

# Il Settecento a Verona

Tiepolo  
Cignaroli  
Rotari

*la nobiltà della pittura*

*a cura di*  
Fabrizio Magani  
Paola Marini  
Andrea Tomezzoli  
*con la collaborazione di*  
Ilaria Turri

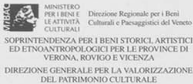
SilvanaEditoriale



Mostra organizzata da



in collaborazione con



Main sponsor



Con il sostegno di



Con la collaborazione di



Con il patrocinio di



# Il Settecento a Verona

## Tiepolo Cignaroli Rotari

la nobiltà della pittura

Verona,  
Palazzo della Gran Guardia  
26 novembre 2011 - 9 aprile 2012

*Sindaco*  
Flavio Tosi

*Assessore alla Cultura*  
Erminia Perbellini

*Per il Comune di Verona hanno collaborato*  
Segreteria e Direzione Generale,  
Ufficio Stampa, Segreteria del Sindaco,  
i Coordinamenti e Settori Cultura,  
Turismo, Gare Contratti e Appalti, Bilancio  
e Contabilità, Datore di lavoro per la sicurezza,  
Economato, Edilizia monumentale, Galleria d'Arte  
Moderna, Impianti Tecnologici, Istruzione,  
Lavori Pubblici, Manifestazioni, Galleria d'Arte -  
Servizio Serre e Addobbi, Patrimonio,  
Polizia Municipale, Strade e Giardini

*Comitato scientifico*  
Fabrizio Magani, *presidente*  
Bernard Aikema  
Irina Artemieva  
Don Tiziano Brusco  
Luca Caburlotto  
Gianna Gaudini  
Andreas Henning  
Giorgio Marini  
Paola Marini  
Sergio Marinelli  
Ettore Napione  
Loredana Olivato  
Giuseppe Pavanello  
Gianni Peretti  
Andrea Tomezzoli

*Mostra a cura di*  
Fabrizio Magani  
Paola Marini  
Andrea Tomezzoli

*Direzione della mostra*  
Paola Marini

*Direzione dell'Area Cultura*  
Gabriele Ren  
con Lucia Rizzoli, Maria Grazia  
Galdolio, Marco Marchese,  
Roberta Bordignon

*Segreteria scientifica e organizzativa*  
Ilaria Turri  
con Cecilia Piubello

*Amministrazione*  
Cinzia Soffiati, Paola Sancassani

*Gare e contratti*  
Chiara Bortolomasi  
con Marco Barlacchini e Rita Consolini  
con la collaborazione di Cinzia Soffiati

*Segreteria*  
Daniela Bonetti, Alberta Faccini,  
Paola Borinato, Maria Cristina Rodegheri

*Gestione del personale*  
Fabia Pinali

*Attività didattiche e formative*  
Margherita Bolla  
con la collaborazione di Caterina Giardini  
Aster: Silvia Cernuschi, Giorgia Fraizzoli

*Conferenze a cura di*  
Antonella Arzone, Ilaria Turri

*Testi in mostra*  
Andrea Tomezzoli  
con Fabrizio Magani, Paola Marini

*Audioguide*  
StartArt

*Comunicazione e promozione*  
Silvana Editoriale  
Paola Simeone

*Progetto grafico della comunicazione*  
Silvana Editoriale

*Ufficio stampa*  
Studio Esseci: Sergio Campagnolo, Roberta Barbaro  
con la collaborazione di Ufficio stampa del Comune  
di Verona: Roberto Bolis con Rossella Lazzarini, Erika Riggetti

PROGETTO TIEPOLO

*Ideazione*  
Fabrizio Magani

*Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici  
ed Etnoantropologici per le province  
di Verona, Rovigo e Vicenza*  
Coordinamento organizzativo  
Luca Caburlotto, Cinzia Mariano, Chiara Scardellato

*Direzione scientifica*  
Luca Caburlotto, Anna Malavolta,  
Chiara Scardellato, Guglielmo Stangherlin

