

## INTRODUZIONE

di Simonetta Coppa

### ***L'età di Federico Borromeo, continuatore della "grande riforma" di san Carlo***

È opinione concorde della storiografia che nel 1595 l'ascesa alla cattedra arcivescovile di Milano di Federico Borromeo, erede, pur con un diverso, diplomatico atteggiamento di prudente moderazione, della politica pastorale, liturgica e culturale intrapresa con intransigente rigorismo dal cugino e predecessore Carlo, coincida con l'aprirsi di una straordinaria stagione figurativa i cui esponenti maggiormente qualificati sono il Cerano e Giulio Cesare Procaccini, cui si aggiungerà poco più tardi il Morazzone. Per i tre maestri, emblematicamente riuniti nel celebre "quadro delle tre mani" commissionato dal nobile collezionista milanese Scipione Toso e transitato dopo la sua morte nella pestilenza del 1630 nella raccolta del cardinale Cesare Monti, successore di Federico (oggi alla Pinacoteca di Brera), mantiene tuttora la sua suggestiva efficacia l'inquadramento critico di Roberto Longhi (in «Dedalo », 1926): «Costoro sono a loro volta i portatori del più spirituale manierismo che abbia avuto l'Italia in quei tempi, dopo il Rosso, il Parmigianino, e il Primaticcio, sicché Bellange, Blocklandt, Bloemaert, Spranger, Cornelius di Haarlem son forse legati a costoro da affinità profonde più che non lo siano i Carracci e il Caravaggio. Si tratta per essi di delicatezze sentimentali che, per un lato di grazia stremata, preludono certo Settecento, ma per l'altro lasciano trasparire tutto il tragico dell'umanismo che aggalla in verità come il corpo d'un annegato. Capricci spirituali a punta di penna o di pennello. Schermidori di sagrestia. Languidezze e livori. Fiori, muscoli e pestilenze. Fossette di grazia e ferite di crudeltà. Delicate acerbezze». Alle intellettualistiche ricercatezze formali derivanti dalla formazione sui modelli del tardo manierismo tosco-romano (per Cerano e Morazzone) ed emiliano (per Giulio Cesare Procaccini) fanno riscontro l'oltranza espressiva, la temperie accesa visionaria, «la vicenda, drammaticamente contrastata e già di tono seicentesco, della luce e dell'ombra; il reagente di verità che si accompagna alle loro anche più capricciose invenzioni» e, per Cerano e Morazzone, «la comune discendenza da Gaudenzio» (Dell'Acqua, 1957). Se nella prima iniziativa artistica patrocinata da Federico, la decorazione del salone del Collegio Borromeo di Pavia, erano stati da lui convocati maestri centroitaliani come Cesare Nebbia e Federico Zuccari, è il Cerano il principale protagonista della serie dei quadroni del Duomo di Milano con le *Storie della vita del beato Carlo* (1602-1604), e il regista dei molteplici eventi organizzati per celebrare la sua canonizzazione (1610), nell'ambito dei quali per i *Miracoli*, sempre destinati al Duomo, al Cerano si affianca, accanto a più modesti comprimari già coinvolti nel precedente ciclo (Carlo Buzzi, il Duchino), Giulio Cesare Procaccini, operoso col Cerano nel primo decennio del secolo anche nell'importante cantiere di Santa Maria presso San Celso. È del Cerano l'immagine prototipica di san Carlo, con il quadro del *San Carlo in gloria* nella chiesa palatina di San Gottardo in Corte, nel quale «alla pompa e ai fulgori dei cieli della Roma barocca, che già Rubens aveva spalancato, il Cerano contrappone questo limbo di ghiaccio, ove anche la gloria assume sfumature di sofferenza e di morte» (Rosci, 1964), un'interpretazione in chiave penitenziale e rigoristica destinata ad una considerevole fortuna iconografica, attraverso repliche e varianti del maestro e della bottega, e innumerevoli derivazioni e reinterpretazioni in ambito non solo lombardo (Morazzone, Giulio Cesare Procaccini), ma italiano ed europeo. Federico è anche uomo di profonda cultura e raffinato collezionista, indirizzato fin dagli anni romani (1592-1595) «a un atteggiamento di temperato, signorile eclettismo» (Dell'Acqua, 1992). Mecenate di Paul Bril e Jan Brueghel dei velluti, probabile committente del Caravaggio per la famosa *Canestra di frutta*, a lui si deve la fondazione della Biblioteca (aperta al pubblico nel 1609) e dell'Accademia Ambrosiana (inaugurata nel 1620), istituzione, quest'ultima, indirizzata, sulla scorta di precedenti esperienze romane e bolognesi, alla formazione dei giovani artisti in chiave controriformata, per la quale il cardinale chiamò ad insegnare per le scuole, rispettivamente di pittura, scultura e architettura, il Cerano, Andrea Biffi e Fabio Mangone. Di essa l'allievo più promettente fu Daniele Crespi, «il più fedele interprete della ordinata e chiara "naturalità" auspicata da Federico Borromeo» (Rosci, 1999). Nella sua pittura, infatti, il naturalismo della tradizione artistica lombarda si coniuga con l'imitazione selettiva del bello ideale perseguita dal classicismo carraccesco; la sua vita fu purtroppo precocemente troncata dalla peste del 1630, non senza avergli prima consentito di realizzare le grandi epopee narrative delle Certose di

