

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

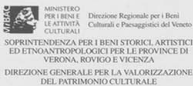
SilvanaEditoriale



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

Giuseppe Cignaroli
detto fra Felice
(Verona, 1727-1796)

58. *Autoritratto*

circa settimo decennio
olio su tela, 35,5 x 29,4 cm
Milano, Altomani & Sons S.r.l.
Iscrizioni: sul verso, "Fra Felice
Cignaroli [...] del 1796
Originale dipinto da se stesso".

Con un calibrato gioco chiaroscuro, che morbidamente plasma le forme e dà rilievo a studiati dettagli, Felice Cignaroli ritrae se stesso in questo dipinto, all'età di trentacinque anni circa (G. Callegari, in *Il Gran Teatro del Mondo* 2003; Marinelli 2011a). Si tratta di un'opera dal taglio molto ravvicinato, caratterizzata da spontaneità e vivacità e da un'attenta ricerca fisiologica che ci consente di visualizzare alcuni importanti tratti del carattere dell'uomo: "Fra [...] di faccia gioconda e ridente, di buon colorito, e due occhi brillanti gli brillavano in viso" (Baldissin Molli 1992-1993, p. 422). Così Saverio Dalla Rosa descrive con pochi, ma acuti tratti fra Felice Cignaroli in calce alla lunga biografia di sapore agrodolce, in cui registra oltre agli aspetti meno edificanti dell'esistenza travagliata del proprio zio, anche i numerosi pregi, e "tra le altre doti singolari di questo straordinario talento quell'abilità pur devesi annoverare di far ritratti che nel colpire le fisionomie ed il carattere della persona fu veramente valoroso" (Baldissin Molli 1992-1993, p. 419). Ricorda, inoltre, di possedere "del suo pennello il proprio ritratto fatto nello specchio così al vivo somigliante, che esso bastar può a far parte della somma sua abilità in questo non facile genere della pittura" (Baldissin Molli 1992-1993, p. 419).

I due successivi profili del pittore, che dipendono largamente dallo scritto di Dalla Rosa, segnalano la nuova ubinazione del quadro, vale a dire l'Accademia di Pittura e Scultura (Federici 1818-1819, III, 1819, p. 38; Zannandrei [ms., 1831-1834] 1891, pp. 436-437), di cui Felice era divenuto membro onorario a partire dal 1771 (Verona, Biblioteca del Museo di Castelvecchio, atti dell'Accademia di Pittura e Scultura di Verona, 1763-



58.

1857, c. 23). Oltre alla ricca attività didattica, l'istituzione fondata nel 1764 da Giambettino Cignaroli si prefiggeva di radunare "testimonianze" che dessero conto delle vicende della scuola pittorica veronese dalle sue origini. Lo strumento scelto da Giambettino per raccontare questa storia gloriosa per immagini, era la cosiddetta iconoteca – la raccolta dei ritratti degli artisti di Verona – inaugurata nella nuova sede accademica, conclusa nel 1766. Lungo le pareti della "sala del nudo" era stato ideato, infatti, un fregio, in cui inserire le effigi a olio su tela in piccolo formato (36 x 30 cm; cat. 67).

Di particolare significato, in rapporto alla storia del dipinto qui esaminato, è la documentazione prodotta da Gian Paolo Marchini (1986) nella voluminosa storia dell'istituzione pittorica veronese. Un autoritratto di Giuseppe Cignaroli compare, infatti, sia nel documento intitolato *Nuova serie di ritratti [...] che vi si pongono quest'anno 1815, sia nella Nota dei ritratti posti dal Direttore dell'Accademia*, presentata da Saverio nella sessione

presentata, da identificare con ogni probabilità con quella presente nella serie dell'Accademia, riemerge dall'oblio solo nel 1995 sul mercato antiquario londinese (Sotheby's, Londra, 18 ottobre 1995, lotto 34), per passare all'attuale collocazione. Dietro al dipinto di collezione Altomani si intuisce, come nota Andrea Tomazzoli (2011, p. 235), una personalità artistica di rilievo, caratterizzata da "una convinta adesione al dato reale e [da] una conseguente immediatezza espressiva che non si dimentica facilmente".

