



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**PIETRO ANTONIO ROTARI**  
UN ARTISTA EUROPEO TRA CLASSICISMO E ROCOCÒ

**Relatore**

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

**Correlatore**

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

**Laureando**

Marco Rago

Matricola 878492

**Anno Accademico**

2022 / 2023



## INDICE

→ p. 3.....	INDICE
→ p. 5.....	PRESENTAZIONE E RINGRAZIAMENTI
→ p. 11.....	CAPITOLO I
p. 12.....	<i>Verona, “madre e nutrice di eccellenti pittori”, e...</i>
p. 29.. ...	<i>Venezia, luogo di ‘mille maniere,quadri di paradiso, fortissimi scuri e libertà d’inventare’</i>
p. 67.....	<i>Gli astri a confronto: similitudini, differenze e contrasti tra Verona e Venezia</i>
p. 117.....	<i>Pietro Antonio Rotari: nobile pittore, figlio ideale di Verona, di Venezia e dell’Europa</i>
p. 134.....	IMMAGINI
→ p. 433.....	CAPITOLO II
p. 434.....	<i>La fama di Rotari: Teste, ritratti e scene di genere (ma non solo...)</i>
p. 438.....	<i>Storia antica e mitologia: la produzione profana di Rotari...</i>
p. 449.....	<i>... e Rotari pittore del Sacro: un’introduzione alla produzione religiosa</i>
p. 469.....	ALLEGATO 1 – Schema cronologico
p. 470.....	IMMAGINI
→ p. 525.....	CAPITOLO III
p. 525.....	<i>I ‘Notturmi Rotariani’: un’introduzione</i>
p. 532.....	<i>Un nuovo ‘Notturmo Rotariano’: un’introduzione...</i>
p. 536.....	IMMAGINI
→ p. 551.....	CONCLUSIONI
→ p. 553.....	ELENCO DELLE IMMAGINI
→ p. 605.....	BIBLIOGRAFIA
→ p. 632.....	SITOGRAFIA



## PRESENTAZIONE E RINGRAZIAMENTI

Il seguente elaborato di tesi di laurea magistrale intende offrire l'analisi dell'opera di uno degli artisti più importanti e, purtroppo, trascurati del Settecento veneto: il conte veronese Pietro Antonio Rotari. La ricerca che qui si presenta parte da alcuni presupposti a cui si era giunti con il precedente elaborato di tesi triennale, discusso nel 2015 presso l'Università degli Studi di Trieste col prof. Giuseppe Pavanello e il dott. Enrico Lucchese, *Pietro Antonio Rotari e la mania del ritratto dalla Repubblica della Serenissima all'Europa*: in tale occasione, affrontando una specifica parte della sua produzione artistica (ovverossia la ritrattistica, le scene di genere e le 'Teste di carattere' che fecero la sua fortuna internazionale) e confrontandola con analoghe produzioni di alcuni artisti veneti e internazionali, si metteva in evidenza come la convenzionale classificazione dell'artista come pittore classicista non appariva più accettabile come dogma, avendo riscontrato affinità (e accettazione del gusto presso committenti e *connoisseurs*) con i pastelli di Rosalba Carriera e Jean-Etienne Liotard e i disegni di Giambattista Piazzetta, riconducibili alle più moderne istanze del Rococò e dell'Illuminismo europeo. A quel punto, sorse un dubbio: se la pittura di Rotari, in quell'ambito, era classificabile (in toto, o quanto meno in parte) nell'alveo del Rococò, il resto della sua produzione si può ascrivere anch'essa a tale temperie oppure va ricondotta al Classicismo che a Verona aveva radicata tradizione? O vi è una terza via, che accetti i limiti di tali classificazioni univoche e, tramite il confronto con le opere, permetta una nuova interpretazione e riconsiderazione della pittura di Pietro Antonio Rotari? Perciò, per trovare una risposta a questa domanda, si è voluto studiare quella parte della produzione, di alto livello qualitativo, che spesso non si considera con la dovuta attenzione e, tramite appunto il confronto con alcune opere di maestri ritenuti convenzionalmente antitetici oppure quelle di maestri precedenti che non si erano poste ancora a confronto con quelle del veronese (pur avendo coincidenze tematiche e/o figurative). E, il frutto di tale ricerca è il contenuto di questo elaborato.

Il percorso che *ivi* si presenta è strutturato in due parti, per tre capitoli complessivi, che illustrano appunto la ricerca di una risposta alla domanda da cui ha avuto genesi questo elaborato; esso si snoda attraverso un'indagine teorica generale che si sviluppa attraverso diversi processi di contestualizzazione (Capitolo I), e un'analisi applicativa di tali teorie allo studio di alcune opere del pittore veronese, scelte tra quelle spesso poco note, e il confronto con quelle di altri artisti, veneti e non (Capitoli II e III).

Il Capitolo I, coincidente con la prima parte dell'elaborato che qui si presenta, è stato concepito come un'ampia introduzione teorico-concettuale alla figura dell'artista, esaminando prima i principali contesti artistico-territoriali in cui questi ha maturato la propria formazione e, successivamente, portando lo svolgimento del ragionamento a un livello concettuale, affrontando quelle gerarchie di classificazione storico-artistica (quali, appunto, il Classicismo, il Rococò e il Barocchetto), per terminare questo percorso di indagine con una breve biografia dell'artista e una sintetica disanima della sua maniera pittorica, *summa* delle esperienze maturate nella penisola e nei suoi viaggi per l'Europa. Nello specifico, la ricerca non poteva che partire da una sintetica disanima del contesto in cui nacque e si formò Rotari, ovverossia Verona, "madre e nutrice di eccellenti pittori", come la definì Giambettino Cignaroli nelle sue *Memorie* edita da Ippolito Bevilacqua nel 1771 (cit., p. 5): dopo un veloce inquadramento storico-economico, si è messa in evidenza la linea di sviluppo della locale scuola pittorica che, dalla proto-accademia di Felice Brusasorzi, giunse sino al Settecento, attraverso un percorso che ha fatto riferimento alle principali figure della scuola

veronese attraverso i secoli; non è mancata anche la citazione della principale figura intellettuale della Verona del Settecento, il marchese Scipione Maffei, che ampio ruolo ebbe nella promozione delle arti e della cultura locali, promuovendo la nascita o lo sviluppo delle istituzioni cittadine sino a una levatura internazionale. È poi seguita una disanima dell'altra grande scuola veneta, ovverossia quella di Venezia, che proprio nel Settecento ebbe il suo meraviglioso e glorioso canto del cigno: ci si è soffermati sulle figure principali della nuova e poliedrica stagione rococò, che pare riassumere in sé praticamente tutta la scuola lagunare del secolo finale della Repubblica di Venezia (e, pertanto, sono state presentate le biografie di figure del calibro di Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini, Rosalba Carriera, Giambattista Piazzetta, Federico Bencovich e, infine, Giambattista Tiepolo); si è poi proposta una riflessione, per quanto fugace, sul ruolo dei cantieri religiosi del Settecento, che tanto contribuirono al rinnovamento della città e costituirono con i due esempi maggiori *ivi* analizzati, la chiesa di Sant'Eustachio detta di San Stae e quella di San Rocco, i maggiori laboratori di confronto tra le maniere dei più importanti artisti veneti e italiani del tempo. Terminata l'analisi dei due contesti principali in cui ebbe avvio la carriera pittorica di Rotari, si è poi affrontata la contestualizzazione della sua figura da un'altra angolazione, ovverossia quella concettuale. È stato quindi necessario affrontare, seppure per sommi capi, termini di classificazione storico-artistica di ampio respiro come, appunto, 'Classicismo' e 'Rococò', nonché la questione della *Querelle des Anciens et des Modernes*, per poter comprendere a pieno il valore degli sviluppi settecenteschi delle scuole venete (evidenziando, al tempo, la problematica questione dell'origine geografica del rinnovamento delle arti nel corso del Settecento); anche in questo caso, l'analisi non poteva prescindere da un confronto con le principali figure del Rococò francese (Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Honoré Nicolas Fragonard e Jean-Baptiste-Siméon Chardin) che i pittori veneti non potevano certo ignorare... Dopo tutto ciò, occorre chiarire ancora alcuni aspetti: come viene inteso il Classicismo in area veneta, ovverossia la sua definizione canonica è applicabile al particolare contesto delle scuole pittoriche della Repubblica di Venezia? E l'esempio della scuola emiliano-bolognese, che rivestiva un ruolo fondamentale, appunto, negli sviluppi dell'arte classicista, come aveva influito sulla pittura veneta, in particolare in quel Settecento che si rinnovò appunto nelle sue diverse correnti guardando con occhio nuovo agli esempi del passato e con curiosità alle coeve esperienze internazionali? Si è quindi provveduto, dapprima, a uno studio degli sviluppi principali del Classicismo in terra veneta, partendo da quelle che sono ritenute le origini (ovverossia la pittura di Andrea Mantegna e la grande stagione rinascimentale del Cinquecento) sino agli sviluppi del tardo Seicento e degli inizi del Settecento, terminando appunto con la figura di Sebastiano Ricci, l'iniziatore di quella che, a ragione (ma sempre in un'ottica purtroppo parziale, va, ahinoi, riconosciuto), è tra gli apici dell'arte occidentale e dell'Umanità. Lo studio è quindi proseguito con un esame dell'accettazione da parte dei pittori veneti dei modelli degli artisti della scuola emiliana. A questo punto, la contestualizzazione doveva passare a un livello successivo, più specifico, e pertanto si è affrontata l'analisi da una nuova prospettiva: gli artisti veneziani che avevano influito sugli sviluppi artistici veronesi nel Settecento (trattando, quindi, i casi di Simone Brentana e Giambattista Tiepolo), quelli 'foresti' che ebbero tuttavia un ruolo di tramite tra le esperienze lagunari e quelle atesine (e, conseguentemente, la nostra attenzione non poteva non rivolgersi che a Louis Dorigny) e, infine, l'individuazione dei veronesi che ebbero un ruolo trainante negli sviluppi artistici veneziani (e veneti in generale). E, in questo ultimo caso, il solo nome a cui fare veramente riferimento è quello di Antonio Balestra, che fu maestro del nostro pittore una volta che lasciò Venezia nel 1718 per tornare nella sua natia Verona: è stato quindi necessario affrontare la biografia di questo artista meraviglioso ma a lungo trascurato (come buona

parte, se non tutta, la scuola veronese...), evidenziando per sommi capi il suo ruolo di artista internazionale alternativo a quella corrente che troppo spesso gli è stata contrapposta, quale è appunto il Rococò, e che, per merito degli studi recenti, si è evidenziato essere non tanto distante dalla sua sensibilità e dal suo gusto; ci si è soffermati, in particolare, anche su quella produzione grafica che è stata uno dei cardini della sua maniera e del suo modello di insegnamento che, a Venezia come a Verona, diede frutti meravigliosi... Infine, per concludere degnamente la disanima della figura di Balestra e ‘chiudere il cerchio’ della nostra contestualizzazione teorica, si è tornati ai concetti di Classicismo e Rococò, approfondendo la questione della loro ibridazione che si suole definire ‘Barocchetto’: questa categoria concettuale e classificatoria, forse nata per convenienza, ha permesso in verità di gettare già in passato un ponte su ciò che, in precedenza, si è voluto solamente contrapporre ma, in verità, era più vicino di quanto si pensasse, riassumendo così la grande e affascinante complessità di un’epoca ormai tramontata... A questo punto, si è provveduto a delineare la biografia e una disanima generale della maniera del nostro pittore, affrontando le varie fasi della sua vita che, dalla giovinezza veronese all’infausta morte avvenuta a Pietroburgo, fu costellata da un crescendo della sua fama e del suo apprezzamento internazionale; per ognuna di queste fasi, sono state indicate le principali opere da lui eseguite, i riferimenti che hanno avuto (o possono aver avuto) sugli sviluppi della sua arte e, ove possibile, le fonti storiche che ci sono giunte e che permettono di chiarire più approfonditamente il ruolo rivestito dall’artista nel contesto del Settecento veneto ed europeo. Con la figura di Rotari, termina appunto la prima parte del nostro percorso, ovverossia quella della contestualizzazione teorica e concettuale, corroborata da un ricco (seppur, va ammesso, parziale – dovendo scontare i limiti della disponibilità delle riproduzioni fotografiche, anastatiche e digitali, disponibili per ogni singolo fenomeno o figura artistica) *corpus* fotografico che, assieme al testo, accompagna lo sviluppo del ragionamento contenuto in questo scritto nella sua interezza.

