghe guarda adoss.
 Fioeuj, se mai vegnii par contemplall,
 hii de restà lì mutt in suj duu pee
 par la pagura de non dessedall⁴².

Se nulla sappiamo riguardo a eventuali soggiorni parmensi di Ferdinando Porta, non mancano informazioni riguardo alle soste prolungate davanti alle opere di Correggio da parte del secondo artista prima ricordato, il milanese Francesco Corneliani, un pittore in questo caso ampiamente recuperato dalle ricerche degli ultimi decenni⁴³. Scrivendo non molto tempo dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1815, il più precoce commentatore della parabola di Corneliani, Stefano Ticozzi, ci ricorda infatti degli studi compiuti dal pittore a Parma per ammirare i capolavori correggeschi, precisando come anche da essi l'artista avesse tratto «vaghezza di colorito, dolcezza di contorni e non so quale grazia»⁴⁴. Tutte prerogative che, all'interno del percorso del Corneliani, si impongono con particolare chiarezza a partire dalle opere della prima maturità, alla fine degli anni Settanta del Settecento: all'incirca il momento al quale risalgono sia la serie di quattro tele allegoriche cui appartiene la raffinata immagine della *Fama che invita all'azione* qui riprodotta (fig. 20), sia due composizioni in *pendant*, di poco successive, raffiguranti la *Verità svelata dal Tempo* e la *Virtù insidiata dai Vizi*⁴⁵ (figg. 21-22), nelle quali perfino la regia compositiva sembra debitrice delle invenzioni di soggetto affine realizzate due secoli e mezzo prima da Correggio per lo Studiolo di Isabella d'Este a Mantova, tra le quali pare utile richiamare, in particolare, l'*Allegoria della Virtù* oggi al Louvre⁴⁶ (fig. 23).

41 Analoghi caratteri si colgono nell'affresco con l'*Assunzione della Vergine* che decora la volta della chiesa milanese di Santa Maria del Paradiso, eseguito in tempi di poco precedenti.

42 «Correggio è morto, è morto Carlo Cignani, che, per diana, sono stati due grandi pittori. Ma insomma, se sono morti c'è chi fa per loro, c'è Ferdinando Porta di Milano. Possiede l'arte del disegnare come mangiare pane; con poche matite fa cose da stupire, e quando si tratta poi di impastare colori, non c'è nessuno che possa prendergli la mano. Mi ha fatto una Madonna con un Bambino in grembo proprio bello. Lui dorme e lei lo tiene stretto e lo guarda. Ragazzi, se mai venite a contemplarlo, vedete di restare lì muti su due piedi, per paura di svegliarlo» (C. Balestrieri, *Rimm milanes*, Milano 1744, p. 96; si veda anche D. Balestrieri, *Rime milanese per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Parma 2001, p. LXXVIII). La rilevanza del sonetto e della connessione Porta-Balestrieri sono sottolineate in A. Morandotti, *In una biblioteca milanese del Settecento. Il ritratto e il valore della cultura e dell'impegno civile*, in *La Milano del Giovine Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini, 14 dicembre 1999-12 aprile 2000), a cura di F. Mazzocca e A. Morandotti, Milano 1999, pp. 73-74.

43 Si veda in particolare: A. Morandotti, *Francesco Corneliani (1742-1814). Realtà e senso nella tradizione pittorica lombarda*, "Nuovi Studi", I, 2, 1996, pp. 73-103.

44 S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, intagliatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, I, Milano 1830, p. 363: secondo il referto di Ticozzi il pittore, all'incirca ventenne, si trasferì a Parma presso Gaetano Callani «onde [...] studiare le opere del Correggio. Colà si trattenne quattro anni, e di ritorno in patria si fece vantaggiosamente conoscere per vaghezza di colorito, dolcezza di contorni e non so quale grazia che, sebbene non sia quella dell'Allegri, non lascia di allettare e di piacere».

45 Per tutte queste opere: Morandotti, *Francesco Corneliani*, cit. (vedi nota 43), pp. 85-86.

46 Ekserdjian, *Correggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 274-279.

In anni in cui molti intenditori ragionavano se affidare proprio a Correggio o a Raffaello il primato tra gli artisti del passato⁴⁷, Corneliani non sembra dunque avere dubbi sul vincitore della contesa, e per averne conferma non c'è che osservare la sorprendente «vaghezza di colorito» di un'ulteriore rappresentazione allegorica del pittore fin qui sconosciuta (figg. 1, 19), e di non facile scioglimento iconografico, avente come protagoniste la Giustizia e la Verità⁴⁸. Un'opera databile in prossimità degli anni Ottanta del Settecento e che da sola basterebbe a dar conto della predilezione incondizionata per Correggio di questo nobile protagonista della pittura milanese di fine secolo; forse troppo innamorato delle tenerezze di luce e di forme del pittore parmense per intraprendere con convinzione fino in fondo la strada rigorosa del Neoclassicismo.

47 Sulla percezione dell'opera di Correggio nel secondo Settecento si veda l'illuminante contributo di F. Haskell, *Correggio e la sua importanza per il diciottesimo e il diciannovesimo secolo* (1990), ried. in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio-14 settembre 2008), a cura di A. Coliva, Milano 2008, pp. 69-75. Tra gli episodi più significativi di questo momento vanno ricordati i fondamentali studi correggeschi che Anton Raphael Mengs aveva ancora in corso al momento della sua scomparsa, nel 1779, e che si pongono come un vertice della considerazione settecentesca dell'artista, perfettamente coincidente con la parabola della prima maturità di Corneliani, non priva peraltro di rimandi figurativi ai modelli dell'artista tedesco (sulla complessa vicenda della pubblicazione postuma delle ricerche di Mengs e sul rapporto con le ricognizioni coeve di Carlo Giuseppe Ratti: G. Perini, *Mengs e Correggio: a proposito di un manoscritto fiorentino delle Memorie*, in *Il Settecento tedesco in Italia: gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo*, a cura di G. Cantarutti e S. Ferrari, Bologna 2001, pp. 467-493).