Garegnano e di Pavia, e l'austera, indimenticabile evocazione del *Digiuno di san Carlo* in Santa Maria della Passione a Milano. L'età di Federico come pure quella del successore, il cardinale Cesare Monti (1632-1650), a sua volta amatore d'arte e collezionista, che nel testamento destinò alla quadreria arcivescovile la sua raccolta, furono segnate da un eccezionale fervore architettonico nel settore dell'edilizia religiosa, che investì tanto le chiese degli ordini religiosi, quanto le chiese del clero secolare e la fitta rete degli oratori confraternali e dei Luoghi Pii. Per quanto riguarda specificatamente Milano, ne dà conto la rassegna tracciata nel 1619 da Girolamo Borsieri nel *Supplimento alla Nobiltà di Milano* di Paolo Morigia del 1595, e se ne trova conferma nei profili storici premessi nelle loro guide da Carlo Torre (1674) e, più diffusamente, da Serviliano Latuada (1737-38) alle descrizioni delle chiese, che danno la misura di quanto massiccio sia stato il fenomeno sia delle nuove costruzioni, sia del rinnovamento talora radicale di edifici religiosi più antichi, accompagnato dalla cancellazione, totale o parziale, delle preesistenze architettoniche e degli apparati plastici e pittorici. Si pensi alla "riforma" della facciata e degli altari del Duomo, avviata da Pellegrino Tibaldi all'epoca di Carlo Borromeo, e proseguita lungo il corso del Sei e del Settecento, alla trasformazione richiniana della basilica romanica di Sant'Ambrogio, alla obliterazione pressoché totale del volto gotico della Certosa di Garegnano, o infine all'integrale ricostruzione da parte del Richino degli antichi oratori di San Giuseppe e di San Giovanni decollato alle Case Rotte; il secondo, portato a termine dal figlio, Gian Domenico Richino, andato sconsideratamente distrutto all'inizio del Novecento, era uno dei complessi più ricchi e prestigiosi del Barocco milanese. «Questi abbellimenti fatti alle chiese della città – scrive il Borsieri – hanno indotti anco i forensi diocesani a ristorar quelle, che si trovano in diverse pievi sottoposte all'Arcivescovo di Milano, cominciandosi anco in queste introdurre la nettezza, e la maestà necessarie alle case delle orationi. Poiché tratti da ciò i fedeli, benché astratti ne' negotij del mondo, e lontani dalla spiritualità, cominciano anco per la diocesi frequentar' i sacramenti secondo il costume apportato nelle città [...]». Il processo, quindi, secondo quanto osserva il Borsieri, si estese dalla città alla diocesi, coinvolgendo innanzitutto i luoghi privilegiati della religiosità controriformata e barocca, i grandi santuari mariani e i Sacri Monti, ma seguendo altresì i percorsi segnati dalle visite pastorali, e raggiungendo così le località anche più sperdute e periferiche delle pievi rurali e montane. Carlo Borromeo era assunto ben presto a «luminoso modello dell'episcopato post-tridentino» (Jedin, 1946, edizione italiana, 1967), e l'esempio da lui tracciato anche nel settore della promozione architettonica e figurativa venne imitato non solo dai suoi successori sulla cattedra vescovile ambrosiana, ma in tutte le nazioni cattoliche e quindi tanto più nelle diocesi limitrofe e suffraganee dell'arcidiocesi milanese. Edifici religiosi carichi di memorie medievali e altomedievali vennero radicalmente rimodellati, nascondendo o distruggendo vetuste stratificazioni storiche: per limitarci ad alcuni casi esemplari, citiamo la collegiata di San Giovanni Battista a Monza, o la basilica bergamasca di Santa Maria Maggiore. Al colto classicismo di Fabio Mangone, caro a Federico Borromeo, che lo ingaggia per i locali dell'Accademia Ambrosiana e per altre fabbriche da lui direttamente patrocinate, dal Duomo alla chiesa di Santa Maria Podone antistante il palazzo familiare del casato, al Seminario, al Collegio Elvetico, edifici entrambi in cui la poetica severa dell'architetto trova la sua migliore espressione nella composta solennità dei monumentali cortili, si contrappone la maggiore versatilità del Richino, capace di fondere la tradizione locale, dal tardoantico all'età rinascimentale, con gli aggiornamenti romani, e di cimentarsi nelle più diverse tipologie dell'edilizia civile, residenziale e religiosa, per questo convocato per incarichi importanti tanto nella Lombardia spagnola, quanto nella Lombardia veneta. La sua produzione vastissima è stata purtroppo penalizzata da troppe distruzioni e modernizzazioni, cosicché molti edifici sono oggi conosciuti solo attraverso la documentazione progettuale, in larga misura confluita nella Raccolta Bianconi presso l'Archivio Storico Civico di Milano; fortunatamente sopravvive il suo capolavoro, il San Giuseppe di Milano, in cui il Richino, ispirandosi alla lezione del suo maestro Binago nel Sant'Alessandro, e riallacciandosi ad illustri prototipi bramanteschi, unificò in forme seicentesche due unità a pianta centrale, anticipando esiti di uno dei maggiori protagonisti del Barocco europeo, il Borromini, la cui formazione giovanile, prima del trasferimento a Roma, si svolse a Milano accanto al Richino (Scotti, Soldini, 2000). Nonostante i tempi lunghi della fabbrica, avviata nel 1601 inglobando i resti di due preesistenti edifici religiosi intitolati a Sant'Alessandro e a San Pancrazio e giunta a conclusione ad apertura del Settecento (1717) con il coronamento mistilineo della facciata racchiusa entro due campanili, e nonostante l'avvicinarsi di diversi architetti, fra cui emergono Lorenzo Binago, Giovanni Andrea Mazenta, entrambi barbaniti, Francesco Maria Richino e Francesco Castelli, e gli incidenti di percorso occasionati dai gravi dissesti statici che comportarono nel 1627 la demolizione del tamburo destinato a supportare la cupola,