Segue il Capitolo II, con cui ha inizio la seconda parte dell’elaborato, in cui si affronta concretamente il *corpus* delle opere del veronese, e più precisamente su una selezione di dipinti che sono stati oggetto di rari studi specifici (in particolare, schede di catalogo redatte in occasione di mostre specifiche, le quali non sono mai state dedicate espressamente alla singola figura di Rotari) o sono stati per troppo tempo ignorati, a causa della loro collocazione in depositi di musei o luoghi di culto o istituti poco accessibili sul territorio o ignorati dai più. Partendo da una considerazione di fondo, ovverossia la discrasia tra gli studi sulle arti (e la pittura nello specifico) veronesi e quelle veneziane, l’indagine sulle opere è iniziata con una breve riflessione su quella parte della produzione del pittore che è più nota (ovverossia la ritrattistica, le scene di genere e le ‘Teste di carattere’) e che funge anche da legame col citato primo elaborato di tesi triennale; si evidenzia in particolare quella libertà pittorica, con un’ampia casistica di soluzioni pittoriche adottate dalla stessa figura artistica, che giustificava quella prima messa in discussione dell’assioma che classificava Rotari come artista classicista. Perciò, era necessario andare oltre nella ricerca, affrontando quelle opere che generalmente si riconducevano al Classicismo che, proprio a Verona, era inteso come linguaggio artistico dominante. Le prime opere proposte sono quelle di soggetto profano: episodi tratti dal mito classico oppure eventi della storia antica sono indagati confrontando le tele di Rotari coi dipinti e altre opere (quali disegni e stampe), di omonimo soggetto o meno, di artisti di diversa estrazione, dal suo maestro Balestra a Ricci, Piazzetta, Tiepolo o Bencovich sino a quelle dei ‘foresti’. Analogo lavoro di studio e confronto viene proposto per le opere di soggetto sacro, ovverossia quelle relative a santi o episodi biblici ed evangelici, oggi conservate in musei (sia come parte del percorso espositivo, che quelle costituenti il patrimonio custodito nei depositi) o in

chiese del territorio. L'indagine che qui si propone, basata sul confronto delle diverse soluzioni compositive e figurative, luministiche e cromatiche adottate da Rotari e dagli altri artisti citati nei singoli casi, ha un obiettivo specifico: portare avanti lo studio sulla figura e la maniera del veronese, andando oltre i limiti delle direttrici di ricerca canoniche (che, è opportuno precisarlo, non perdono efficacia o validità) per tentare percorsi alternativi da cui sviluppare nuove conoscenze atte a giungere a una conoscenza effettiva e completa della sua figura, preliminare a quello che dovrà essere l'esito naturale, ovverossia la stesura di una monografia scientifica corredata da annesso catalogo ragionato che, ancora oggi, non è stato raggiunto.

Il Capitolo III, con il quale si conclude questo elaborato di tesi magistrale, prosegue la linea di ricerca avviata col capitolo precedente, con una duplice differenza: in primo luogo, trattando il soggetto specifico delle cosiddette *Natività* notturne, ha permesso di riprendere e approfondire alcune considerazioni che ho avuto modo di trattare in precedenza in un articolo, edito nel 2016 su AFAT, dal titolo *Alcune considerazioni sull'attività internazionale di Pietro Antonio Rotari*; inoltre, questo elaborato si è rivelato essere anche un'inedita occasione per presentare un'opera, segnalatami dal suo proprietario, il signor Vito Rezza (cui vanno doverosamente i miei più sinceri ringraziamenti per la disponibilità e la fiducia accordatami), che potrebbe rivelarsi un inedito del nostro e su cui, è augurio di chi scrive, si avvii un dibattito scientifico atto a poterla eventualmente inserire nel catalogo ufficiale di Rotari.

In sintesi, l'elaborato proposto offre un approfondimento su un'epoca di grandi cambiamenti e di meravigliose e complesse contraddizioni apparenti, quale è il Settecento, tramite l'indagine su una delle sue figure più rilevanti, il conte veronese Pietro Antonio Rotari: questi, in virtù di un ricchissimo bagaglio culturale e artistico, ancora in gran parte da studiare, fu un degno rappresentante del suo tempo e della vocazione internazionale degli artisti della Repubblica di Venezia (e, quindi, non limitatamente a quelli di scuola prettamente veneziana). La sua opera pittorica e grafica, ricca di sfumature tecniche e riferimenti culturali e figurativi ancora poco indagati, travalica il perimetro delle classificazioni convenzionali della Storia dell'Arte (quali sono le categorie del Classicismo e del Rococò) e, nella sua originalità, si erge a ponte di ciò che fino a pochi lustri fa era ritenuto, non solo dal grande pubblico ma anche da parte degli studiosi, un granitico dogma nell'antitesi che si è voluta creare: l'approfondirsi della nostra conoscenza sulla sua vita e, soprattutto, la sua maniera e le sue opere ci permette di guardare con uno sguardo rinnovato alla materia che *ivi* è oggetto di studio e ricerca e, allo stesso tempo, fa apprezzare maggiormente lo stesso progresso ottenuto in queste conoscenze, dopo il lungo periodo di oblio seguito alla sua infausta morte nel 1762, a partire proprio dalla criticata (e, sinceramente, criticabile – pur riconoscendogli sia il merito del tentativo che quello, meritato, di aver raggiunto un risultato concreto) monografia di Emilio Barbarani del 1941. L'auspicio è, tuttavia, che questo umile elaborato sia solo un piccolo passo in avanti nella ricerca e negli studi su questo pittore veronese e, in generale, sul Settecento veneto ed europeo: la strada è ancora lunga e, nei fatti, la nostra conoscenza effettiva è andata poco oltre la superficie, ma il ritmo dei progressi lascia ben sperare...



*A coloro che mi hanno accompagnato  
e sostenuto in questo lungo cammino.*



## CAPITOLO I

### *Pietro Antonio Rotari alla luce dei due astri della pittura veneta del Settecento*

Come due astri, indipendenti ma al tempo stesso gravitanti all'unisono nel medesimo spazio, che rifulgono ognuno di luce propria pur influenzandosi reciprocamente, sottilmente e in maniera spesso sorprendente e inaspettata, e con la loro luce che diede forma, e soprattutto colore e splendore, a quella che potrebbe definirsi una delle più alte vette raggiunte dalle arti umane, quale è la pittura del Settecento di Verona e Venezia. Con questa metafora si potrebbe, infatti, descrivere sinteticamente il rapporto che caratterizza le due città della Repubblica veneta, ormai al tramonto della sua esistenza, una convivenza e influenza profonda e complessa che si esprime innanzi tutto con l'affermazione dello splendore delle sue due principali scuole pittoriche di riferimento del secolo in esame in questa sede<sup>1</sup>. Da una parte, quella di Venezia, la Dominante, che tra gli ultimi lustri del Seicento e la prima metà del Settecento concorse alla maturazione e affermazione internazionale del Rococò, stile dell'arte nonché concezione umana e culturale che caratterizzò il cosiddetto 'Secolo dei Lumi' e che coesistette con l'affermarsi sempre più forte di quelle correnti classiciste che sfoceranno, alla fine del secolo, nel Neoclassicismo, controcanto artistico agli sviluppi storico-sociali (e non solo...) che porteranno al crollo dell'Antico Regime. E, dall'altra parte, quella di Verona, spesso trascurata dal pubblico e dagli stessi studi ma in verità fucina di grandi artisti che, per lo più riconducibili ai perduranti insegnamenti del Classicismo di matrice romano-emiliana, offriranno con la loro elegante e dolce pittura un'alternativa agli sfolgoranti splendori del Rococò lagunare, trovando nel corso del secolo svariati, e spesso sorprendenti, punti di contatto, confronto, mediazione e scontro.

In una situazione apparentemente semplice (con un'individuazione praticamente dicotomica, che vede la considerazione della scuola veneziana quale sinonimo pressoché unico del grande mosaico dell'arte veneta settecentesca, e quella veronese intesa come un ambito minore, seppure alquanto pregiata), ma in verità ben più complessa in cui le due città si pongono quali perni di riferimento per l'affermazione di vie alternative dell'arte che risuonano all'unisono, creando la meravigliosa armonia della pittura veneta del Settecento, nacquero, si formarono e agirono alcuni dei pittori più significativi dell'epoca, figure a cui un'etichetta di classificazione sbrigativa e semplicistica appare oggi una forzatura e uno snaturamento della meravigliosa complessità della loro opera e del loro tempo... Tra questi, un caso esemplare è quello del nobile pittore veronese Pietro Antonio Rotari, figura internazionale che, seppure vittima di un apparente oblio critico all'indomani della sua infausta morte improvvisa e perdurato sino al secondo dopoguerra, operò in diversi ambiti della pittura e della grafica, giungendo di fatto a mettere in discussione i limiti, spesso confusi come barriere stagne, che distinguono concettualmente stili e momenti culturali apparentemente inconciliabili. Inoltre, il suo caso permette di verificare i limiti e le potenzialità offerti da un confronto, anche essenziale, tra gli esempi di Verona e Venezia con le rispettive scuole: formandosi nelle prime decadi del Settecento prima nella natia Verona, per poi trascorrere due anni nella

---

<sup>1</sup> Definire brevemente, nei suoi molteplici e a volte apparentemente contraddittori aspetti, un periodo storico come il Settecento è, se non impossibile, arduo. Una sintesi, per quanto accurata, corre il rischio di tralasciare aspetti importanti nell'inquadramento storico e socio-culturale del periodo, in quanto premessa a un'analisi compiuta di ogni fenomeno artistico, e in generale culturale, tema di analisi. Per un'introduzione generale di questo ambito si vedano: G. Galasso, *Storia d'Europa, II. Età moderna*, Milano 2002, pp. 3-50, pp. 93-228; *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII. Il pensiero, l'arte, la letteratura*, volume a cura di P. Renucci, Milano 2005, pp. 1210 sgg. (Storia d'Italia, 3); S. J. Woolf, *La storia politica e sociale*, in *Dal primo Settecento all'unità. L'Illuminismo e il Risorgimento*, Milano 2005, pp. 5-149 (Storia d'Italia, 5).

Dominante prima di partire per le successive tappe del suo giovanile viaggio formativo, Rotari entrò in contatto con entrambe le scuole pittoriche della Repubblica, traendo da esse gli elementi che, a più riprese nel corso della sua vita (e in aggiunta ad altri stimoli di matrice europea), offriranno gli elementi per la definizione del suo personale linguaggio che troverà un favore internazionale durante la sua vita e oltre, con la “riscoperta” contemporanea...

### **Verona, “madre e nutrice di eccellenti pittori”, e...**

Verona, città antica sorta lungo le sponde del fiume Adige e più volte immortalata in quadri e incisioni di artisti come Bernardo Bellotto (Figg. 001-003), non può che essere il punto di partenza per la nostra indagine su Rotari<sup>2</sup>. La città, fondata in epoca romana ma divenuta nel tempo punto nevralgico del territorio veneto già durante il dominio medievale dei Della Scala, si confermò un crocevia strategico della Repubblica di Venezia nei suoi commerci sul continente (in particolare, l'area tedesca e la regione dell'arco alpino), nonché centro culturale e artistico di particolare rilievo che, tuttavia, patì un lungo periodo di crisi in seguito alla drammatica peste del 1630 per poi lentamente riprendersi, dando i natali a molti artisti e letterati che garantirono fama internazionale a un centro urbano forse divenuto minore ma che fu, in realtà, una delle culle del rinnovamento pittorico (e artistico-culturale in generale) del Settecento veneto ed europeo. In merito agli aspetti storici e sociali di Verona, un punto capitale è costituito dalla dedizione della città alla Repubblica di Venezia, avvenuta nel 12 luglio 1405 a Venezia, con cui si poneva la parola fine al dominio scaligero sulla città veronese dopo la vittoriosa guerra del 1404: il crollo del potere signorile comportò però, per Verona, un declassamento dal precedente rango di capitale, sede di una propria corte principesca che motore delle commissioni e dell'evoluzione della cultura e del gusto, a centro secondario (seppure florido e nevralgico nel sistema complessivo del dominio veneto di Terraferma) in cui la Dominante non esitò a modificare dove opportuno i precedenti equilibri di potere interni per consolidare la propria predominanza politica, amministrativa e sociale sulla città<sup>3</sup>. Si trattava di integrare in un tessuto culturale e politico vicino al sistema imperiale, con una nobiltà di tipo feudale gelosa del mantenimento del proprio potere sul territorio (temperato da elementi

---

<sup>2</sup> Trattare sinteticamente della storia della Verona veneziana appare alquanto complesso, in quanto è necessario un notevole sforzo di sintesi che, necessariamente, comporterà una scelta su cui si potrà costruire un'indagine sul Settecento veronese, rischiando però di tralasciare aspetti anche significativi. Si possono tuttavia individuare alcuni punti, fondamentali per la conoscenza sintetica del quadro storico della ricerca in essere. Per un'introduzione alla storia di Verona, si vedano: *I Segni della Verona Veneziana. Il Settecento*, a cura di N. Cenni e M. F. Coppari, Verona 1993 (Il Tempo e la Storia, 7); E. Demo, *Dalla Dedizione a Venezia alla fine del Cinquecento*, in *Storia di Verona. Caratteri aspetti momenti*, a cura di G. Zalin, Vicenza 2001, pp. 149-193; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Verona. Caratteri...*, cit., pp. 195-225; G. Marini, *Bernardo Bellotto e la pittura di veduta a Verona nel Settecento*, in *Bernardo Bellotto. Un ritorno a Verona. L'immagine della città nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Marini (Verona, Museo di Castelvecchio, 29 giugno - 29 settembre 2002), Venezia 2002, pp. 15-37; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 19-29.