Bibliografia: Federici 1818-1819, III, 1819, p. 38; Zannandrei [ms., 1831-1834] 1891, pp. 436-437; Cignaroli, *Fra Felice* 1912, p. 584; Viana 1934, p. 82; Donzelli 1957, p. 68; Brenzoni 1972, p. 90; Cignaroli, *Giuseppe* 1972, p. 338; Pesenti 1981c, p. 498; Marchini 1986, pp. 538-539, 541, 543; Rama 1990c, p. 668; Baldissin Molli 1992-1993, p. 422; Kanze 1998a, p. 199; G. Callegari, in *Il Gran Teatro del Mondo* 2003, pp. 282-283; Marinelli 2011a, p. 237; Tomazzoli 2011, p. 235; Dell'Antonio in corso di stampa.

Sara dell'Antonio

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

59. *Autoritratto*

1752-1753
olio su tela, 73,7 x 59 cm
Firenze, Istituti musicali della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 2044
Restauri: Loredana Gallo, Firenze, 2011.

Fu per volontà di Francesco Stefano di Lorena, granduca di Toscana all'estinguersi della dinastia medicea e, dal 1745, altresì sacro romano imperatore, che la tela fece il suo ingresso nella Galleria degli Uffizi, incrementando la celebre raccolta di autoritratti avviata nel secondo Seicento dal cardinale Leopoldo. Il profilo biografico compilato da Francesco Mücke nel 1762 per la *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* – alla vita si accompagna una poco somigliante riproduzione a stampa dell'effigie, incisa da Pietro Antonio Pazzi su disegno di Giovanni Domenico Campiglia – descrive le circostanze dell'aulica

commissione, pervenuta a Rotari tra la fine del 1752 e l'aprile del 1753, all'indomani della partenza dalla capitale austriaca alla volta della Sassonia: "Nel tempo stesso che trattenevasi alla corte di Dresda, gli fu da Vienna per parte dell'imperatore fatta l'onorevole richiesta del proprio ritratto per collocarsi in questa Galleria di Firenze ed egli accogliendo una tal domanda con sommo suo gradimento, come quegli che scorgevasi per tal mezzo reputato degno d'essere scritto fra' più celebri dipintori dell'Europa, senza veruno indugio lo colorì, e spedito a quella corte ebbe il piacere d'intendere che Sua Maestà gli aveva fatto l'onore di tenerlo per qualche giorno nel proprio gabinetto prima d'inviarlo in Toscana". La conferma della datazione si rintraccia negli inventari di epoca lorenese, che censiscono il dipinto già nel 1753 (S. Meloni Trkajla, in Caneva 1979).

In posa dinanzi allo specchio, l'artista ricorre a una formula iconica ampiamente codificata nell'ambito delle autorappresentazioni pittoriche, ostentando un matitaio. La figura è immortalata di tre quarti, cinge un drappo blu che, nello svelare il dettaglio prezioso del tessuto madreperlaceo cosperso di fiori e tralci aurei, conferisce all'abbigliamento un tono di misurata eleganza: la parrucca, bassa e aderente giusta i dettami della moda, precipita cedevole, trattenuta da un vistoso fiocco nero; all'altezza dell'omero destro un cincinno si adagia sulla marsina verdognola; del sottostante giac è possibile discernere il profilo dorato della bottoniera, così come della camicia lo scollo e lo sfarfallante manichino. Il lume, per contrasto con l'ombra del fondale, attribuisce plasticità e risalto alle forme, la veemenza del chiaroscuro accentua il vigore del sembiante, fiero e compiaciuto nell'espressione. Sulla cartella da disegno, chiusa da un nastro vermiglio, appare non casualmente lo stemma dei Rotari – un'arma spaccata, nel primo d'azzurro a una ruota d'oro accompagnata in campo da due stelle del medesimo colore, nel secondo di rosso a tre sbarre d'oro (Di Collanzana 1888, p. 454) –, alla supposta di dare rilievo all'antico, volonterosamente gentile della famiglia e al recentissimo ottenimento del titolo comitale, accordato nel



59.