l'impianto della chiesa barnabita di Sant'Alessandro rispecchia ancora sostanzialmente l'ideazione del suo iniziatore, Lorenzo Binago, scaturita da una riflessione sul tema della pianta centrale, dominante nella sua produzione e nella sua cultura, sul fronte tanto dei modelli architettonici di riferimento, da Bramante a Michelangelo, a Pellegrino Tibaldi, quanto delle fonti esagetiche e teologiche utilizzate (Rovetta, in *Lorenzo Binago*, 2002). All'esterno la chiesa, che si erge su di un'ampia scalinata, è fiancheggiata a destra dall'edificio seicentesco delle Scuole Arcimbolde, a sinistra dal settecentesco Palazzo Trivulzio, a coronamento di una piazza tra le più suggestive e scenografiche della Milano barocca. Nel ricchissimo interno, sfortunatamente molto decaduto, la imponente impresa degli affreschi del presbiterio, della cupola maggiore e delle volte minori, realizzata in collaborazione da Federico Bianchi e Filippo Abbiati secondo un complesso programma iconografico predisposto dall'erudito barnabita Demetrio Suppensi, costituisce l'esempio maggiormente organico di decorazione tardobarocca in area milanese, purtroppo giunto a noi in condizioni di grave annerimento.

### **Sacri Monti e santuari. La "sacralizzazione" dei territori alpini**

Se all'origine dei primi Sacri Monti sullo scorcio del Quattrocento (Varallo Sesia e San Vivaldo di Montaione in Valdelsa) il fattore determinante fu la presa turca di Costantinopoli (1453) e la successiva conquista ottomana della Palestina che precluse ai pellegrini occidentali l'accesso ai Luoghi Santi, inducendo alcuni esponenti dell'ordine francescano, custode tradizionale del Santo Sepolcro di Gerusalemme, a ricreare i Luoghi Santi in ambienti prossimi ai fedeli, dopo il Concilio di Trento si aprì una nuova stagione e, mentre l'esempio toscano di Montaione rimase un episodio isolato, l'area alpina e prealpina fra Piemonte e Lombardia, fra la Valsesia e il lago di Como, si costellò di un vero e proprio "sistema" di Sacri Monti, grazie all'impulso autorevole di vescovi fortemente carismatici come Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, «quasi una sorta di "pontefice" in terra "lombarda", di grande ascendenza per una sua esemplarità ritenuta segno di santità» (Zanzi, 2002), per ben quattro volte pellegrino a Varallo dove, nel novembre del 1584, ebbe la visione premonitrice della sua morte, e Carlo Bascapè, biografo di san Carlo, vescovo di Novara e dal 1602 attivo sostenitore del cantiere varallese. Tale area territoriale apparteneva all'epoca quasi per intero allo Stato di Milano ed era dal punto di vista politico, culturale e religioso soggetta all'influenza milanese. Con gli sconvolgimenti innescati dallo scisma protestante, «le Alpi si trovarono così a formare frontiera tra il mondo della Riforma e il mondo della Controriforma», e si «ripropose una percezione della montagna come una barriera da tener chiusa, come muraglia di difesa, come frontiera di opposizione con territori nemici», una percezione «imposta dall'"alto", cioè dal centro, da Milano, capitale religiosa del mondo cattolico proiettata verso settentrione, verso il nord d'Europa, verso le terre degli "eretici"» (Zanzi, 2002). A differenza dei secoli del Medioevo e dei primi decenni dell'età moderna, nel contesto spirituale e culturale post-tridentino, il mondo alpino venne a configurarsi non più come luogo di cerniera e interscambio culturale, ma come «confine della sacralità» (Zanzi, 2002) e, conseguentemente, si affermò un maggiore controllo normativo della gerarchia ecclesiastica per la rappresentazione e la fruizione delle immagini sacre. Mentre nella fase iniziale dei Sacri Monti i pellegrini potevano liberamente affacciarsi alle finestre delle cappelle, prive di grate, o addirittura penetrare al loro interno, partecipando quindi in modo attivo ai "misteri", ora fu precluso ai fedeli l'accesso diretto alle cappelle, chiuse da porte e grate che imponevano punti di vista obbligati per la contemplazione dei "misteri", gli episodi salienti della vita e della Passione di Cristo riproposti attraverso statue e pitture. I Sacri Monti, eretti «in posizione strategica fra monti e laghi prealpini [...], a poca distanza dalle terre protestanti, appena al di là delle montagne, furono luoghi di imprescindibile riferimento religioso per le genti della Lombardia spagnola, della Svizzera ticinese e del Piemonte subalpino» (Pacciarotti, 2007). Determinante la suggestione paesaggistica dell'ambiente alpestre carico di fascino naturale e di complessi, talora arcani, riferimenti simbolici, e il coinvolgimento ispirato di artisti – architetti, pittori e plasticatori – di grande rilievo, sulla scorta della lezione di Gaudenzio Ferrari, protagonista indimenticabile della fase di esordio del «gran teatro montano» (Testori, 1965): da Giuseppe Bernascone detto il Mancino a padre Cleto da Castelletto (architetto rispettivamente a Varese e Orta), ai fratelli d'Enrico, al Morazzone, a Dionigi Bussola, a Francesco e Agostino Silva, ai Fiammenghini, ai Recchi, ai Nuvolone, cui si aggiunsero molti altri comprimari. I percorsi devozionali non si limitarono alla rievocazione delle storie di Cristo e della Vergine, ma si allargarono alle vite esemplari di alcuni santi. A san Francesco d'Assisi, *alter Christus*, fu dedicato il Sacro Monte di Orta, avviato nel 1590 grazie al cospicuo