<sup>3</sup> Si vedano: E. Demo, *Dalla Dedizione...*, cit. pp. 153-164; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento...*, cit., pp. 206-214; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., pp. 19 sg.. Ne derivò un quadro complesso ma sufficientemente equilibrato, rimasto pressoché invariato nel suo complesso sino al crollo della Repubblica nel 1797, in cui Verona sopportava la sudditanza a Venezia in cambio di ampie concessioni a favore della nobiltà locale che, non solo mantenne il suo potere nei domini della provincia, ma riuscì ad attuare una piena aristocratizzazione degli organi del governo locale lasciati in mano ai veronesi (in particolare i Consigli dei Dodici e dei Cinquanta). Tuttavia, il sistema non era così rigido al punto da impedire l'affermazione delle famiglie ascese ai vertici delle istituzioni locali in virtù di meriti militari o politico-amministrativi, o di fedeltà alle autorità religiose del territorio veronese, col centro urbano che andava decidendo sempre più le sorti dei territori della provincia.

tipici del sistema comunale italiano), i suoi ordinamenti e amministratori con l'obiettivo di garantire le proprie esigenze accentratrici, riconducibili alla gestione di uno stato moderno quale sarà la Repubblica di Venezia al termine della sanguinosa stagione della guerra contro la Lega di Cambrai (1509-1517); si venne così a creare un sistema di potere ibrido, aristocratico-oligarchico, in cui le famiglie più importanti, integrate nel sistema di potere locale gestito dalle cosiddette 'conventicole' nobiliari, controllavano le cariche che amministravano il denaro e la giustizia civile, mantenendo un saldo controllo sul territorio veronese e mal sopportando i costanti tentativi di Venezia di ridimensionare lo strapotere di questa piccola oligarchia locale, nostalgica del perduto passato 'da capitale' di Verona e bramosa di autonomia (il che ben spiega anche i buoni rapporti stretti dalla nobiltà locale, sempre animata da simpatie filo-imperiali, coi duchi di Mantova o gli arciduchi austriaci, che erano generosi nel conferire titoli e favori che i veronesi non riuscivano a ottenere dalla Repubblica; nonché accorte politiche matrimoniali dei nobili veronesi con casate mantovane e tedesche)<sup>4</sup>.

Se la situazione politica della Verona veneta fu abbastanza stabile nel corso del dominio della Repubblica, l'economia locale fu invece un fattore maggiormente dinamico e oggetto di un'evoluzione altalenante che prima interessò anche lo sviluppo demografico cittadino (con l'emigrazione di mercanti e artigiani veronesi in Europa, l'insediamento di famiglie dai territori attigui e non, nonché il fiorire di una comunità ebraica piuttosto consistente, che contribuirono alla prosperità economica della città) per poi risentire della catastrofe pandemica del 1630, la cui memoria ci è stata tramandata dalla descrizione di Francesco Pona, *Il gran contagio di Verona*<sup>5</sup>. In primo luogo, va ricordata l'importanza dell'industria tessile locale, che a lungo determinò la fortuna della città atesina e l'arrivo da altre aree della penisola di nuovi operatori nel settore con le loro famiglie (in particolare dal bergamasco e dal comasco): inizialmente, fu la produzione di panni di lana a dominare il settore tessile e a essere il principale pilastro dell'economia veronese; quest'industria decadde progressivamente a partire dal principio degli anni Sessanta del Cinquecento per essere man mano sostituita dalla produzione di sete grezze e 'crude'<sup>6</sup>. Di

---

<sup>4</sup> Si vedano: E. Demo, *Dalla Dedizione...*, cit. pp. 153-164; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento...*, cit., pp. 206-214; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., pp. 19-21. A partire dal Seicento, il sistema di potere locale, retto da questa aristocrazia che si trova vincolata a un controllo limitato al territorio della provincia veronese senza alcuna possibilità di agire direttamente nel complesso del potere centrale (come ci si potrebbe aspettare da un sistema moderno, in cui le élite dei vari territori concorrono in vario modo al bene, o almeno al controllo, dello Stato), si caratterizzò per un'azione di prepotente egemonia sul territorio che si manifestava anche nel controllo delle sentenze del Tribunale della Consolaria, ove il Podestà veneziano e i suoi cinque consiglieri erano paradossalmente in minoranza rispetto ai laici e ai dottori in legge veronesi. Ne derivava una situazione in cui le massime autorità veneziane presenti a Verona, il Podestà e il Capitano, erano costretti a lamentarsi con la Dominante dei soprusi dei veronesi senza poter agire in modo incisivo per risolvere queste anomalie nel potere veneziano sui complessivi domini di Terraferma. Un'ulteriore prova di questa posizione agli antipodi con Venezia si può cogliere nel gusto che è espressione di questo ceto e del clero veronese che lo appoggiava, che non si faceva scrupoli nel manifestare la propria autonomia dalla capitale già nella definizione delle diverse posizioni nella gerarchia ecclesiastica: una posizione conservatrice e filo-romana che contrastava con gli innovativi e originali sviluppi artistici veneziani. Si veda, a riguardo, S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Vicenza 1978, pp. 41 sg.

<sup>5</sup> Per un'introduzione sull'economia veronese nel periodo della dominazione veneziana, si vedano: E. Demo, *Dalla Dedizione...*, cit. pp. 158-184; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento...*, cit., pp. 197-206; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., p. 19; F. Magani, *Verona nobile e borghese nelle sue collezioni d'arte del Seicento*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, p. 6.

<sup>6</sup> E. Demo, *Dalla Dedizione...*, cit. pp. 159-180; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento...*, cit., pp. 199-204; F. Magani, *Verona nobile e borghese...*, cit., pp. 6 sg. Trattare, seppure sinteticamente, degli aspetti economici legati alla produzione tessile veronese appare fondamentale per la reale comprensione del contesto in cui si venne a maturare la scuola artistica veronese, che è parte essenziale del contesto culturale atesino. Pertanto, è necessario tener presenti le

conseguenza, grande rilievo assumono l'esercizio della mercatura e l'attività bancaria, che ebbero estensione europea e andarono a costituire una base su cui, parallelamente, si svilupperà la fortuna della scuola artistica veronese (e il collezionismo in generale) e andando così ben oltre il mero scambio di merci e denaro: la rete di legami commerciali instaurati da Verona interessava non solo i centri della Repubblica di Venezia, ma si estendeva oltre i suoi confini e i territori limitrofi, comprendendo centri come Bologna e Roma, quelli dell'Emilia e della Romagna (Parma, Modena, Reggio, Rimini e Ferrara), le località del centro della penisola (con le loro fiere), fino a Napoli e le regioni del Meridione; si crearono anche legami con altri centri del Mediterraneo, come Barcellona o le colonie veneziane in Grecia e in Oriente e gli stati balcanici e mitteleuropei (come l'Ungheria, la Boemia, la Serbia, la Grecia, l'Albania o Ragusa) e poi il mercato ottomano, ma spicca soprattutto la direttrice che da Verona, salendo il corso dell'Adige, giungeva a Trento e Bolzano e, da lì, si estendeva sino ai floridi mercati dell'area tedesca, dell'Impero e dell'Austria, fungendo da principale tramite di queste regioni con la Dominante<sup>7</sup>. La fortuna di Verona quale centro economico e tramite di fatto privilegiato nei rapporti di Venezia (e la Repubblica tutta) con l'Europa continentale era determinata dal sorgere sulle sponde dell'Adige, fiume che in epoca moderna era perfettamente navigabile sino a Bronzolo (nei pressi di Bolzano), in virtù della sua copiosa portata d'acqua (in particolare nei periodi di piena, fatto che colpiva i Rettori veneziani *ivi*

---

sue cesure principali che definiscono questo quadro del contesto: le ultime decadi del Cinquecento e il 1630. Entro la prima cesura, l'industria tessile dei panni di lana proseguì una lunga tradizione legata all'allevamento ovino che garantiva il rifornimento di materia prima locale: in questa prima fase, le autorità locali provvidero ad attuare politiche volte a migliorare la qualità della produzione di lana; questo miglioramento degli allevamenti ovis permise la produzione di una materia prima locale di buona qualità, che rendeva superflua l'importazione delle lane straniere (inglese, spagnola e di area mediterranea), e, conseguentemente, si incrementò la quantità e la qualità dei prodotti tessili pregiati che vennero poi diffusi sul mercato europeo (in particolare, nell'area tedesca e mitteleuropea – ove i tessuti erano scambiati con prodotti locali, come cuoi, pellami o legname). A fine Cinquecento, tuttavia, la situazione economica del continente mutò e, naturalmente, questo ebbe conseguenze sulla produzione tessile veronese: se da un lato si affermarono le produzioni di panni di lana di qualità a Mantova e Venezia (che, tra l'altro, esercitava una considerevole pressione economica sulla città atesina con l'imposizione di dazi sulle merci *ivi* prodotte, che dovevano passare obbligatoriamente per la Dominante prima di essere poi vendute sui mercati della Repubblica ed europei) che spinsero le autorità locali e i proprietari delle terre ad abbandonare progressivamente gli allevamenti ovis a favore dello sfruttamento agricolo delle terre della provincia veronese (su cui si baserà man mano parte preponderante delle ricchezze delle classi agiate), dall'altro si preferì orientare l'industria tessile verso le produzioni di seta grezza e cruda (ovverossia non trattata e tinta). Tuttavia, questa economia, introdotta già nel Quattrocento nella *Campanea* veronese (l'alta pianura in sponda alle rive dell'Adige) e nella bassa Valpolicella, e progressivamente potenziata con la diffusione delle colture di gelsi e i progressi tecnici in questo settore, si rivelò più debole rispetto alla produzione di panni in lana, dato che i prodotti realizzati non erano paragonabili ai più pregiati filati di Vicenza; si preferì quindi dedicare gli sforzi di questa industria alla produzione di prodotti semilavorati e filati poco pregiati, diffusi sia nei vicini centri del nord della penisola che in area tedesca. Poi, nel 1630, la catastrofica pestilenza segnò una svolta, negativa... Con la morte di buona parte della popolazione veronese, i vari settori dell'economia locale (inclusa la produzione tessile) ne risentirono pesantemente e solo tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento ci fu un'apprezzabile ripresa che, tuttavia, non poteva più paragonarsi al dinamico contesto pre-pandemico (dinamica che, ahinoi, abbiamo imparato a conoscere anche in epoca contemporanea), influenzando, di conseguenza, anche il contesto culturale e artistico, come si avrà modo di delineare a breve.

<sup>7</sup> Vedi n. 5. Aspetto fondamentale quale attrattore di mercanti a Verona fu la presenza della Fiera di Bra (che riuniva le precedenti piccole fiere veronesi, e che fu ricostruita in altra area come quartiere in muratura entro il 1722 su progetto ideato da Francesco Galli Bibiena) e delle due Dogane (di Terra e d'Acqua) edificate nel corso del Settecento su iniziativa della Repubblica per provare a contrastare il degrado economico della città e dello Stato. Si vedano, a riguardo: N. Cenni, *Fiere e mercati. Navigazione e mestieri sull'Adige*, in *I Segni della Verona Veneziana...*, cit., pp. 45-51; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., p. 19. Sulla diffusione dell'arte veneta (e veronese in particolare) in area trentina, crocevia dei commerci e cerniera tra la Repubblica di Venezia, l'Impero e l'area tedesca e mitteleuropea nel suo complesso, si veda *I colori della Serenissima. Pittura veneta del Settecento in Trentino*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli e D. Ton (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2 luglio – 23 ottobre 2022), Trento 2022 (Castello in mostra, 13).

mandati a governare la città) che permetteva la navigazione sia in discesa che in risalita: avendo la sorgente nelle terre trentino-tirolesi e scorrendo attraverso le pianure venete, l'Adige permetteva i commerci fluviali nella direttrice nord-sud (e viceversa), e rendeva naturale il forte legame che si venne a creare, non solo a livello economico, tra la città atesina e le terre tedesche; al tempo stesso, gli abitanti del territorio si ingegnarono nello sfruttare a pieno le potenzialità di questa impareggiabile risorsa, con canalizzazioni capillari e la creazione di mulini (sia terragni che natanti), contribuendo a creare anche un paesaggio che affascinava i veneziani i 'foresti' che si recavano nel veronese nel contesto di quel fenomeno internazionale che passò alla storia come Grand Tour, con la sua natura indomita che si fondeva armonicamente con le attività antropiche, le imbarcazioni che costituivano il pilastro dell'economia del territorio e, ovviamente, la bellezza della stessa città di Verona che, nel Settecento, competerà per splendore con le arti di Venezia tramite la rinascita della sua scuola pittorica (e artistica)<sup>8</sup>.