1749 dai *Pregadi* a Pietro Antonio, fratello e discendente in virtù delle fedi di nobiltà esibite e, circostanze determinanti, per il generoso donativo alle casse pubbliche di cinquecento ducati (Barbarani 1941, pp. 25-26).

La pressoché totale identità con l'esemplare fiorentino e l'aderenza non piena allo stile dell'artista, scomparso nel 1762 a San Pietroburgo senza aver mai fatto ritorno in patria, inducono a valutare con cautela l'autografia dell'effigie un tempo in collezione Gazzola a Verona (Guzzo 2005a, p. 305), che

sembra piuttosto qualificarsi come copia. A Dresda, dove Giuseppe Camerata riprodusse in controparte il dipinto degli Uffizi "ex authentico", le raccolte reali custodivano un altro autoritratto di Rotari, alienato nel 1861 (ne rimane, forse, un ricordo visivo in una stampa di Anton Heinrich Reichel; Weber 1999a, p. 40).

L'appuntamento del como colloca il dipinto in un periodo più avanzato l'immagine del maestro scalligero oggi presso il Museo Statale russo di San Pietroburgo (Polazzo 1990, p. 69 n. 111, con l'errata segnalazione a

Gatgati); non è sicura, invece, la coincidenza fra Rotari e il personaggio fissato in due tele ulteriori, rispettivamente nel palazzo imperiale di Peterhof e in collezione Koelliker a Milano (Polazzo 1990, p. 109, n. 180; A. Cottino, in *Il Gran Teatro* 2003, p. 154, n. 140).

Bibliografia: *Serie di ritratti* 1762, p. 282; Brenzoni 1935, p. 82; Cartolari 1937-1938, p. 105; Barbarani 1941, pp. 28, 112; Cartolari 1942, p. 280; *Portrait Weckner* 1956, p. 106, n. 56; Donzelli 1957, p. 210; Univero 1974, p. 385; S. Meloni Trkajla, in Caneva 1979, p. 982, n. A790;

Polazzo 1987, p. 522, n. 92; Polazzo 1990, p. 60, n. 94; Ciancio 1999, p. 9; Weber 1999a, p. 30; Guzzo 2005a, p. 305.

Paolo Delorenzi

Giambettino Cignaroli

(Verona, 1706-1770)

60. Autoritratto

1755

olio su tela, 69,5 x 54 cm

Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 6949

Iscrizioni: in alto a destra, sulla volta della lira,

"ANNO DOM: 1755

Io: Bettinus Cignarolius".

Restauri: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie Restaurierung, Vienna, Georg Prast, 2011.

Il dipinto in esame – pervenuto al Kunsthistorisches Museum nel 1937 per acquisto dalla casa d'asta de Boers di Amsterdam (Warmia 1988) – va riconosciuto nel "suo ritratto fatto da lui medesimo, per S.E. il conte Lattanzio di Firmian: è questo nella sua villa di Leopolds Kroon, ove si trova la raccolta di molti eccellenti pittori dipinti di loro mano", come ci informa Ippolito Bevilacqua (1771), primo biografo di Cignaroli. Il committente, dunque, è Francesco Giovanni Lattanzio conte di Firmian (1712-1786), fratello maggiore di Carl Carlo che di lì a poco incaricherà Giambettino di dipingere la *Morte di Socrate* e la *Morte di Catone*, ora a Budapest e pure esposti in questa rassegna (cat. 69). L'*Autoritratto* di Cignaroli è datato 1755, sebbene il nipote Saverio Dalla Rosa nel 1798 ne ricordi il modello preparatorio ancora nello studio dello zio, specificandone la datazione al 1760 (si veda la trascrizione in appendice a questo catalogo). Peraltro, fin dal 1771, all'indomani della morte del suo autore, un manifesto di vendita dei modellini rimasti nell'atelier, ricorda un "suo ritratto quand'era giovane, mezza figura, alto p. 1 onca 3, largo p. 1 e mezzo" (Marchini 1986). L'*Autoritratto* di Cignaroli è un'opera singolare e ambiziosa. Quando lo eseguì, l'artista aveva quasi cinquant'anni ed era all'apice della fama. Egli non guarda fuori dal quadro (come di solito avviene