contributo dell'abate novarese Amico Canobio, e portato avanti col sostegno economico della comunità ortese e delle famiglie notabili locali. Il percorso di venti cappelle (inizialmente ne erano state previste trentasei), con uno splendido affaccio sul lago antistante e sull'isola di San Giulio con la millenaria basilica, giunse a conclusione nel 1788. Rimase invece incompiuta un'analoga iniziativa progettata da Federico Borromeo in onore del cugino Carlo ad Arona, luogo natale del santo, nel cuore del feudo familiare che si estendeva a buona parte delle terre del Verbano; essa è testimoniata oggi dal santuario e soprattutto dalla colossale statua del "San Carlone" disegnata dal Cerano ma inaugurata solo nel 1698, visibile dalle opposte sponde del lago. Mentre diversi Sacri Monti, tra cui Varallo e Orta, appartengono oggi amministrativamente alla Regione Piemonte, il più importante Sacro Monte della Lombardia spagnola, tuttora entro gli attuali confini lombardi, è quello di Varese. La "via sacra" venne avviata nel 1605; il percorso devozionale, scandito da cappelle illustranti i misteri del Rosario, si snoda in un suggestivo e ricercato rapporto panoramico con l'ambiente naturale sulle pendici del monte, fino a giungere all'antico santuario mariano che la tradizione vorrebbe fondato dallo stesso sant'Ambrogio, affiancato dal monastero delle Romite Ambrosiane, insediatosi qui nella seconda metà del Quattrocento con il patrocinio di Galeazzo Maria Sforza. Protagonista della "Fabbrica del Santissimo Rosario", sostenuta dal cardinale Federico Borromeo che nominò per essa prefetto il canonico del Duomo Alessandro Mazenta, principale procuratore delle sue iniziative artistiche pubbliche, è l'architetto Giuseppe Bernascone (o Bernasconi) detto il Mancino. Lungo «un ampio viale selciato a ciottoli e delimitato da bassi muri» egli dispose «in punti strategici e simbolicamente pregnanti» le cappelle, «la cui pianta centrale, scaturita dagli schemi più rigorosi del Rinascimento, venne sviluppata in modi scenografici e dinamici», sotto l'influenza di Pellegrino Tibaldi (Pacciarotti, 2007). Alla "sacralizzazione" del territorio, particolarmente nelle delicate aree di frontiera confessionale delle valli lariane e ceresine e in Valtellina, oltre al sistema dei Sacri Monti diede un contributo determinante la rete dei santuari per lo più mariani, talora di origine più antica, ma rimodellati profondamente nei decenni post-tridentini e nel corso dell'età barocca (la Madonna dei Ghirli a Campione, l'Assunta a Morbegno, la Santa Casa di Loreto a Tresivio, la Madonna della Neve e San Carlo a Chiuro, la Madonna dei Miracoli a Tirano, la Beata Vergine delle Grazie a Grosotto, per limitarci ad alcuni esempi). In essi trova felice espressione l'arte dei plasticatori, dei frescantì e degli intagliatori, con i vertici molto alti toccati dall'*équipe* familiare di Isidoro Bianchi a Campione, dall'intensa, dolente espressività degli stucchi di Alessandro Casella a Castione e a Chiuro, e dagli stupefacenti complessi lignei dell'organo e dell'altar maggiore di Grosotto (rispettivamente, di Giambattista Del Piaz e di Pietro Ramus), capolavori di assoluta eccellenza del Barocco alpino. Non circoscritta ai santuari e ai Sacri Monti, ma estensivamente allargata all'architettura religiosa del Seicento nelle valli alpine e subalpine della Lombardia spagnola e della Lombardia veneta, è una recente, stimolante analisi di Luca Rinaldi (2004) che peraltro, se conferma «il respiro territoriale degli interventi» e la «studiata scenografia paesistica che mira a indicare i percorsi della fede e della penitenza», caratteri già osservati da tempo negli studi per i Sacri Monti e per il «sistema dei santuari rilanciato dalla Riforma cattolica», constata altresì le difficoltà che scaturiscono per la ricerca dalla «mancanza di repertori completi delle opere», dalla lacunosità delle campagne fotografiche e di schedatura, solo parzialmente sopperite da pionieristiche indagini panoramiche come quelle intraprese da Langè e Pacciarotti sul "Barocco alpino" (1994). Sotto l'azione dei vescovi riformisti viene radicalmente rinnovata la liturgia, con ricadute vistose sulla spazialità e la figuratività delle chiese. La centralità assegnata alla celebrazione della Messa, la promozione del culto eucaristico, la difesa del culto della Vergine (con la pratica del Santo Rosario e la recita delle Litanie lauretane) e dei santi, il potenziamento della predicazione, sono tutti elementi che conducono a importanti, immediati riflessi sulle manifestazioni artistiche, «che rappresentano il luogo e il supporto dell'avvenimento liturgico [...]. L'altare soprattutto, nelle sue varie forme e combinazioni, diventa il centro dello spazio ecclesiale e lo spazio ecclesiale stesso è riorganizzato in funzione della opportunità di percezione dell'altare dai presenti nella sala. Per tutto il Seicento, soprattutto nelle aree di confine con il mondo protestante quale è la regione alpina, tale orientamento ha condotto, da un lato, alla semplificazione degli edifici religiosi, tendenzialmente risolti "a sala", dall'altro, ad una certa complicazione degli altari che diventano il supporto per l'*immagine* con finalità devozionale e catechetica» (Langè, 1994). La fortuna della tipologia semplificata della chiesa "a sala" nell'area alpina, prediletta da Gaspare Aprile da Carona, esponente di un misurato «barocco classicista» (Rovetta, 1998) aggiornato sui modelli milanesi del Tibaldi, del Mangone e del Richino, è tanto più singolare in quanto il modello ideale avocato dai due vescovi Borromei è quello della pianta basilicale a tre navate, ma evidentemente la navata