Sono appunto gli ambiti delle arti e della cultura a essere oggetto di un'evoluzione complessa e stratificata a più livelli con un'evidente manifestazione sensibile, superando di fatto la vetusta opinione che la moderna scuola pittorica veronese sia da identificare esclusivamente come classicista (per sfociare poi, tra fine Settecento e inizi Ottocento, nel Neoclassicismo), trascurando sino a tempi recenti la ricca e ancora poco studiata pittura barocca (intesa, nel contesto veronese, in senso meramente cronologico – dal 1630 al 1750 ca, dalla peste alla partenza di Pietro Antonio Rotari da Verona)<sup>9</sup>. Tuttavia, tale sviluppo può essere compreso nei suoi diversi aspetti tenendo a riferimento alcuni punti fermi, a iniziare dall'origine di tale storia. I vari studi esistenti sino ad oggi, nonché una delle fonti settecentesche di riferimento quale è *Le Vite de' pittori, de' gli scultori et architetti veronesi* di Bartolomeo Dal Pozzo (1718) (Fig. 004), mettono in evidenza come l'origine della moderna scuola veronese sia da identificare nell'attività e nella scuola del pittore tardomanierista Felice Brusasorci (o Brusasorzi) (1539/1540-1605) (Figg. 005-008): l'artista creò una bottega che, al termine della sua vita, in virtù dei successi artistici raggiunti con commissioni laiche e religiose anche oltre i confini della provincia veronese e del numero considerevole di artisti che vi entrarono per iniziare la propria formazione pittorica, sarebbe più corretto intendere come

---

<sup>8</sup> Per un'introduzione all'importanza dell'Adige nel contesto della storia di Verona e del suo territorio, si veda G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento...*, cit., pp. 214-221. L'importanza rivestita dal fiume può essere esemplificata da due fattori. In primo luogo, la Repubblica, conscia dell'importanza di questa via d'acqua, creò l'apposita magistratura dei Provveditori sopra l'Adige, in quanto non si poteva lasciare la materia senza un qualsivoglia controllo centrale, dati gli interessi economici e geopolitici implicati. In secondo luogo, ma non meno importante, fu l'attenzione che gli stessi veronesi riversavano alla materia: nel 1677, i conti Francesco Moscardo e Marcantonio Verità presentarono ai Provveditori competenti una relazione in cui si evidenziavano i tre punti di attenzione per un migliore e adeguato sfruttamento del corso del fiume; l'attenzione da loro dimostrata, con le questioni dello stato dell'alveo (tenendo in debito conto lo *svegro* – o disboscamento – dei monti e il conseguente dissesto idrogeologico del territorio con le piogge e lo scioglimento delle nevi montane, la formazione naturale o indotta di ammassi di detriti lungo il corso, e l'influenza spesso nefasta delle attività antropiche come la costruzione degli *arzerini* – piccoli argini artificiali costruiti dai privati), la tutela degli argini (col problema della *rotta* – la rottura degli argini) e del diversivo del Castagnaro (una vasta area di sfogo delle acque di piena creata dopo la *rotta* del 1438, che serviva anche a Venezia in quanto fungeva da collegamento col Po attraverso il cosiddetto Canal Bianco), testimoniano un'attenzione a problematiche, ahinoi, ancora attuali e mai veramente affrontate con raziocinio e onestà... Anche nel Settecento, con il nobile erudito illuminista Scipione Maffei, di cui si tratterà in seguito, l'attenzione alla questione dell'Adige fu viva: nel 1719, nel *Ragionamento sopra la regolazione dell'Adige*, si ravvisava il pericolo a lungo termine determinato dai diversivi che portavano all'interramento dell'alveo e successivamente alla *rotta* degli argini in caso di piene abbondanti.

<sup>9</sup> S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco*, in *La pittura veronese nell'età barocca...*, cit., p. 33. Come introduzione alla storia del collezionismo veronese di opere di area non veneta, si veda anche E. M. Guzzo, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 287-320.

una 'proto-accademia', o accademia privata e corporativa che darà di fatto forma alla scuola veronese tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, portando di fatto a un aggiornamento della tradizionale forma della bottega a conduzione familiare o corporativa di matrice medievale in chiave moderna, con l'affermazione di una maniera locale autonoma e resistente al peso delle tendenze figurative più avanguardiste del momento (come il Caravaggismo o il Naturalismo e la poetica degli affetti imposti dalla Controriforma cattolica, incarnati in particolare dalla pittura di Pieter Paul Rubens)<sup>10</sup>. Tuttavia, sia la maniera del maestro (coloratissima, comunicativa e facilmente comprensibile nei suoi contenuti - e quindi antinaturalistica e accademica nei risultati) che la conseguente scuola-accademia che si generò a Verona a cavallo dei due secoli non erano certo estranee al confronto e all'ibridazione con gli stimoli e gli esempi esterni, seppure si riuscì a creare una sorta di monopolio locale delle commissioni che estromise in gran parte gli artisti 'foresti': non erano rari i casi in cui i giovani veronesi, dopo un'iniziale formazione in patria, in seno alla scuola di Felice Brusasorci, si recassero in altri centri per completare la formazione per poi tornare a operare a Verona (come nel caso di Marcantonio Bassetti e Pasquale Ottino) mentre altri preferirono trasferirsi più o meno definitivamente in altri centri della penisola; comunque sia, la scuola veronese e lo stesso ambiente dei mecenati e committenti non mancarono di mantenersi aggiornati sulle novità degli altri centri, come Mantova (dove operava Rubens, al servizio dei Gonzaga), Venezia, ma anche Bologna, Firenze, Roma e i paesi del Nord Europa, e questo grazie alla capillare diffusione di disegni e stampe (col conseguente 'filtro' della scuola, che impediva per

---

<sup>10</sup> Si vedano, in particolare, per un'introduzione biografica su Felice Brusasorci e la sua maniera: E. Arslan, *Il concetto di «Luminismo» e la pittura veneta barocca*, Milano 1946, pp. 13-15 (Biblioteca «artistica», Serie II, I); S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., pp. 31sg.; F. Rossi, *La bottega-scuola-accademia di Felice Brusasorzi tra Maniera, pittura della realtà e Classicismo*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 9 sg., p. 14; S. Marinelli, *La maniera e la realtà veronese*, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit., pp. 17-27; G. Peretti, *"Non avvezzi alle maniere di Venezia". Felice tra i suoi contemporanei*, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit. pp. 52 sg.; Id., *"I disegni da lui fatti furono infiniti". Disegnare a Verona tra Cinque e Seicento*, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit. p. 58; Id., *"Tratto poi dalla curiosità se ne andò a Roma". Tra Caravaggismo, pittura della realtà e Classicismo*, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit., p. 80; Id., *"Poiché non arriva mortal pennello tant'oltre". La pittura monumentale con e dopo Felice*, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit., p. 84. Si vedano anche le biografie di Domenico e Felice Brusasorci sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 14, 1972 (vedi Sitografia, nn. 05, 10). In ritardo rispetto ai processi avviati a Firenze già a inizio Quattrocento, anche a Verona la pittura si emancipò dall'ambito delle arti meccaniche per divenire liberale, una libera professione, e questo fu evidente considerando l'estrazione medio e piccolo borghese di questa generazione di artisti che, attratti dalla maniera operata da Felice, si riunirono attorno a lui in questa accademia corporativa che, per modalità di composizione e azione, era affine a tante altre nate in tutta la penisola, come a Venezia (con quelle di Tiziano Vecellio, Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese) o Bassano (con quella dei Dal Ponte) o Bologna (con i Carracci).

Riguardo la figura specifica di Brusasorci, va ricordato il suo ruolo quale continuatore in terra veronese del linguaggio manierista raggiunto dal padre Domenico Brusasorci che, a sua volta, era stato ricordato da Giorgio Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568); la sua fortuna postuma fu poi garantita, non tanto dalla trattatistica maggiore (come quella di Giulio Cesare Gigli o dell'abate Luigi Lanzi), ma dalla letteratura locale (come la *Nigella* di Giovanni Fratta). A livello artistico, la sua figura è oggetto di interesse e studio sistematico nei lustri recenti, con l'ampliamento del catalogo delle sue opere note (di pittura e disegni) che, tuttavia, non hanno ancora portato a una monografia sistematica che comprenda anche un catalogo ragionato delle opere note e a lui attribuibili. È tuttavia fondamentale ricordare un aspetto della sua biografia: egli risiedette a Firenze, lavorando anche per la corte granducale, e quindi conobbe il complesso mondo accademico fiorentino che, probabilmente, ebbe un ruolo nella definizione delle attività della sua accademia (con possibili ripercussioni sul futuro modello accademico ambito da Verona e raggiunto solo nel 1764); egli riuscì anche a competere con gli artisti fiorentini nel numero di disegni di alta qualità, dando concreta origine all'attenzione veronese per la correttezza del disegno, che fu uno dei pilastri del locale Classicismo.



quanto possibile la diffusione di modelli e riferimenti se non opposti, quanto meno concorrenti) e la dispersione delle collezioni, incluse quelle veronesi<sup>11</sup>.

Ma la già ricordata pestilenza del 1630 segnò una svolta radicale e drammatica... Il morbo portò alla morte di quasi tutta la generazione di artisti che si erano formati presso il Brusasorci (o dopo la sua morte) e, complici la crisi economica che si venne a creare in parallelo al calo demografico conseguente, l'evoluzione della pratica artistica subì una drastica battuta d'arresto e il locale contesto artistico-culturale si impoverì, in quanto crollarono le commissioni pubbliche e private che non potevano essere più soddisfatte dagli artisti locali, morti o emigrati come i due più affermati superstiti, Alessandro Turchi detto l'Orbetto e Claudio Ridolfi (che erano riparati, rispettivamente, a Urbino e Roma) (Figg. 008-015)<sup>12</sup>. Conseguentemente, si mise in moto una serie di meccanismi che avrà col tempo ripercussioni significative e propositive, ma che agli esordi avranno quasi esclusivamente un carattere impositivo e passivo: l'influenza della scuola pittorica bolognese ed emiliana, e in misura minore di quelle lombarda e romana, sull'ambito delle arti, della committenza e del collezionismo veronese, con l'afflusso di opere di queste scuole nel territorio veronese a segnare un trionfo seppure temporaneo dell'arte di Bologna e Roma su quella di Venezia; al tempo stesso, la ripresa delle commissioni si dovette in particolare alla riaffermazione del ruolo della Chiesa cattolica in area veneta (in particolare a Verona, che era sempre stata obbediente verso l'ambiente della curia romana)<sup>13</sup>. Sin dagli inizi del Seicento e col progredire del secolo, infatti,

---

<sup>11</sup> E. Arslan, *Il concetto di «Luminismo» e la pittura veneta barocca*, Milano 1946, p. 15, p. 21 (Biblioteca «artistica», Serie II, I); S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco ...*, cit., pp. 33-35; F. Rossi, *La bottega-scuola-accademia...*, cit., p. 10; G. Peretti, "Tratto poi dalla curiosità se ne andò a Roma"..., cit., p. 80; G. Peretti, "Poiché non arriva mortal pennello tant'oltre"..., cit., p. 84. Per un'introduzione alla storia delle collezioni veronesi, e della loro dispersione e modifica, si veda F. Magani, *Verona nobile e borghese...*, cit., pp. 14 sgg.

<sup>12</sup> Si vedano: S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., p. 31; F. Magani, *Verona nobile e borghese...*, cit., p. 6; S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., pp. 33 sgg., p. 35; L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di Patria"*, in *La pittura veronese nell'età barocca...*, cit., p. 85; F. Rossi, *La bottega-scuola-accademia...*, cit., p. 11; S. Marinelli, *La maniera e la realtà veronese*, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit., pp. 20-27; G. Peretti, "Non avvezzi alle maniere di Venezia". Felice tra i suoi contemporanei, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit., pp. 52 sgg.; Id., "Il mio genio non si conforma troppo a questi di Roma". Felice tra i suoi allievi, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit. 66-79. Numerosi furono gli artisti che furono debitori verso Felice Brusasorci e la sua scuola, e sarebbe impossibile in questa sede fare un'adeguata sintesi senza travalicare i confini dell'inquadramento di contestualizzazione del contesto veronese che qui si espone: basti ricordare alcuni nomi tra i più significativi, come Pasquale Ottino, Marcantonio Bassetti, Sante Creara e, soprattutto, Alessandro Turchi. A essi si deve aggiungere l'unico artista che non fu allievo del Brusasorci: Claudio Ridolfi, che si formò a Venezia presso Paolo Veronese. Se Turchi, pittore tecnicamente impeccabile e che, oltre a ereditare con l'Ottino le commissioni incompiute del Brusasorci, fu tra i maggiori pittori a Roma nell'epoca dei Borghese e dei Barberini, seppe distinguersi per una singolare concezione del Classicismo che gli garantì commissioni a livello europeo (Roma, Francia, Paesi Bassi, Inghilterra e area tedesca), a Ridolfi, che aveva deciso di trasferirsi nelle Marche, va attribuito il merito di aver introdotto, con la sua arte, la mediazione dell'esempio di Federico Barocci con l'arte veneta (e l'esempio del Caliarì *in primis*).