negli autoritratti realizzati allo specchio) ma, gli occhi avvolti nell'ombra, si rivolge verso un oggetto che noi non vediamo. Dal momento che Cignaroli rappresenta se stesso nell'atto di dipingere, è evidente che dobbiamo pensare a un dipinto *in statu nascendi*. Con la mano destra, dal modellato fine e accurato, l'artista stringe il pennello, col quale sta prelevando del colore dalla tavolozza. La bocca socchiusa, le guance arrossate, il colletto aperto e la posa dinamica alludono a una grande partecipazione emotiva. Condizionata dal marcato scorcio di sottosini, la mano sembra trovarsi in prossimità diretta del busto in movimento. L'insolito punto di vista ha come conseguenza il fatto che della tavolozza si veda solo il lato inferiore, profondamente in ombra, ma al contempo potrebbe essere stato un espediente per rappresentare in modo decoroso il proprio strabismo, ricordato dalle fonti.

I colori che compongono la tavolozza non sono visibili, così come il quadro che Cignaroli sta dipingendo, *in fieri* o forse appena cominciato, esterno al campo visivo. Mentre l'opera esposta si distingue nel complesso per i forti contrasti di luce e ombra – la tavolozza funge da *repoussoir* di grande effetto – il colore è tendenzialmente freddo e limitato a pochi toni (blu, bianco, rosa e giallo). Sullo sfondo a destra, al di sopra della tavolozza, sono visibili dei libri e uno strumento musicale stilizzato, una sorta di antica lira.

Cignaroli non fu soltanto pittore di grande successo, fu altresì poeta e critico d'arte. In considerazione di ciò, è possibile comprendere meglio anche l'*Autoritratto* viennese. L'angolo visuale prescelto fa sì che la tavolozza e il pennello acquisiscano particolare risalto, tanto da poter essere interpretati come emblemi dell'arte pittorica, associati alla lira in quanto emblema dell'arte poetica. Significativo è il fatto che Cignaroli non abbia firmato sulla tavolozza, ma sulla volta della lira. In questo modo l'artista intendeva forse alludere al fatto che anche nel dipingere egli rimaneva in qualche modo poeta o che comunque traeva ispirazione dalla poesia o da una forza immaginativa di carattere poetico. In questo senso la partecipazione emotiva di cui si è detto so-

pra potrebbe forse essere letta come una sorta di *furor poeticus*. Il suo amico e biografo Ippolito Bevilacqua caratterizzò così le attitudini teoriche di Cignaroli: "Tanto e tanto però amava moltissimo la poesia e i poeti, e diceva di non aver fonte migliore, a cui potesse attingere più vaghi concetti e più vive espressioni pel suo mestiere".

Il dipinto è stato restaurato da Georg Prast in occasione della presente mostra. Oltre alla pulitura della tela, il restauro ha avuto come risultato il ripristino del formato originale e la messa in evidenza della data 1755 che corregge il 1758 tramandato dalla letteratura.