unica e il presbiterio breve a terminazione piana consentivano di dare migliore evidenza sia all'altare maggiore, «centro focale dello spazio interno» (Langè, 1994), in quanto luogo della celebrazione eucaristica e sede del tabernacolo, sia ai due altari laterali, spesso collocati frontalmente all'assemblea dei fedeli, e per lo più dedicati l'uno alla Vergine, l'altro al santo titolare.

### ***Il secondo Seicento***

Dopo la crisi segnata dalla peste manzoniana del 1630-31, morto Federico Borromeo nel 1631, spentisi in un breve volgere di anni i protagonisti della straordinaria stagione figurativa coincidente con il periodo del suo episcopato – Giulio Cesare Procaccini muore nel 1625, il fratello Camillo nel 1629, Morazzone nel 1626, il Cerano nel 1632, Daniele Crespi, ancora giovane, cade vittima della peste nel 1630 – le arti si indirizzano verso svolgimenti più determinatamente barocchi, con aperture verso esperienze genovesi, emiliane e romane (i fratelli Nuvolone, Francesco Cairo, il Discepoli, il Montalto, lo Storer, il Barbellò). Al rinnovamento dello stile contribuirono sia i viaggi di studio dei maestri lombardi della generazione postfedericiana, sia le presenze forestiere attestate in alcuni cantieri particolarmente prestigiosi come la Certosa di Pavia e la chiesa teatina milanese di Sant'Antonio abate, con opere di scuola centroitaliana, emiliana, e genovese, dai bologne- si Ludovico Carracci e Lorenzo Garbieri, ai veneti Alessandro Maganza e Palma il giovane, ai genovesi fratelli Carlone. Il cremasco Barbellò, attivo soprattutto nelle province venete di terraferma della Lombardia orientale ma formatosi sui modelli milanesi del Cerano, del Morazzone, di Giulio Cesare Procaccini e Daniele Crespi, come indicano i suoi dipinti giovanili a Dongio in Alto Lario (Pescarmona, 1989), negli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Crema (1641-43) si dimostra capace di gestire con disinvoltura vaste superfici, e, grazie «all'uso sapiente delle finte architetture, sfonda magistralmente lo spazio reale», toccando «il vertice del virtuosismo costruttivo e cromatico» nell'*Assunzione della Vergine* sulla volta (Frangi, 1987). Non diversamente, anzi con maggiore maturità, si muove nei cicli profani dei Palazzi Moroni e Terzi a Bergamo, databili poco oltre la metà del secolo, nel secondo complesso gli si affianca il pittore svizzero-tedesco Cristoforo Storer, allievo di Rubens, del cui dinamismo barocco si fa tramite in Lombardia. La rifeudalizzazione del territorio, incoraggiata dalla monarchia spagnola per incrementare le sue risorse economiche, è all'origine della trasformazione in residenze monumentali di preesistenti più modesti edifici rurali o fortificati, fenomeno che anticipa la fioritura settecentesca delle "ville di delizia". L'esempio più prestigioso è il Palazzo Borromeo Arese di Cesano Maderno, riedificato nelle forme attuali fra il 1654 e il 1660, anno di consacrazione della cappella pubblica, con un prolungamento dei lavori architettonici almeno fino al 1663. Qui un committente di alto profilo, Bartolomeo Arese, presidente del Senato dal 1660 fino alla morte nel 1674, e *deus ex machina* nel contesto politico e amministrativo della Lombardia spagnola del pieno Seicento (non per nulla chiamato "il dio di Milano"), ingaggia per una vasta campagna di affreschi che dagli ambienti di rappresentanza del corpo centrale si prolunga nel ninfeo del giardino, una squadra composta dai migliori pittori presenti sulla scena milanese, Stefano e Giuseppe Montalto, Giuseppe Nuvolone, Ercole Procaccini il giovane, Federico Bianchi, Antonio Busca, cui si affianca l'intervento massiccio di Giovanni Ghisolfi, responsabile, con la sua bottega, delle quadrature, delle rovine, dei paesaggi e delle "boscarecce". Rimangono sconosciuti i nomi degli architetti, ma sappiamo che tra i favoriti dell'Arese ci furono Carlo Buzzi, Francesco Castelli e Gerolamo Quadrio; se al Castelli, attento alle coeve esperienze genovesi, rimanda l'invenzione della loggia aperta sul giardino, insolita in ambito lombardo (Spiriti, in *Palazzo Arese Borromeo...*, 1999), il Quadrio, esponente, sulla scia del Richino, di un indirizzo di barocco moderato che condusse alla sua affermazione presso la committenza religiosa e nobiliare anche oltre i confini della Lombardia spagnola, appare il candidato più probabile. Allievo di Carlo Buzzi, alla cui morte (1658) subentrò nella carica di architetto della Fabbrica del Duomo di Milano, il Quadrio è il vero protagonista dell'architettura milanese dopo la scomparsa del Richino e del Buzzi (Della Torre, 1992). Un viaggio a Roma nel 1667, compiuto insieme al pittore Giuseppe Nuvolone e allo scultore Gaspare Vismara, sotto l'egida del presidente Arese che li introdusse presso il cardinale Giberto Borromeo, gli consentì lo studio dei modelli berniniani, la cui influenza si avverte nella cappella Arese in San Vittore al Corpo (1667-69), una delle sue creazioni più felici, insieme alla cappella del Carmelo in Santa Maria del Carmine (1673-1676), entrambe a Milano, ed entrambe impennate sul «prediletto tema architettonico dell'organismo a pianta centrale», con una particolare cura per la coerenza e la organicità decorativa degli interni. Nell'ultimo quarto del secolo si fa strada una linea di tendenza classicista di matrice emiliana e romanista,

favorita dalla riapertura della seconda Accademia Ambrosiana (1668) con la direzione del Busca e del Bussola, rispettivamente per le scuole di pittura e di scultura, e dalla presenza a Milano, fino dagli anni Cinquanta, di Luigi Scaramuccia, il cui intelligente eclettismo contribuisce a rivitalizzare il panorama artistico locale. Emblematico di tale temperie culturale è il ciclo di quattro quadroni con *Storie di Federico Borromeo* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) che nel 1670 vede coinvolti, accanto al Busca e allo Scaramuccia, alcuni promettenti allievi della seconda Accademia, Cesare Fiori, Ambrogio Besozzi e, soprattutto, Andrea Lanzani, che significativamente subentrerà alla morte del Busca (1684) nell'insegnamento della scuola di pittura: se da un lato esso riecheggia la grande tradizione dei teleri carliani del Duomo, dall'altro costituisce la più efficace presentazione visiva del programma e delle finalità della rinnovata Accademia. In parallelo si pone la serie delle otto statue in terracotta delle *Scienze* e delle *Arti* di Dionigi Bussola (1673), oggi collocate nella sala di studio della Biblioteca