Allo stesso tempo, va segnalato che il Caravaggismo che si poteva ancora cogliere nei primi lustri del Seicento, nell'opera di alcuni artisti della scuola veronese di inizio secolo, si spense definitivamente con il disastro pandemico del 1630: Bassetti si eclissò nella provincia senza avere un seguito significativo, Pietro Bernardi morì precocemente e di lui si ricorda solo la produzione grafica di un certo spessore, mentre la figura di Dario Pozzo resta misteriosa... Il linguaggio che, in qualche modo sopravvisse e su cui si sviluppò la successiva storia della scuola veronese fu quella che, dalla maggior osservanza dell'insegnamento di Brusasorci si volgerà preferibilmente verso gli esempi della scuola emiliana e al linguaggio barocco mitigato. Tra le figure apparentemente contraddittorie si può ricordare Antonio Giarola, che passò dagli esempi di Carlo Saraceni e Caravaggio a quelli di Bernardo Strozzi, da Francesco Albani a Guido Reni, conservando sempre, nonostante tutto, una propria identità: se gli è generalmente riconosciuto un ruolo fondamentale nell'insegnamento del disegno nel contesto dell'accademia privata di disegno a Verona, è oggi maggiormente noto per la fase cosiddetta 'chiarista', iniziata negli anni Trenta del Seicento e in cui il ricordo della lezione bolognese si basa sugli esempi della scuola dei Carracci e, in parallelo ma con un grado ancora da indagare, i suoi rapporti con Albani e Reni.

<sup>13</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., pp. 31-33; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., p. 35; L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di Patria"...*, cit., p. 99, p. 105. Appare significativo quanto riportato da Diego Zannandreis

Verona fu una città adatta ad accogliere esempi e concezioni artistiche dell'arte emiliana, e le opere di artisti come Giovanni Lanfranco e Guido Reni suscitarono negli artisti locali il maggior interesse, con la conseguenza che artisti come il Turchi, Ottino e Antonio Giarola, dopo aver appreso in patria una prima formazione di base si adoperarono, per perfezionare la loro arte presso le botteghe degli artisti bolognesi, in particolare Reni, Francesco Albani, Domenico Fetti e Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino: il risultato fu che, progressivamente, i modelli di ascendenza bolognese si fusero per poi soverchiare i residui della tradizione locale precedente, con campiture cromatiche tetre, private di carica ideale e sublime, e modelli ripetuti e mescolati senza particolare fantasia, concretizzandosi nei casi peggiori in immagini informi e tecnicamente scialbe che trasmutano il tardo Manierismo di Brusasorci in qualcosa di irriconoscibile, che viene generalmente ascritta al Barocco, e superando già prima del Settecento la monolitica definizione della scuola pittorica veronese come sinonimo di Classicismo<sup>14</sup>.

Nel 1639, Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino inviò da Bologna la pala di *Santa Francesca Romana e l'angelo* (Fig. 016) realizzata per la chiesa olivetana di Santa Maria in Organo, e questo segnò l'avvio ufficiale della stagione barocca del cosiddetto Barocco veronese, col trionfo degli esempi emiliani e bolognesi; parallelamente, si affermò la maniera di Pietro Ricchi (Figg. 017-018) il quale, oltre a proporre una versione edulcorata della scuola lombarda secentesca, contribuì al rinnovamento fecondo del filone classicista veronese, in virtù del suo giovanile apprendistato presso Guido Reni, e rimase significativa anche la forza d'influenza (diretta e indiretta), sin dagli inizi del secolo, della scuola veneziana, in particolare grazie alle opere e all'insegnamento di Jacopo Palma il Giovane<sup>15</sup>. Dopo la stasi avviata col disastro pandemico, quindi, entro la metà del Seicento compaiono a Verona una serie di maestri che, 'foresti' ma spesso divenuti veronesi d'adozione, contribuiscono ad arricchire il quadro della pittura locale saturando un mercato che era rimasto orfano di artefici locali: dopo il Ricchi e l'arrivo nel 1648 (e la prematura scomparsa) di Simone Cantarini (Figg. 019-024), i vicentini Giulio Carpioni e Bartolomeo Cittadella (Figg. 025-030) si stabilirono a Verona, e in particolare il primo di questi ultimi contribuì con le sue opere, sia sacre che profane, monumentali e ispirate all'Antico, alla ridefinizione del linguaggio veronese sino al Settecento<sup>16</sup>. Allo stesso tempo, se questi famosi 'foresti' si accaparrarono le commissioni più prestigiose, un gruppo di artisti locali riuscì a porsi come autentici appaltatori di imprese, portando a compimento la trasformazione del fare arte in una professionalità remunerata che finiva per fondere in un mal inteso eclettismo le novità pervenute

---

nel 1891: all'inizio della biografia di Dioniso Guerri, si ricorda che "[...] finita la successione della scuola de' Brusasorzi, e morti anco i seguaci di Paolo [Veronese] da noi ricordati, venne a perdersi così quasi ogni traccia di scuola municipale in Verona, quindi convenne a' nostri giovani rivolgersi ad estere scuole, onde essere istruiti nella pittura [...]" (cit. p. 410). Ciò avviene nel momento in cui la situazione economica e sociale-demografica è ancora devastata dagli effetti della peste, e ci vorranno decenni perché il quadro di riferimento migliori significativamente, avvicinandosi alla situazione antecedente al 1630.

Riguardo la questione della ripresa delle arti grazie all'azione catalizzatrice della Chiesa nell'ambito delle commissioni, si può notare che essa fu un fattore di lungo termine nel contesto della storia della pittura veronese (e non solo...): si noti che, tra la fine del Seicento e le prime decadi del Settecento, l'ordine dei Gesuiti fu tra i principali committenti di Louis Dorigny e Antonio Balestra, mentre gli Olivetani lo furono per Giovanni Murari e i Teatini per Simone Brentana, sia nella natia Venezia (ove essi erano detti Tolentini) che a Verona. Ciò può essere inteso come spiegazione della grande proliferazione di opere di arte sacra in area veneta, e testimonianza di una grande opera di ammodernamento e creazione dei luoghi di culto nella Repubblica che, nella Dominante *in primis*, avrà una stagione assolutamente felice con l'ultimo secolo di splendore della Repubblica stessa (e, sulla questione, si avrà modo di approfondire in seguito).

<sup>14</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., pp. 32 sg.; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco ...*, cit., p. 35, p. 42.

<sup>15</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., pp. 33 sg.; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco ...*, cit., p. 42.

<sup>16</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., pp. 33 sg.; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco ...*, cit., p. 44.

da altri luoghi: si distinsero Francesco Barbieri detto lo Sfrisato (Figg. 031-032), Antonio Spadarini e, soprattutto, Biagio Falcieri (1628-1703) (Figg. 033-035) che, odiato già in vita dai suoi rivali per lo strapotere e le ingenti ricchezze accumulate come pittore, mediatore e mercante, fu poi accusato dalla critica locale di essere stato il corruttore della scuola veronese, in un autentico linciaggio dell'arte barocca<sup>17</sup>. La tradizione veronese continuò, con nuovi apporti, a sopravvivere in opere come quelle di Andrea Voltolini, che realizzò diverse pitture per le chiese della diocesi veronese: la sua maniera dalla grande compostezza e dalla calibrata misura espressiva (che col tempo perse man mano vigore), manteneva ricordi dell'esempio dei maestri del locale primo Seicento, come Bassetti e Turchi; spiccava per certa vigoria nei ritratti e in certe figure, come il pontefice dell'*Annunciazione con i santi papa Giulio I e Gaetano Thiene* per Santa Maria Assunta di Garda (Fig. 036), e questo gli garantì, forse per mancanza di alternative, un certo seguito tra i giovani pittori della metà del secolo, come Santo Prunato, Giovan Battista Bellotti, Giovan Battista Lanceni e Giovan Battista Canziani<sup>18</sup>. Ma, oltre a ciò, il progredire del Seicento portò a nuovi elementi che contribuirono ad arricchire e preparare la scuola pittorica veronese ai fermenti settecenteschi e alla sua vocazione internazionale, pari a quella della più nota scuola veneziana.

La situazione politica internazionale che derivava dalla fine della Guerra dei Trent'anni (1618-1648) e la pacificazione raggiunta dalla Repubblica di Venezia con lo Stato della Chiesa, portò a una riapertura dei mercati veronesi, compreso quello artistico, verso il Nord, come attestano le commissioni in area tedesca (Baviera, Austria e Boemia *in primis*), e anche verso Sud, in particolare riavvicinando le scuole emiliana, romana e partenopea a quella veronese, con la proliferazione in particolare della produzione locale ad opera di artisti che, come era ormai tradizione, da Verona perfezionarono la loro arte negli altri centri della penisola, e l'importazione di pale d'altare fedeli ai dettami della Controriforma cattolica, in cui la correttezza e il decoro figurativo dei modelli si univano a un manifesto sentimento devoto<sup>19</sup>. Fondamentale e fecondo fu l'esempio portato a

---

<sup>17</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., pp. 34 sg.; L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, p. 83; S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., pp. 47-49; L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di Patria"...*, cit., pp. 85 sg. Sorprende l'astio nei confronti del Falcieri, trasferitosi a Verona nel 1667 e assunto a baluardo del linguaggio barocco veronese, e quindi oggetto delle invettive della critica settecentesca veronese. Basti, a titolo di esempio, quanto scritto dal biografo di Giambettino Cignaroli, padre Ippolito Bevilacqua, nelle *Memorie* del 1771 (vedi Sitografia, n. 84): "[...] durerà fatica a rinvenir altri che lo abbia superato in sua vita nell'imbrattar più tele, e nel deturpare a fresco più chiese e più case [...]". In base a tale fonte, inoltre, "[...] Il Balestra, tornato di Roma, pieno di sapere e di gloria colà acquistatasi, dovette, finchè visse il Falcieri, tollerare in pace la cecità della sua patria. [...] Tanta era l'ignoranza in fatto di belle arti non solo fra le volgari, ma eziandio fra le più cospicue ed illustri persone" (cit.). Se quanto riportato dal Bevilacqua attesta almeno in parte il vero, si avrebbe una valutazione critica del tempo che spiegherebbe, seppure a distanza di alcuni decenni, perché il Balestra rimase distante da Verona per molti anni, ritornandovi solo nel 1718... Questo astio, come già accennato, potrebbe derivare soprattutto dal successo del pittore presso committenti di alto rango come il duca Alessandro II Pico della Mirandola, per il quale iniziò il suo successo: ne è prova il (presunto) *Ritratto del duca Alessandro II Pico* (Fig. 034), in cui l'effigiato si appoggia sfacciatamente e minacciosamente a una bocca di cannone, travalicando i modelli imposti da Nicolas Régnier coi ritratti dei duchi di Modena e cercando in maniera alquanto bizzarra di rifarsi ai perduti fasti dei ritratti dei duchi di Ferrara di Tiziano. Bartolomeo Dal Pozzo criticava aspramente la sua ultima produzione, basata su un disegno quasi 'fumettistico' e ritenuto inadeguato per i soggetti da lui dipinti, in cui palesemente abbandonava quelle che erano ritenute le regole del buon disegno, nonostante a livello tecnico si riconosceva il suo talento nel disegno e nell'incisione; la sua immagine trasgressiva e sregolata indusse i suoi allievi a rinnegare la propria formazione svoltasi sotto la sua ala: tra essi, si ricordino Sante Prunato e, forse, Alessandro Marchesini.

<sup>18</sup> S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., p. 46.