*Laboratorio di restauro*  
Federico Cetrangolo, Elisabetta Fedeli, Florindo Romano,  
Chiara Scardellato, Guglielmo Stangherlin  
Studio Zambaldo: Isabella Bellinazzo, Alessandra Zambaldo

*Gare e contratti*  
Cinzia Mariano

*Servizio mostre*  
Anna Maria Di Bari

*Elaborazione files e ricomposizione frammenti*  
AR S.r.l., Padova

del senso allegorico, a *pendant* del mito di Apollo e Dafne. Il quadro traduce in immagine un celebre passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 689-712), cosicché discerniamo l'avvenente e casta naiade in fuga dinanzi all'insidiosa tesale dalla divinità satiresca, mentre un cagnolino irrompe ringhioso a salvaguardia dell'illibatezza muliebre. Nel vecchio nudo, con i tipici attributi del remo e del vaso da cui sgorgia l'acqua, si ravvisa la personificazione del placido fiume Ladone, che serando la via all'accolita di Diana determinò la supplica, rivolta alle trinitè sorelle, di procedere alla trasformazione. Un istante dopo non più un corpo, ma un ciuffo sonoro di canne palustri allignava fra le braccia di Pan, inventore del flauto pastorale, costretto da Cupido al tumultuoso inseguimento nei boschi d'Arcadia.

Basterebbe la certezza della provenienza – un matrimonio, nel 1839, legò i Cartolari ai discendenti dell'artista – a fugare qualsivoglia dubbio circa l'autografia del dipinto. Nell'Eros, a ogni modo, si nasconde un vero e proprio motivo-firma: lo ritroviamo, tramutato in angioletto, ai piedi dei *Santi Filippo e Giacomo* nella pala della parrocchiale di Bonavicina, identico perfino nel sinuoso snodarsi del panno in aria (Marinelli 2010, pp. 111-112); ruotato a specchio, volteggia poi nella *Visitatione di Maria e Elisabetta* eseguita per i canonici regolari lateranensi di Santo Spirito a Bergamo verso il 1747 (Polazzo 1990, p. 53, n. 73; Pacca-nelli 1999, pp. 146-147). L'opera in esame, sul versante cronologico, rientra nondimeno nei limiti dei quadri tra grandi e piccoli tutti di sua mano, fatti per suo divertimento dopo il di lui ritorno da Roma, che seguì cinque anni o fa<sup>2</sup>, assicuravano nel 1739 i pittori Paolo Panchelli, Matteo Brida e Domenico Pecchini in una fede giurata trascritta da Barbarani (1941, p. 102). Sono molteplici le reminiscenze che aggallano nella figurazione di *Pan e Siringa*, a testimoniare la complessità dell'estetica di Pietro Rotari, cui il fiammingo Robert van Auden-Aerd, incisore di Maratta, e susseguentemente Antonio Balestra avevano infuso i principi di un aggraziato classici-



16.

simo. L'esperienza nell'Urbe, imprescindibile momento formativo, spiega la relazione stretta con i modelli di Raffaello, di Guido Reni (che peraltro copiò anche a Bologna: S. Marinelli, in Bentini et al. 2011, pp. 428-429, n. 261), del Domenichino: sua la famosa *Caccia di Diana* della Galleria Borghese, un affollato corteo ninfale da cui la nostra Siringa pare essersi da poco disgiunta. La matericità degli impasti, il colorismo vigoroso e carico, il nitore delle forme serbano il ricordo del magistero di Francesco Trevisani, palesandosi vieppiù quali caratteri degni del migliore Solimena, artista che il giovane Rotari frequentò a Napoli dal 1729 al 1731.