## **Il Settecento**

Il panorama architettonico, se si prescinde da Mantova, dal 1707 unificata politicamente allo stato milanese nella Lombardia austriaca ma ad esso non culturalmente omologata e fortemente orientata verso l'Emilia, è fino all'arrivo del Piermarini, quello «di una provincia culturalmente appartata e conservatrice, ma forte e orgogliosa delle proprie tradizioni» grazie anche all'autorevolezza normativa esercitata dal Collegio ingegneri-architetti milanese, che impone l'adozione di «tendenze controllate», cui rimangono estranee le «aggregazioni dinamiche», le «compenetrazioni», gli «spericolati funambolismi», propri dell'architettura europea coeva (Giordano, in *Settecento lombardo*, 1991). Occasionalmente, per fabbriche di grande impegno (le cattedrali di Como, di Milano, di Brescia e di Bergamo), vengono convocati prestigiosi architetti forestieri (Carlo Fontana, Juvarra, Vanvitelli), e non mancano esponenti di una tendenza più internazionale nell'adozione di formule rococò come il Veneroni e il Cassani a Pavia e Lodi o l'intel्वese Andrea Nono a Crema. Pur con differenti caratteristiche fra la Lombardia veneta e la Lombardia austriaca, imponente è la fioritura delle residenze di villa, in cui trovano espressione le esigenze di autorappresentanza tanto delle famiglie dell'antica aristocrazia, quanto – e anche in misura maggiore – quelle del ceto emergente dei nuovi nobili, arricchitosi con l'esercizio della mercatura, dell'attività feneratizia e degli appalti, al quale il censo apre la scalata sociale. Giovanni Ruggeri, formatosi a Roma alla scuola del Fontana, è il principale protagonista di questa politica di magnificenza, consacrata nelle due edizioni delle *Ville di delizia* dell'incisore Marc'Antonio Dal Re (1726, 1743). Molto articolata, impossibile a riassumersi in un breve spazio, specie dopo la recente intensificazione degli studi, l'infittirsi delle ricerche territoriali, gli approfondimenti monografici su numerosi artisti, il moltiplicarsi degli eventi espositivi, è la gamma delle esperienze figurative, dalle precoci aperture settecentesche del Legnanino e del Lanzani, alle scenografiche rivisitazioni seicentesche dell'Abbiati, al sofisticato, elegante barocchetto del Borroni e del Sassi, al rococò poetico e vaporoso del Magatti, a quello più spiegateamente internazionale del Carloni – dopo i prolungati successi transalpini ricercatissimo in cantieri religiosi e nobiliari tanto della Lombardia austriaca quanto della Lombardia veneta, qui accanto al prima ricordato Sassi e a Francesco Monti, di origine emiliana ma attivo in prevalenza fra Bergamo e Brescia – alla poetica severa e introspettiva del Petrini, che ripropone in chiave moderna, e originale, il naturalismo caravaggesco, attraverso il filtro di Andrea Pozzo e del Serodine (per una sintesi, si rinvia da ultimo a Coppa, 2004). Nella "pittura in piccolo" destinata alle quadrerie il Magnasco, con la sua vibratile stesura di tocco, «inconfondibile nel tratto scioltissimo e nelle guizzanti accensioni luminose», che anziché costruire «tende anzi a disfare le forme sfilacciandole in frammenti spigolosi e contorti» (Franchini Guelfi, 1977), dispiega una larga e fortunata produzione di paesaggi, rovine, scene di genere, ma affronta anche, a richiesta di una ristretta committenza nobiliare di idee illuminate e progressiste, temi di maggiore impegno etico e sociale, come la satira della nobiltà oziosa e decaduta, o la riforma e la moralizzazione degli ordini religiosi, nel rifiuto di forme di devozione teatrali e superstiziose. È questa la chiave di lettura che, pur nel rischio di forzature interpretative, viene suggerita dalle indagini esperite sui committenti milanesi del Magnasco, fra cui Carlo Archinto, estimatore del Muratori, appassionato di scienze naturali, patrono nel 1730-1731 del Tiepolo ingaggiato per il palazzo familiare cittadino, e Giovanni di Colloredo Mels, governatore austriaco di Milano fra il 1719 e il 1725, come l'Archinto vicino alla cultura muratoriana. Per il governatore Colloredo, il Magnasco eseguì la serie di quattro tele oggi all'abbazia austriaca di Seitenstetten raffiguranti la *Biblioteca del convento*, il *Refettorio dei Cappuccini*, la