<sup>19</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., pp. 35-37; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., p. 49. Come ricorda Sergio Marinelli, è tuttavia opportuno tener presente anche la conseguente degenerazione del fenomeno di diffusione della propaganda figurativa in ambito religioso, dall'area veneta (e italiana in generale) verso quella tedesca e centro-europea: la pittura religiosa ufficiale, distintasi per i suoi caratteri accademici e pietistici, rifluì da regioni come la Boemia verso le aree di origine da cui si era generata, presentandosi però più immediata, aggressiva e 'barocca', in

Verona dalle pale del napoletano Luca Giordano (Figg. 037-038) e del calabrese Mattia Preti (Figg. 039-040), rispettivamente per gli Olivetani di Santa Maria in Organo e per i Teatini di San Nicolò; è l'arte del partenopeo che, in verità, avrà le conseguenze maggiori in area veneta, contribuendo a un rinnovamento figurativo non solo dell'arte veronese ma anche di quella veneziana e ponendo parte delle basi su cui si svilupperà lo splendore della pittura del Settecento veneto<sup>20</sup>. Si compieva così una prima unione completa e feconda di diversi universi pittorici, quali gli elementi della tradizione partenopea, popolare e naturalistica, e quelli romani ed emiliani rispondenti al Classicismo con una nuova lettura degli elementi veneti, spesso desunti indirettamente dalle opere di artisti come Pietro da Cortona: si offriva così la più vasta sintesi del complesso figurativo e pittorico barocco, con temi e suggestioni stilistiche che riproponevano sotto nuova forma diverse e complesse eredità culturali, influenzando la prima generazione di pittori veneziani del Settecento (quali Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini, Antonio Bellucci, Jacopo Amigoni e Nicolò Bambini) così come alcuni dei maestri veronesi del nuovo corso, seppure in maniera meno appariscente ma non meno intensa (e vanno ricordati Sante Prunato, Alessandro Marchesini, Simone Brentana, Louis Dorigny e, soprattutto, Antonio Balestra)<sup>21</sup>. A partire dall'ultimo ventennio del Seicento, di fatto, la pittura e le arti rifioriscono con vigore e bellezza a Verona, con l'affermarsi di una nuova generazione di artisti che si presentano portando avanti istanze e modelli nuovi e interessanti, offuscando gli esponenti delle stagioni precedenti e arrivando a monopolizzare la sempre crescente mole di commissioni locali e non: dopo una prima formazione locale presso Biagio Falcieri e Andrea Voltolini, queste nuove leve compirono viaggi di formazione per perfezionare i propri pennelli, in particolare a Bologna; solo Antonio Balestra, come si vedrà più approfonditamente in seguito, preferirà il richiamo del Classicismo romano a quello bolognese, perfezionandosi così sotto la direzione di Carlo Maratta<sup>22</sup>. Nonostante il fermento artistico del tempo, i pittori veronesi nutrono poco

---

quanto gli elementi acquisiti dalle culture figurative italiana e fiamminga-olandese (in particolare il cromatismo del tardo Rubens e di Rembrandt) si erano degenerati e adattati a uno spirito maggiormente popolare di ascendenza slava e tedesca, essendo in auge in aree ove è ancora attuale il confronto, anche violento, tra cattolici e protestanti. In tal senso, l'esempio offerto dalla figura di Paolo Paganì è rilevante: recatosi in Boemia al servizio del principe vescovo di Olomouc Karl II von Lichtenstein-Kastelkorn nel 1692, portò con sé un giovane allievo, Giovanni Antonio Pellegrini, che sarà uno dei maestri del Rococò veneziano a inizio Settecento; la pittura di quest'ultimo sarà vista anche più 'estremistica' del vero e proprio iniziatore della pittura rococò a Venezia, Sebastiano Ricci, che invece si perfezionò a Bologna. Viceversa, molti pittori di origine boema che scesero nella penisola per apprendere e perfezionare la propria arte, a Venezia entrarono nella scuola di Carl Loth, ove si formarono alcuni veronesi come Sante Prunato. Un ultimo aspetto che permette di cogliere ulteriori sfumature di un quadro non solo artistico, ma anche sociale e politico-culturale, ricco e variegato è legato alle dinamiche politiche e diplomatiche che interessano la stessa area boema: con la Guerra dei Trent'anni, molti feudi passarono sotto il controllo di generali di origine italiana (friulani e trentini in particolare) e, conseguentemente, questi tentarono di creare delle piccole corti ispirate ai modelli culturali e di vita delle loro terre di origine; le conseguenti commissioni artistiche, aristocratiche e religiose, misero in moto lo sviluppo delle scuole boema, austriaca e tedesca che, reciprocamente, si influenzavano con quelle venete, portando a un arricchimento e giungendo agli splendori della stagione del Settecento, veneto ed europeo.

Riguardo l'avvio di una tradizione formativa che prevedeva, dopo una prima formazione a Verona, una serie di soggiorni formativi in altri centri della penisola (e, a volte, non solo), partendo spesso da Venezia per proseguire poi verso altri centri (*in primis*, Bologna e Roma, ma anche Napoli), se essa ebbe le sue origini già alla fine del Cinquecento divenne poi una 'regola' non scritta che caratterizzò le biografie della maggior parte degli artisti veronesi nati tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento.

Sulle origini dell'adattamento della pittura veneta ai dettami controriformistici nell'ambito della produzione di pale d'altare, si veda anche P. Humfrey, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1119-1180.

<sup>20</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., pp. 35 sg.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 38. Non furono pochi i pittori della nuova generazione che, da Verona, si recarono nella città felsinea e, qui, completarono e perfezionarono la propria arte presso i maestri di questa scuola. Tra le più frequentate, si ricordano quelle di Paolo Cignani (a cui accedettero prima Antonio Calza e Sante Prunato, poi Alessandro Marchesini) e Gian

interesse per quanto poteva offrire in quel momento la scuola veneziana, in procinto di essere il teatro dell'elaborazione e diffusione della grande scuola settecentesca rococò, e chi vi si rivolse in questa fase antecedente, scelse maestri ritenuti atipici in quel contesto artistico-culturale: ad esempio, Sante Prunato scelse di entrare nella scuola di Johann Carl Loth rimanendovi però per poco tempo, mentre Antonio Bellucci seguì per un periodo le orme di Antonio Balestra nel suo soggiorno (o 'esilio') veneziano, prima del ritorno del maestro a Verona nel 1718<sup>23</sup>. Mentre si concretizza una dicotomia effettiva tra le due scuole venete, che manterranno sì caratteri autonomi ma non mancheranno, come si vedrà, alcuni punti di contatti (di cui parte già esistenti), la scuola veronese tenderà a conformarsi, nello stile ma anche negli approcci teorici e nelle vocazioni istituzionali, all'esempio della scuola bolognese (e romana): non solo si accoglie il Classicismo quale pilastro portante del gusto e della pratica della pittura (e della cultura tutta) locale, ma si accettano i dettami della Controriforma abbandonando però qualsiasi tono trionfalistico, spazzato via dalla peste del 1630, a favore di figurazioni meno impegnate di quelle romane ma ugualmente eterne, data la concezione dell'arte classicista come esente dagli effetti del tempo; al tempo stesso, nel mondo artistico, prese piede la volontà costante e crescente di istituzionalizzare la locale scuola veronese su modello delle Accademie di Bologna e Roma, che troverà però coronamento in epoca più tarda<sup>24</sup>. È, anzi, Verona a fungere precocemente da tramite tra l'arte sacra classicista di derivazione bolognese e romana e la scuola veneziana: a Venezia (e, più in generale, in tutta la Repubblica) a tradizione sacra di eredità greca escludeva o minimizzava la concezione (e rappresentazione) di una Chiesa come istituzione temporale e politica, dando anche poco peso alla rappresentazione psicologica della devozione, a favore invece di una religiosità più pratica e legata al concetto della grazia; la ricerca di questi riferimenti autonomi rispetto ai modelli tradizionali veneziani (incarnati dai miti – e dalle opere – di Tiziano Vecellio, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto) era sintomo di una ricerca costante di autonomia della città scaligera dalla Dominante, come testimonia l'abitudine della nobiltà locale di inviare i suoi rampolli presso i collegi di Parma, Modena e Bologna piuttosto che nella capitale della Repubblica<sup>25</sup>.

Giunti ormai alla fine del Seicento, la scuola veronese può considerarsi rinata e, pertanto, possono essere individuate le nuove leve che portarono lustro e prestigio alla locale scuola (e creando le premesse su cui poi si baserà la futura formazione e la fortuna di Rotari): tra i maggiori contributi alla definizione della moderna scuola veronese vanno ricordati quelli di Sante Prunato, Simone Brentana, Louis Dorigny e Antonio Balestra (di cui si tratterà in maniera più approfondita in seguito)<sup>26</sup>. Secondo colui che sarà il fondatore dell'Accademia veronese di pittura, Giambettino

---

Giuseppe Dal Sole (a cui si aggregarono Felice Torelli, Michelangelo Spada, Francesco Perezoli e Carlo Salis). Altre botteghe, accolsero un numero minore di artisti veronesi: presso Domenico Maria Canuti si recherà Giovanni Murari; Odoardo Perini si perfezionerà presso Giovanni Maria Viani, mentre Antonio Baroni scelse di seguire Marcantonio Franceschini. Vedi anche n. 19.

<sup>23</sup> *Ibidem*. Vedi anche n. 17.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>25</sup> *Ibidem*. La stessa rappresentazione dei santi è sintomatica di ciò: dai volti impassibili di buona parte della locale pittura cinquecentesca, subentrano, derivando dalla tradizione raffaellesca, visi che trasmettono esplicitamente messaggi sentimentali, mentre tutta la scena sacra è concepita per adeguarsi ai nuovi dettami liturgici.

<sup>26</sup> Per un'introduzione compiuta sulle figure qui brevemente citate si vedano C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, pp. 84-86; M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 349-358; S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona...*, cit., pp. 31-51; F. Magani, *Vaghezza, decoro, lume "spiritoso" e chiaro. Percorsi del classicismo nella pittura del Seicento veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 593-597; S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 191, pp. 199-204; L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di Patria"...*, cit., p. 79. Già Scipione Maffei, nella sua *Verona illustrata*, si era reso conto che alla fine del Seicento era da datarsi la rifioritura della scuola veronese,

Cignaroli, il suo maestro Prunato (Figg. 041-043) fu l'artefice della rinascita moderna della scuola veronese, costituendo una nuova 'proto-accademia' su cui si costruirà la più tarda Accademia ufficiale<sup>27</sup>. Formatosi a Verona presso Falcieri per poi perfezionarsi a Venezia presso Carl Loth e a Bologna dal Cignani, maturò una lenta evoluzione della propria arte, volta al perfezionamento costante e alla definizione di una nuova coscienza storica della tradizione veronese; sull'esempio del maestro e dell'accademia privata di Felice Brusasorci, guardò all'esempio del passato (come conferma la sua attività di restauratore nella chiesa di Santo Stefano): i modelli veronesi (quali le composizioni dei Brusasorci – di cui colse ciò che restava di vitale della tradizione da lui avviata e costituitasi appunto come 'proto-accademia' – , il disegno di Paolo Farinati e la pittura di Alessandro Turchi e Claudio Ridolfi) si coniugano alla copia degli ideali esempi emiliani di Guido Reni e Carlo Cignani, applicando anche un sentimento di patetismo religioso e devozionale caricato che ben rispondeva ai dettami controriformistici (e che gli garantì numerose commissioni); diffidando del grande esempio offerto dalla pittura di Paolo Veronese (“[...] il di lui metodo più da ammirarsi che da seguire” cit.), creò un'arte devota senza tempo che rifuggiva dal Classicismo eroico e dal culto fanatico di un momento figurativo mitizzato e idealizzato all'eccesso, come attesta l'*Istituzione dell'Eucarestia* dipinta per la chiesa di San Tomio (oggi al Museo di Castelvecchio di Verona) (Fig. 042) di cui già i contemporanei accostavano a Tiziano per il suo cromatismo, ma che col tempo apparirà ripetitiva, mentre le opere profane appaiono più vivaci, come attesta il *Ritrovamento di Mosè* in collezione privata<sup>28</sup>. Ma l'accentuato patetismo delle sue opere, che induce a ritenere la sua pittura attardata rispetto ai fermenti coevi delle scuole venete (ma spiega al contempo il successo di commissioni per il ricco clero e l'aristocrazia veronese), sapeva coniugarsi con interpretazioni del Classicismo talmente ortodosse da far presagire gli sviluppi tardosettecenteschi: un'opera come la *Santa Margherita da Cortona*, dipinta per la chiesa di San Bernardino, testimoniava l'unione di un trasporto emotivo e sentimentale caricati con un'ambientazione notturna essenziale e quasi romantica che funge da fondale su cui spicca anche il macabro dettaglio del cadavere decomposto; con un linguaggio quasi essenziale, il pittore è capace di trasmettere il patetico al cuore dello spettatore, concependo il valore sacro come consenso sentimentale ottenuto con modi suadenti e truci al tempo stesso. Il suo successo a Verona non poteva essere insolito, anzi... In un momento in cui la città scaligera recuperava, col volgere del nuovo secolo, un ruolo commerciale di rilievo, la cultura e le arti locali assunsero una nuova fisionomia creativa, legata anche ai rapporti della città con esperienze e culture esterne all'area

---

indicando quali artisti di riferimento Antonio Calza, Sante Prunato e Antonio Balestra, artisti che avevano trovato un'affermazione che travalicava i confini di Verona e della sua provincia e che ridavano slancio e lustro alla scuola locale dopo la morte di Claudio Ridolfi (1644) e Alessandro Turchi (1649). Tuttavia, la visione del marchese era viziata dalla sua feroce critica al Barocco, con la conseguente esclusione di molte figure che, appartenenti a quella che è stata definita la 'generazione perduta', furono trascurati dalla critica sino a tempi a noi prossimi e dalla messa in opera, a partire dagli anni Settanta del Novecento, di mostre dedicate all'arte del periodo in esame.