48 Collezione privata, olio su tela, cm 93 x 137. Come molte altre invenzioni allegoriche del pittore, la tela rivela una concezione iconografica del tutto originale che ne rende ardua la decifrazione. Se l'identificazione del bambino e della donna al centro con la Giustizia e la Verità non sembra presentare problemi, più oscuro appare infatti il significato delle altre figure del dipinto, che presenta a destra quattro altri bambini che tengono rispettivamente lo specchio della Verità, un ortaggio, un cuore (?) e due colombe. La zona sinistra della scena è dominata dall'uomo pronto a colpire con il suo pugnale, evidentemente interprete di un temperamento negativo o di un vizio contrapposto alle due figure principali. Completano la rappresentazione i cinque bambini in primo piano a sinistra, tre dei quali reggono, rispettivamente, delle forbici, un foglio di carta e un piccolo drago.

2. Antonio Allegri detto il Correggio, *Orazione nell'orto*, Apsley House, Wellington Museum



3. Fede Galizia, *Orazione nell'orto*, Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco





4. Giulio Cesare Procaccini, *Martirio di san Sebastiano*, Bruxelles, Musée des Beaux Arts



5. Antonio Allegri detto il Correggio, *Madonna di san Girolamo (il Giorno)*, Parma, Pinacoteca Nazionale

6. Francesco Cairo, *Madonna con il Bambino, santa Caterina d'Alessandria e santa Caterina da Siena*, Certosa di Pavia, Certosa

7. Francesco Cairo, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, Tolosa, Musée des Augustins

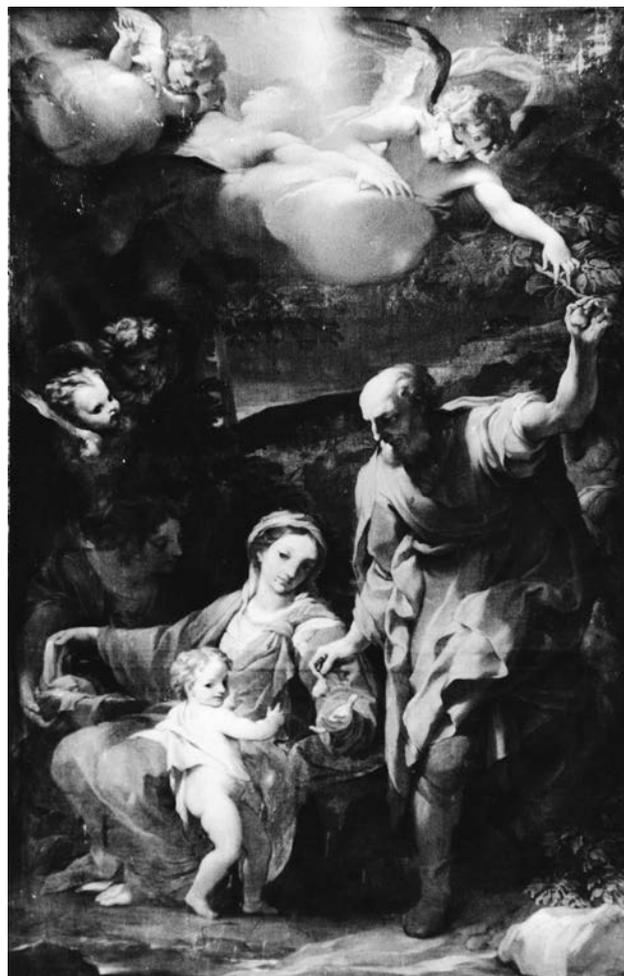




8. Paolo Cazzaniga, *Maddalena leggente*, Isola Bella, palazzo Borromeo



9. Antonio Allegri detto il Correggio, *Madonna della scodella*, Parma, Pinacoteca Nazionale



10. Andrea Lanzani, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Ganza, oratorio di San Giuseppe



11. Gregorio de Ferrari, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Genova, chiesa di San Siro



12. Sebastiano Ricci, *San Vittore in gloria*, Morano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli



13. Federico Bianchi, *Madonna con il Bambino, san Giovannino e angeli in una ghirlanda*, già Londra, Christie's

14. Stefano Maria Legnani detto il Legnanino, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Roma, palazzo Altieri



15. Stefano Maria Legnani detto il Legnanino, *Giove e Antiopa*, collezione privata



16. Antonio Allegri detto il Correggio, *Adorazione dei pastori (la Notte)*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



17. Stefano Maria Legnani detto il Legnanino, *Natività con san Girolamo*, Milano, basilica di San Marco



18. Ferdinando Porta, *Gloria di san Vittore*, Milano, basilica di Sant'Ambrogio



19. Francesco Corneliani, *Allegoria con la Giustizia e la Verità*, collezione privata



20. Francesco Corneliani, *La Fama invita all'azione*, collezione privata



21. Francesco Corneliani, *La Verità svelata dal Tempo*, collezione privata



22. Francesco Corneliani, *La Virtù insidiata dai Vizi*, collezione privata



23. Antonio Allegri detto il Correggio, *Allegoria della Virtù*, Parigi, Musée du Louvre