*Sinagoga* e il *Catechismo in chiesa*; quest'ultima è un'indimenticabile rievocazione dell'interno del Duomo di Milano, in cui vengono ambientati gruppi di docenti e allievi delle scuole di dottrina cristiana, cui aveva dato impulso la pastorale borromaica. La serie costituisce uno dei pochi punti fermi della lacunosa cronologia del Lissandrino, insieme al celebre *Furto sacrilego*, già a Campomorto di Siziano (oggi al Museo Diocesano di Milano), databile al 1731. A Mantova, annessa nel 1707 alla Lombardia austriaca, l'isolamento provinciale conseguente alla perdita del ruolo di città capitale non impedisce l'emergenza di una personalità di alto profilo come il Bazzani, la cui statura europea è in contrasto con il circuito periferico della sua produzione. Fondamentale per la sua personalissima formulazione di un linguaggio pienamente rococò l'attenzione rivolta al mondo veneziano (Sebastiano Ricci, Piazzetta, Bencovich), ma, soprattutto, l'intelligente rielaborazione della tradizione figurativa locale, che aveva toccato ad apertura del Seicento una punta molto alta grazie al mecenatismo di Eleonora de' Medici, sposa di Vincenzo I Gonzaga, con la nomina a pittore di corte del giovane Rubens, del quale, dopo le drammatiche vicende di dispersioni toccate alle collezioni gonzaghesche, non rimane nel Palazzo ducale se non la frammentaria tela della *Famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità* (1605). Importante la presenza in Lombardia di Giambattista Tiepolo che, proprio a Milano, nel quarto decennio del secolo, trova la sua prima affermazione al di fuori dei domini veneziani, inaugurando la sua carriera di maestro internazionale, con l'esito più alto raggiunto nella *Corsa del carro del Sole* sulla volta della galleria di Palazzo Clerici, luminoso, aereo capolavoro di fantastico illusionismo (1740). Prima di lui, ancora sullo scorcio del Seicento, aveva soggiornato a Milano Sebastiano Ricci, lavorando per qualificati committenti privati nei Palazzi Pagani e Calderara, e lasciando una grande opera pubblica nella *Gloria delle anime purganti* sulla cupola dell'ossario di San Bernardino alle ossa. Nella Lombardia veneta, la «penuria di pittori propri» osservata già per il Seicento per Bergamo dal Lanzi (1809), ma l'osservazione può essere estesa in larga misura anche ai territori di Brescia e di Crema pure appartenenti ai domini della Serenissima, prosegue nel Settecento; in aggiunta, l'assenza di una tradizione locale di pittura aulica, religiosa e di storia, favorisce la convocazione sistematica dei "foresti" (da Sebastiano Ricci al Pittoni, a Francesco Monti, a Giambattista e Giandomenico Tiepolo, a Giuseppe Maria Crespi, al Carloni). Emblematici – ma non certo isolati – sono i casi della cappella Colleoni a Bergamo in cui agli affreschi del Tiepolo, ingaggiato fra il 1731 e il 1733 dal Consorzio della Misericordia, fanno corona i dipinti di Giambettino Cignaroli, di Giuseppe Maria Crespi e del Pittoni, o della basilica di San Paolo d'Argon, il cui imponente arredo pittorico è frutto di una serie di campagne decorative affidate dai monaci benedettini esclusivamente ad artisti "foresti", di scuole e tendenze assai diversificate (da Giulio Quaglio ad Antonio Balestra, a Paolo De Matteis, a Sebastiano Ricci, a Giuseppe Maria Crespi, per limitarci ad alcuni nomi). Per contro, si mantiene vitale il filone della "pittura della realtà", con le personalità emergenti del Ceresa e del Baschenis (per il Seicento), del Ghislandi e del Ceruti (per il Settecento), affiancati da una fitta schiera di comprimari, specialisti del ritratto, della scena di genere, della natura morta, del paesaggio. L'impostazione naturalistica e antiretorica della ritrattistica del Ghislandi prende le distanze dalla idealizzazione mondana e celebrativa della coeva ritrattistica internazionale per radicarsi invece nella tradizione locale bergamasca da Ceresa a Moroni. Le tematiche pauperistiche affrontate dal Ceruti (e particolarmente nel cosiddetto "ciclo di Padernello", un complesso di grandi tele realizzato fra gli anni venti e la prima metà degli anni trenta quasi sicuramente su committenza della nobile famiglia bresciana degli Avogadro per il palazzo cittadino e altre residenze familiari di campagna) con una stesura pittorica deliberatamente povera («color di polvere e di stracci», secondo la celebre definizione di Roberto Longhi, 1953), sono pervase da un approccio «partecipe ed appassionato» (Frangi, 1998) al mondo dei contadini, degli emarginati e dei "pitocchi", cui il Ceruti conferisce una dignità morale e una individualità in netta antitesi con i risvolti ora allegorici e moraleggianti, ora aneddotici e ironici, quando non allusivamente erotici, che improntano la corrente produzione di genere di altri pittori di minore spessore bene rappresentati nelle collezioni locali come Monsù Bernardo (Eberhardt Keil), il Todeschini (Giacomo Cipper) e Antonio Cifroni. Dal commosso coinvolgimento delle opere bresciane il Ceruti passa, con il suo trasferimento nel Veneto, ad una visione della povertà maggiormente distaccata, in chiave etica e filosofica, attestata nei celebri *Tre pitocchi* Thyssen- Bornemisza dipinti per un amatore di statura europea, il maresciallo Mathias Schulenburg, che gli ordina anche ritratti e nature morte, per volgersi poi gradualmente ad una rappresentazione più rasserenata delle tematiche pauperistiche, fino ad approdare, negli ultimi decenni della sua produzione, divisa tra Piacenza e Milano, a soggetti di genere e di vita contadina affrontati in chiave arcadica e quasi idilliaca, e risolti con una stesura pittorica levigata, di

eleganza esecutiva francesizzante, segno di un mutato clima culturale. Dagli ultimi esiti cerutiani prenderà l'avvio Francesco Londonio, che nella elegiaca ancorché monocorde piacevolezza delle sue scene di genere offre un'interpretazione del mondo contadino e pastorale in termini rassicuranti di laboriosità e moralità, forse poco credibili ma coerenti con le aspettative e gli orientamenti culturali permeati di razionalismo illuminista del ceto emergente di banchieri, fermieri, e grandi imprenditori che furono i suoi più assidui estimatori e committenti, accanto alle famiglie della vecchia aristocrazia. Ma con lui, spentosi nel 1783, entriamo ormai nella fase di trapasso alla stagione neoclassica, inaugurata nella "Milano dei Lumi" dalla fondazione teresiana dell'Accademia di Brera (1776).