<sup>27</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., pp. 39-42; Id., *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 191; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., p. 49, p. 56.

<sup>28</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., pp. 39-42 (cit. *Ivi*, p. 40); Id., *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 191; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco ...*, cit., p. 33, p. 49, p. 56. Nello stesso periodo in cui visse e sviluppò la sua pittura, il suo estimatore, il filobolognese Bartolomeo Dal Pozzo lavorava alla teorizzazione della storia dell'arte veronese, rivendicata per il suo valore e la sua fisionomia e offrendo una vaga critica positiva della pittura barocca locale. Tuttavia, Prunato aveva un atteggiamento particolare verso la tradizione veronese: egli se ne distaccava in quanto è concepita come qualcosa di ormai esausto, studiata come cosa morta, con una visione archeologica, e rifiutandosi di perpetrarne l'esistenza con una sequela di sterili imitazioni modificate solo nei suoi dati esteriori. I modelli della tradizione, così individuati e isolati, vennero studiati con la pratica dell'esercizio che ricordava quello delle accademie che, a Verona, trovò istituzione solo nel 1764 ad opera, appunto, del Cignaroli che portò così a compimento una strada in verità iniziata già dal suo maestro.

italiana, anche al fine di soddisfare la ripresa del collezionismo e delle grandi commissioni ecclesiastiche (non solo con nuove pale per gli altari, ma anche vasti cicli decorativi ad affresco estesi anche oltre gli spazi dei luoghi sacri)<sup>29</sup>. A conferma dell'apertura della Verona di fine Seicento e del Settecento agli stimoli esterni, artisti 'foresti' transitarono per la città scaligera lasciandovi opere di grande valore e, alcuni di essi, decisero di stabilirvisi (in particolare nel decennio 1680-1690): non solo veneziani come Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini Antonio Bellucci o Antonio Zanchi e Antonio Molinari, ma nacquero botteghe familiari come quella degli austriaci Strudem, o dei francesi Le Gru o dei fiamminghi Meves, rievocando i fasti internazionali della scuola veronese del primo Quattrocento; tra tutti spiccavano due pittori che vi stabilirono definitivamente dal 1687, ovverossia il veneziano Simone Brentana e il francese Louis Dorigny (Fig. 044)<sup>30</sup>. È appunto la presenza del francese a testimoniare la vocazione internazionale anche della più moderna scuola veronese, e ciò grazie al fatto che non si trattasse di un artista di scarso interesse: figlio di Michel Dorigny e nipote di Simon Vouet (entrambi pittori di corte del Re Sole Luigi XIV) (Figg. 045-046), era stato formato dal massimo esponente del più puro e intransigente Classicismo d'oltralpe, Charles Le Brun (che, come si avrà modo di esporre, avrà un legame seppure indiretto con Rotari) (Fig. 047); giunto nella penisola, dopo un fruttuoso soggiorno romano lavorò a lungo prima a Venezia, ove fu al servizio del patriziato di recente ascesa (come i Widmann, gli Zenobio e i Manin), non solo introducendo in area veneta l'esempio dell'allora più aggiornata scuola francese ma anche aggiornando e ridando slancio in terra veneta alla tecnica dell'affresco, applicata alla grande decorazione monumentale, genere in cui il francese eccelse<sup>31</sup>. Esaurita la sua carica innovativa in un contesto come la Dominante, nel 1687 giunse appunto a Verona e qui trovò un ambiente a lui più congeniale: la nobiltà locale non perse tempo a offrirgli incarichi per la decorazione ad affresco delle loro dimore scaligere e delle ville sparse sul territorio (come la villa Allegri a Cuzzano), impegnandosi nella realizzazioni di cicli dalle figure olimpiche e modelli astratti trattati con una freddezza aulica e impenetrabile, intrisa anche di scettico umorismo aristocratico, indicando che opere come gli affreschi nella Cappella dei Notai (Figg. 048-050) o il *Miracolo di san Domenico* nell'omonima chiesa erano la prova del fatto che il Secolo dei Lumi, irriverente e razionale insieme, era giunto anche a Verona<sup>32</sup>. Introdusse quindi a Verona una pittura con scene affollate di figure in movimento e in rapporto tra loro, rese con un colore, nella fase ancora giovanile del pittore, chiaro e smaltato che dovette avere un ruolo determinante nella tendenza chiarista della locale scuola pittorica (poi sostituita, nella fase più tarda, da tendenze all'essenzialità monocromatica); tuttavia, il suo mondo figurativo, che appare distaccato ed estraneo alla realtà storica e sociale, finì per diventare irreali, riducendosi a compromesso di un cifrario stilistico sempre più stereotipo<sup>33</sup>. Se a Dorigny si deve appunto la penetrazione a Verona della lezione della scuola francese, arricchita dalla conoscenza dell'arte italiana (in particolare il cromatismo veneziano di Giulio Carpioni, Gregorio Lazzarini e Carl Loth, il classicismo romano di Andrea Sacchi e quello bolognese Domenico Maria Canuti, oltre al ricordo dell'opera di Luca Giordano), giungendo a una sua maniera personale del Barocco accademico che sarà fondamentale per la definizione delle ambizioni accademiche della scuola veronese solo in seguito, al colto Brentana (1654-1742) (Figg. 051-053) si deve invece un contatto diretto con la lezione veneziana,

<sup>29</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., p. 42.

<sup>30</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., pp. 42 sg.; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco ...*, cit., p. 60, p. 64.

<sup>31</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., p. 43; F. Magani, *Vaghezza, decoro ...*, cit., p. 593, pp. 596 sg.

<sup>32</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., p. 43; Id., *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto ...*, cit., pp. 199 sg.

<sup>33</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico" ...*, cit., pp. 43 sg.

sviluppata autonomamente sulla base delle opere di Claudio Ridolfi (quale seguace del cromatismo e dello sfumato di Federico Barocci) ed evolvendo così il suo linguaggio “tenebroso” in un teatro articolato, affine alla commedia, con le strutture compositive complesse basate sul sapiente uso delle geometrie e che assecondano il dramma della scena pittorica in cui si assiste al colloquio tra i suoi personaggi, intriso da dolci cromie che volevano imitare il pastello e che fanno del pittore uno dei migliori coloristi del suo tempo<sup>34</sup>. Diversamente dagli altri pittori veneziani che operano a inizio Settecento, Brentana si lasciò ispirare da riferimenti in precedenza alquanto atipici, come Jacopo Tintoretto, di cui cercò di imitarne e aggiornarne lo stile e il metodo di lavoro; altri riferimenti sono ricavati dalla pittura di Guercino, sia il modo chiaroscurato e grandioso del primo periodo che la più matura fase classicista, che il veneziano ricostruirà in chiave maggiormente cromatica dal sapiente chiaroscuro ma che, non più aggiornatasi nella sua fase più tarda, lo condannerà a una riduzione delle commissioni limitatamente ai dipinti sacri per gli ambienti allora più conservatori della provincia e dell’area bresciana<sup>35</sup>. Ciò, stranamente, pare in contrasto con i suoi successi nel veronese: basti, a titolo di esempio, la sua partecipazione alla campagna decorativa del chiostro del convento di San Bernardino, ove lavorò al fianco di Signorini, Balestra e Prunato, contribuendo così alla creazione di quella che fu, nei fatti, la più significativa pinacoteca tardobarocca di Verona<sup>36</sup>. Tale fase della scuola veronese, caratterizzata da una pittura di impetuoso movimento e dal forte cromatismo, rispondente alla fase tarda del Barocco veronese, terminò alla metà degli anni Novanta del Seicento, in concomitanza con un’energica reazione classicista che trova incarnazione nella figura più complessa ed autorevole del contesto artistico-culturale veronese tra Seicento e Settecento, Antonio Balestra (1666-1740): questi, di cui si parlerà più approfonditamente in seguito, grazie alle diverse tappe della sua ricca formazione umanistica e artistica ottenuta con lo studio delle principali scuole della penisola conciliare, nella sue opere di pittura e grafica, tutte le più innovative tendenze artistiche affermatesi tra i due secoli, oltre alla lezione desunta dalle opere

---

<sup>34</sup> S. Marinelli, *Lo stile “eroico”...*, cit., pp. 44 sg., pp. 59-61, p. 71; Id., *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., pp. 200-202; Id., *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., p. 60, p. 67. Originario di una famiglia borghese caduta in disgrazia, Brentana si distinse per una vasta cultura non solo artistica, ma di carattere quasi moderno, acquisita anche da autodidatta e che non era di certo inferiore a quella, di carattere quasi aristocratico, che Balestra e Dorigny ebbero la fortuna di ricevere; tuttavia, la sua condizione economica probabilmente lo spinse, a differenza degli altri due maestri *ivi* citati, a porsi sotto la protezione di una casata nobile, i Turco. La rinuncia alla libertà e all’indipendenza, vantata invece da Balestra e Dorigny e che si traduceva nella libera scelta dei committenti senza aver bisogno di sottomettersi a qualcuno per riuscire a vivere degnamente, non fu un problema per Brentana, anzi: la vantaggiosa condizione di cortigiano gli valse per paradosso la libertà economica che gli permise persino di emulare le ambizioni collezionistiche dei suoi mecenati. Se pare quindi corretto affermare che l’omogeneità sociale degli artisti veronesi si era in qualche modo spezzata nel corso del Seicento, è tuttavia plausibile ritenere che anche in condizioni apparentemente di svantaggio e subordinazione, un artista di alto livello sapeva comunque vivere alla pari di chi la Fortuna (economica – con tutto quel che ne deriva) non l’aveva persa...

<sup>35</sup> S. Marinelli, *Lo stile “eroico”...*, cit., p. 45.; Id., *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 202; L. Fabbri, *La pittura veronese “fuori di Patria”...*, cit., pp. 81 sg., pp. 99-105. Stupisce il fatto che un veneziano come Brentana dovette lasciare la Dominante per cercare fortuna: nonostante abbia iniziato la sua formazione col tenebroso Pietro Negri, non riuscì a crearsi un seguito di committenti e amatori, nonostante il suo talento (soprattutto come colorista) e una commissione prestigiosa quale il *Sogno di san Giuseppe* per la Scuola Grande di Santa Maria della Carità (1701), ove operò al fianco di giganti come Ricci, Lazzarini e Balestra. Scelse quindi di riparare in Terraferma, a Verona, ove riuscì a sviluppare una maniera personale squisita che trovò il favore della committenza atesina e non solo: si ricordano commissioni dal re di Polonia Giovanni III Sobieski, il re di Danimarca, il granduca di Toscana, oltre a commissioni da Roma e Madrid; numerose furono anche le commissioni private, come la decorazione di palazzo Leoni Montanari a Vicenza o la *Natività* dipinta per la collezione von der Schulenburg. Oltre a un solo soggiorno documentato in Toscana, lavorò per i territori del veronese e quelli ad esso attigui, riutilizzando spesso alcuni consolidati motivi iconografici, come la figura umana posta dinanzi a un disco di luce, utilizzati come struttura di base per le sue complesse composizioni.

<sup>36</sup> L. Fabbri, *La pittura veronese “fuori di Patria”...*, cit., pp. 102-105.



degli antichi maestri; suo ulteriore merito è stato quello di aver aperto, una volta tornato a Verona nel 1718, un'accademia privata che ridiede pienamente vigore alla locale scuola e che annovera, tra i suoi membri, i nuovi astri di Giambettino Cignaroli (1706-1770) (Figg. 054-058), che così riunì gli esempi di entrambi i suoi maestri (Prunato e Balestra) e, appunto, Pietro Antonio Rotari<sup>37</sup>.