**Bibliografia:** Cartolari 1937-1938, pp. 35-36, 107; Cartolari 1942, p. 280; Fioccorci 1980, p. 23.

Paolo Delorenzi

Pietro Antonio Rotari  
(Verona, 1707 - San Pietroburgo, 1762)

16. *L'arrivo di Erminia tra i pastori*

olio su tela, 96 x 118 cm  
collezione privata

Dopo una notte e un giorno di fuga, al risveglio da un sonno inquieto, Erminia si appressa all'agreste abitato di un vecchio pastore, guidato dal canto di tre fanciulli. I cavalieri cristiani la inseguono e lei, figlia del re di Antiochia, cerca riparo in quell'angolo remoto della terra di Palestina, sulle sponde del fiume Giordano. Di fronte all'eroina, armata come un uomo, è al suo bianco cavallo, l'ignara compagnia dapprima sbigottisce: "Ma gli salutava Erminia e dolcemente / gli affida, e gli occhi scopre e vi crin d'oro: / 'Seguite', dice 'avventurosa gente / al Ciel diletto, il bel vostro lavoro / ché non portano gli guerra quest'armi / a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi". Nell'illustrare le stanze iniziali del settimo canto

della *Gerusalemme Liberata*, l'artista oppone lo smarrimento dei semplici alla sollecitudine rivelata della giovane pagana, che ancora deve profetir verbo. Il poema tassesco, fin dall'edizione genovese del 1590, "con le figure di Bernardo Castello" incise da Agostino Carracci e Giacomo Franco, ha ispirato una serie innumerevole di rappresentazioni grafiche e pittoriche, palesandosi – giusta l'intendimento dell'autore – quale opera affatto "istoriabile" (Ossola 1983, p. 67). Negli anni centrali del Settecento, Tiepolo metterà in scena più volte l'amore fatato tra Armida e Rinaldo; Piazzetta, invece, appronterà le immagini destinate a corredare la splendida edizione in *folio* della *Gerusalemme Liberata* impressa nel 1745 per i tipi di Giambattista Albrizzi. Antecedente, nella scansione temporale, alle prove di entrambi i maestri veneziani, la tela di Rotari tratta un'iconografia alquanto diffusa nell'area centro-italiana, elevata con frequenza a pretesto – è il caso, ad esempio, di Domenichino, Albani, Lorrain, Cerquozzi, Rosa – per

"sviluppare il tipo del paesaggio arcadico" (Argan 1984, p. 395). L'epitafio, che monsignor Agucchi, nel 1602, si premurò addirittura di codificare programmaticamente in una *Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* destinata a Ludovico Carracci (Whitfield 1973, pp. 217-220), richiede di necessità un'ambientazione bucolica: l'artista veronese situa l'incontro in un *locus amoenus* popolato di greggi e armenti, schiera la bella figurina muliebre dirimpetto al pastore impegnato a intrecciare fischelle e ai bambinetti spauriti, gruppo che percorre l'estetica neoclassica. Sul quadro di Rotari, nel 1823, si sarebbe soffermato Agostino Ugolini per una nuova trasposizione pittorica della storia di Erminia (Marinelli 1997b, p. 132), riaprendo il capitolo concernente la fortuna dei temi tasseschi in riva all'Adige. Per individuarne il culmine occorre tornare all'estremo Seicento, quando Erocle Giusti ordino nella sua dimora ai Santi Apostoli un ciclo di sei grandi tele lavorate dagli insigni pennelli di Loth, Fumiani, Bellucci, Lazzarini, Perini e Brentana, nonché venturo soggetti di Dal Sole "con favole e invenzioni del Tasso" (Marinelli 1985, p. 344; Knox 1997, pp. 34-35).

Imbastita sulla falsariga di un minuzioso studio preparatorio a penna e sanguigna di ubicazione al momento ignoto (Cartolari 1937-1938, pp. 35, 110; Cartolari 1942, p. 280; Cartolari 1987, fig. 587, verosimilmente in controparte), l'opera partecipa del classicismo arcadico imperante a Roma e Napoli, segnalandosi per il nitore delle forme, la robustezza delle tinte e l'accentuato contrasto cromatico. Simile nei caratteri esteriori al coevo *Pan e Siringa*, ugualmente in mostra (cat. 15), ne condivide la provenienza antica, come pure una *Dilone abbandonata*, dalla casa veronese di Rotari, dove ancora sopravvive, poco prima dell'esplosione del secondo conflitto mondiale, "una sala quadrata tutta decorata a stucchi" e ornata di pitture: sei mitologie e due brani biblici, questi ultimi da riportare a due altre tele custodite nell'antichissima (Cartolari 1937-1938, pp. 33-34; Barbarani 1941, pp. 60-64, 131-132; Polazzo 1990, p. 47, nn. 58-60 e p. 59, n. 90). Memoria della copiosa "galleria" familiare, che all'e-