Bibliografia: Temanza [ms., 1738-1778], ed. 1963, p. 9; Bevilacqua 1771, p. 80; Dalla Rosa, ms., 1798, c. 17; Mariette 1851-1860, I, 1851-1853, p. 373; Zannandrei [ms., 1831-1834] 1891, p. 383; Brenzoni 1972, p. 89; Marchini 1986, p. 506, n. 27; Warmia 1988, pp. 207-208, n. 70; Warmia 1990, pp. 223-226; Ferino, Prohaska, Schütz 1991, p. 43, tav. 258; Kunze 1998c, p. 200; Coleman 2011, p. 59, nota 70.

Guidrun Swoboda

Pietro Antonio Rotari

(Verona, 1707 - Pietroburgo, 1762)

61a. Ritratto della principessa Elisabetta di Sassonia

1755

olio su tela, 108 x 86,5 cm

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, inv. 600

Bibliografia: Riedel, Wenzel 1765, p. 244; Riedel 1801, p. 183; Matthai 1835, p. 118, n. 595; Polazzo 1990, p. 62, n. 97; Pietro Graf Rotari 1999, n. II-7a; Marx 2006-2007, I, p. 190, II, p. 440.

61b. Ritratto della principessa Canegonda di Sassonia

1755

olio su tela, 107 x 87 cm

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, inv. 601

Bibliografia: Riedel, Wenzel 1765, p. 244; Riedel 1801, p. 183; Matthai 1835, p. 118, n. 597; Polazzo 1990, p. 60, n. 95;

Unter einer Krone 1997, p. 306, n. 557; *Obnus mastras* 1998, pp. 182-188, n. 32; *Dresden* 1999, p. 132, n. 32; *Pietro Graf Rotari* 1999, n. II-8a; Marx 2006-2007, I, p. 190, II, p. 440.

I dipinti d'altare di Rotari, i ritratti e soprattutto le "varie teste" da lui raffeggiate ebbero successo in tutta Europa e attirarono l'attenzione anche di Augusto III (1696-1763), principe elettore di Sassonia e re di Polonia. Come molti altri artisti, architetti, musicisti e cantanti, anche Rotari lavorò per qualche tempo a Dresda, città di residenza dei regnanti.

Attivo alla corte imperiale di Vienna dal 1750, Rotari si trasferì nella città sull'Elba nel 1752, forse grazie alla mediazione di Pietro Guarienti, ispettore presso la Pinacoteca Reale, o del pittore Stefano Torelli. Anche gli stretti rapporti di parentela tra le corti di Vienna e di Dresda – nel 1719 Augusto III aveva sposato l'arciduchessa Maria Giuseppa – possono aver influito sulla sua nomina a corte. La data esatta del suo arrivo a Dresda tuttavia non è nota, anche se nel 1755 il collezionista e scrittore d'arte Christian Ludwig von Hagedorn scriveva che Rotari si trovava a Dresda da tre anni (von Hagedorn 1755, p. 26).

Per prima cosa l'artista ebbe l'incarico di eseguire due dipinti d'altare per la Katholische Hofkirche (chiesa cattolica di corte), progettata dall'architetto romano Gaetano Chiaveri. Le due opere – la *Morte di san Francesco Saverio* e la *Visione di sant'Ignazio di Loyola* – andarono distrutte insieme ad altre durante la Seconda guerra mondiale.

Il suo talento di ritrattista gli procurò molti incarichi. Oltre ai numerosi membri della famiglia reale, Rotari raffigurò anche ministri e politici di spicco e creò per Augusto III un'ampia serie di "varie teste" (Ciancio 1999; Weber 1999a; *Pietro Graf Rotari* 1999, pp. 67-117; Marx 2006-2007, II, pp. 439-450, 758; Henning 2007), che evidentemente erano apprezzate non solo dal sovrano ma anche dai diversi membri della corte. Tra questi vi era il primo ministro, conte Heinrich Graf von Brühl incaricato della guida politica dello Stato, come pure delle cospicue acquisizioni di opere d'arte del principe. Anche il nunzio apostolico presso la corte sassone, Ignazio Accoramboni, ac-