17.

poca della partenza per Vienna contava all'incirca 250 dipinti, molti dei quali modelletti (D'Aignan 1768, p. 654; Castiglioni 2003, p. 123, nota 1), si trova nei diari del botanico fiorentino Pier Antonio Micheli, sotto la data del 16 settembre 1736: "Mi fecero accompagnare alla casa di detto sig. dottore [Sebastiano Rotari], e presentatomi al figlio, questi subito m'introdusse in una stanza che aveva le pareti tutte ricoperte di

quadri superbissimi di un istesso professore. La curiosità mi spinse a dimandarli del nome dell'artefice, ed egli replicò esser lui stesso, che me ne rallegra!" (Pampantini 1924, p. 17).

**Bibliografia:** Cartolari 1937-1938, p. 35; Barbarani 1941, p. 132; Cartolari 1942, p. 280; Polazzo 1987, p. 521, n. 91; Polazzo 1990, p. 59, n. 93.

Paolo Delorenzi

Pietro Antonio Rotari  
(Verona, 1707 - San Pietroburgo, 1762)

17. *Natività di Maria*

1740  
olio su tela, 342 x 189 cm  
Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Mediceo e Moderna, inv. 653

Il dipinto proviene dalla chiesa padovana di San Giovanni di Verdara, officiata dai canonici regolari lateranensi fino alla soppressione del monastero nel 1783; l'ingresso nelle raccolte comunali risale al 1866, quando l'intero complesso religioso, dapprima sede della Ca' di Dio, poi cenobia gesuita, fu trasformato in ospedale militare. Giusta la testimonianza di Rossetti (1765), che per primo ne fa menzione, e di tutte le guide successive, l'opera si trovava sul secondo altare a destra, dirimpetto alla pala gemella raffigurante *Sant'Ubaldo vescovo libera un osesso*, ugualmente passata al Museo Civico di Padova (S. Marinelli, in *Da Padovano a Tiepolo* 1997, pp. 275-276, n. 221).

La commissione all'artista veronese, da sempre agguanciata all'aprire del quinto edificio, rientra in un ampio progetto di rinnovamento dell'apparato decorativo dell'edificio cui contribuirono anche Giacomo Ceruti e, nel 1745-1746, Giambattista Tiepolo, autore della straordinaria ancona di *San Patrizio vescovo d'Irlanda* (A. Mariz, in *Da Padovano a Tiepolo* 1997, pp. 272-275, n. 220). Fonte poco nota, i diari odepodici del medico riminese Giovanni Bianchi si rivelano decisivi per fissare la lavorazione del dipinto all'estate del 1740: l'archiatra visitò la dimora di Sebastiano Rotari il 19 luglio e, trovato indisposto l'anziano capofamiglia, fu accolto da "un suo figliuolo pittore, che dipingeva egregiamente un bellissimo quadro d'altare rappresentante la Natività della Madonna" (Bianchi [ms., 1740], ed. 2008). Al buon esito dell'impresa va certo attribuito il coinvolgimento del maestro nella campagna decorativa della basilica del Santo, che un anno dopo deve custodire la pala con *Eleonora di San Ludovico da Tolosa* (M. Molteni, in Lorenzini, Dal Pozzolo 1995, pp. 175-177, n. 119). Il ritratto del padre disse generale Asson Vespre, disegnato inciso da Michael Heylbrück (Casoria Salbegio 1983, p. 226-