Il periodo compreso tra l'affermarsi della generazione di artisti attivi a cavallo tra Sei e Settecento e l'apertura nel 1718 della scuola privata di Balestra, affermatosi come il maggior artista del suo tempo della scuola veronese e del Classicismo nella declinazione del cosiddetto Barocchetto, segna una svolta fondamentale nella nostra analisi in relazione alle figure principali della generazione successiva: si delinea di fatto non solo lo stile e la temperie culturale che si è soliti definire complessivamente Classicismo, ma anche il contesto culturale della Verona settecentesca in cui appunto si contestualizza la vita e la genesi, la fortuna e lo sviluppo dell'arte di Rotari sino alla sua prima maturità (che idealmente termina con la definitiva partenza dell'artista per l'Europa). Il fermento che caratterizzava l'ambito della pittura non fu estraneo agli altri settori delle arti e della cultura, in un momento in cui la Verona settecentesca non poteva restare certo estranea ai fermenti illuministici che sono la cifra distintiva del Settecento europeo e, nel contesto in esame, una tra le figure di primo piano fu indubbiamente quella del marchese Scipione Maffei (1675-1755) (Fig. 059), che diede nome all'epoca di maggior fermento intellettuale della città atesina<sup>38</sup>. Ultimogenito del marchese Gianfrancesco e della nobildonna Silvia Pellegrini, iniziò il suo cammino formativo sotto l'occhio vigile della madre, poi perfezionata presso il Collegio dei Nobili di Parma retto dai Gesuiti e i successivi viaggi nei principali centri della penisola, in particolare a Roma ove fu ammesso all'Arcadia nel 1698 e conobbe il cardinale Prospero Lorenzo Lambertini (che sarà papa dal 1741 al 1758 col nome di Benedetto XIV); si distinse fin da giovane per la sua vocazione letteraria e poetica, dopo la scoperta dell'opera di Dante, poi applicata ai vari aspetti dello scibile e

---

<sup>37</sup> S. Marinelli, *Lo stile "eroico"...*, cit., p. 45. Cignaroli, coetaneo e compagno di studi presso Antonio Balestra, e successivamente rivale di Rotari, dopo gli iniziali studi umanistici iniziò la propria formazione artistica presso Sante Prunato (1721-1728) per poi avvicinarsi appunto al Balestra in seguito alla morte del suo primo maestro (mantenendo tuttavia una propria, personale indipendenza). Nel 1735 si recò a Venezia per affrescare alcune sale di palazzo Labia, rimanendo nella Dominante sino al 1739 per tornare poi a Verona come maestro affermato ed esecutore di alcune delle imprese più prestigiose della città atesina; viaggiò per la penisola (Mantova, Brescia, Milano, Ferrara, Bologna, Firenze, Torino e Parma), ma non andò mai oltre i suoi confini geografici, inviando però le sue opere in Francia, Spagna, Russia, Polonia, nonché a Colonia e Dresda. A coronamento di una carriera sfolgorante (caratterizzata anche dalle visite di personaggi illustri presso il suo atelier, come l'imperatore Giuseppe II d'Asburgo nel 1769, Pierre-Jean Mariette e Wolfgang Amadeus Mozart), fu nominato direttore a vita dell'Accademia di pittura (fondata nel 1764); a contrasto di tali successi, dopo la sua morte (1770) le sue opere furono tolte dalle sale dell'Accademia per essere vendute, e, più in generale, la sua opera fu generalmente eclissata. A riguardo si vedano: F. R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in "Arte lombarda. Rivista di storia dell'arte", A. IV, n. 1, 1959, pp. 126-130; Id., *Appunti per Giambettino Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", n. 9, gennaio-marzo 1960, pp. 418-424; Id., *Due momenti dell'attività di G. B. Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", n. 33, gennaio-marzo 1966, pp. 82-87; F. d'Arcais, *Giambettino Cignaroli*, in *Maestri della pittura veronese...*, cit., pp. 373-380; S. Marinelli, *La pittura del Settecento a Verona*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1989, pp. 136-145; D. Tosato, *La prima attività di Giambettino Cignaroli*, in "Verona illustrata", n. 12, 1999, pp. 19-25; Ead., *Giambettino Cignaroli a Venezia*, in "Arte Veneta", n. 54, 2000, pp. 103-115; I. Ghignola, *Note su Giambettino Cignaroli, Antonio Balestra e altri artisti veronesi nelle lettere di Bonaventura Bini a Tommaso Temanza*, in "Arte Veneta", n. 67, 2011, pp. 208-218; A. Tomezzoli, "Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori", in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 31-53; I. Artemieva, *La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 69-72; A. Tomezzoli, *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano 2011, pp. 217-221. Si vedano anche: la biografia, curata da Franco Renzo Pesenti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 25, 1981; e, per quanto concerne fonti, le *Memorie* redatte da padre Ippolito Bevilacqua (vedi *Sitografia*, nn. 36, 84).

<sup>38</sup> Per un'introduzione alla figura di Scipione Maffei, si vedano: M. F. Coppari, *Scipione Maffei: un protagonista del XVIII secolo*, in *I Segni della Verona Veneziana...*, cit., pp. 9-17; G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento...*, cit., pp. 221-223. Sulla cosiddetta "età maffeina", si veda G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., pp. 22-25.

corroborata da un genuino impegno civile, in associazione anche alla formazione militare e cavalleresca acquisita a Parma<sup>39</sup>. Tuttavia, di particolare interesse per l'analisi qui in essere, sono tuttavia la cultura e le arti a essere terreno fertile in cui il marchese contribuì alla restituzione in forma scritta dell'ambiente e della cultura veronesi nella prima metà del Settecento: quando ritornò a Verona, nel 1705, fondò una Colonia di Arcadi; poi, nel 1710-1711, con l'erudito veneziano Apostolo Zeno e il naturalista Antonio Vallisnieri fondò il «Giornale de' Letterati d'Italia» (Fig. 060), al fine di «svegliare dal presente sonno gli intellettuali» e in cui diede sfogo al suo intelletto nei settori culturale e scientifico; nel 1712, inoltre, dopo una visita alla Biblioteca Reale di Torino, il marchese decise di iniziare una ricerca degli antichi codici della Biblioteca Capitolare di Verona, la quale si rivelò un'impresa immane sotto vari aspetti e che troverà esito, seppure parziale, nell'incompiuta pubblicazione della *Bibliotheca Veronensis Manuscripta*<sup>40</sup>. Tuttavia, le due imprese per cui è maggiormente noto sono riconducibili all'ambito delle arti: da una parte, fu il promotore della fondazione di istituzioni come il Museo Lapidario e il Teatro Filarmonico (Figg. 061-062); dall'altra, il 1732 fu anche l'anno di pubblicazione della maggior opera di Scipione, la *Verona Illustrata* (Fig. 063) che, oltre a essere la monumentale analisi storica e critica delle «cose degne di essere ricordate» (cit.), assieme alle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo (1718), la *Ricreazione Pittorica* di Giambattista Lanceni (1720, aggiornata nel 1733) e le più tarde memorie di Giambettino

---

<sup>39</sup> M. F. Coppari, *Scipione Maffei: un protagonista del XVIII secolo*, in *I Segni della Verona Veneziana...*, cit., pp. 9-16; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., pp. 22-24. Frutto della sua formazione cavalleresca è il trattato *Della Scienza chiamata cavalleresca*, stampato a Roma nel 1710, in cui il giovane Scipione diede sfoggio della sua cultura storica e filosofica, affrontando una questione alquanto spinosa: l'opera si risolve in un avvertimento ai nobili dal guardarsi dal falso onore e a uscire dagli schemi mentali ancora legati al feudalesimo medievale per aprirsi alle istanze più moderne della società.

Riguardo il suo impegno civico e politico, Scipione Maffei non fu certo persona ancorata al passato e conservatrice: già a partire dai primi interventi pubblici come provveditore del Comune, in coppia col conte Lodovico Moscardo, si fece promotore di aperture moderne come l'accesso dei borghesi alla gestione dell'amministrazione cittadina al fianco dei nobili e l'obbligo di pagamento delle tasse esteso a tutta la popolazione, inclusi i nobili e gli enti pii e religiosi fino ad allora esonerati. Queste aperture, assieme al successo della sua opera teatrale *Merope* messa per la prima volta in scena nel 1713, gli garantirono una fama ormai internazionale coronata da un viaggio per l'Europa centrale e occidentale (1732-1736), restando tuttavia poco sensibile all'ormai capillare ammirazione internazionale per la Francia e le sue mode (in quanto ne criticava la tendenza alle conversazioni brillanti che, tuttavia, non portavano a una coerente difesa delle posizioni prese); frutti positivi di tale viaggio furono l'incontro e l'amicizia stretta col giovane botanico e antiquario Jean-François Seguier, che fu suo segretario fino alla morte del marchese, e la creazione di una rete di relazioni intellettuali di e ricerche naturalistiche e archeologiche di portata europea. Tornato a Verona, scrisse il *Consiglio Politico*, che restò inedito sino alla stampa postuma (1797), nel momento del crollo della Repubblica di Venezia: in quest'opera dimostrava tutto il suo acume politico, presagendo già all'epoca la fine della Repubblica, a meno che non avesse messo in opera concrete riforme del sistema politico e non solo... Il Senato veneto, come ci si poteva aspettare, non gradì queste ingerenze che minavano il principio del permanere dello *status quo* e approfittò di un altro incidente diplomatico per umiliare il marchese veronese. Nel 1744, il Maffei pubblicò il trattato *Dell'impiego del danaro* in cui criticava, anche a livello teologico, le recenti disposizioni volute dal vescovo Giovanni Bragadin inerenti il prestito e l'usura che furono inserite nella ristampa del catechismo da lui promossa; Venezia si schierò col vescovo e gli Inquisitori, giunti a Verona il 23 luglio 1746, condannarono Scipione Maffei al confino in una 'casa campestre'. Solo l'amicizia del marchese con papa Benedetto XIV, che mosse tutte le sue pedine diplomatiche, permise l'ottenimento della grazia (1747).

<sup>40</sup> Si vedano: M. F. Coppari, *Scipione Maffei: un protagonista del XVIII secolo*, in *I Segni della Verona Veneziana...*, cit., pp. 10-12; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., p. 22. L'impresa dello studio e della pubblicazione dei codici della Biblioteca Capitolare si rivelò immane sotto molti aspetti e non fu esente da strascichi tra il marchese e i canonici della Biblioteca. Il Maffei, infatti, voleva dedicarsi in esclusiva allo studio dei materiali rinvenuti, allo scopo di approfondirne lo studio prima della divulgazione ma, ciò, portò all'insofferenza dei canonici che, dapprima pazienti in quanto desiderosi di essere coresponsabili di un'opera di valorizzazione del patrimonio culturale della città, presto furono impazienti e non esitarono a incaricare uno studioso, Giuseppe Bianchini di pubblicare la maggior parte dei manoscritti rinvenuti (escludendo, di fatto, il marchese dall'opera di pubblicazione) mentre gli amici di Scipione lo invitarono ad accelerare la pubblicazione della sua opera (o, almeno, dare alle stampe lo schema generale della *Bibliotheca*).

Cignaroli (edite nel 1890 da Giuseppe Biadego) costituiscono le locali fonti primarie per la conoscenza della storia, delle arti, della cultura e del gusto della Verona del Settecento<sup>41</sup>. La panoramica della Verona della prima metà del Settecento, seppure sintetica e finalizzata a una contestualizzazione topografico-cronologica di inquadramento della figura del nostro pittore, non può eludere una sintetica trattazione delle principali istituzioni culturali del tempo le quali si legarono, in alcuni casi, alla stessa figura di Rotari: esse sono l'Accademia dei Filarmonici, il connesso Teatro dei Filarmonici e il Museo Maffeiano. Il Museo, fondato nel 1744 e uno dei più antichi musei pubblici d'Europa, oltre a essere uno dei vanti dell'attività intellettuale del marchese Scipione Maffei, era la manifestazione della maturazione di precedenti intenti collezionistici di antichità romane (e non solo) a Verona, in particolare le epigrafi, che, una volta raccolte e poi rese note tramite le trascrizioni e le traduzioni in incisioni, trovarono qui degna collocazione; la sede fisica, voluta dal Maffei con l'iniziale intento di accogliere in una degna sede architettonica le antiche epigrafi dell'Accademia (e le altre che vi si aggiunsero nel corso del tempo, data la ricchezza delle collezioni veronesi – che annoveravano in particolare antichità e opere di pittura – purtroppo disperse nel corso dei secoli), avrà una storia travagliata e piuttosto lunga che vedrà alla fine la realizzazione dei progetti messi a punto dal conte veronese Alessandro Pompei, divenendo uno dei capisaldi di riferimento della museologia e della museografia nonché la manifestazione fisica del mutare dei tempi, cui Verona non fu certo esente<sup>42</sup>... Ad esso si legarono quindi le vicende del Teatro e dell'Accademia dei Filarmonici, e soprattutto la prima di queste istituzioni mirava a colmare un divario che si era creato tra Verona e altre città del nord della penisola, come Parma, Sabbioneta e Vicenza, dotate di meravigliosi teatri cinquecenteschi stabili: se la peste del 1630 stroncò i primi tentativi volti alla creazione del teatro stabile, l'impellente necessità spinse il Maffei a farsi carico di un'impresa, a nome dei Filarmonici e della cittadinanza, che trovò anche l'appoggio del governo centrale di Venezia; dal 1716, Lodovico Perini lavorò all'edificazione del teatro 'alla moderna' basandosi sui disegni di Francesco Galli Bibiena, che fu terminato nel 1729 (ma inaugurato solo nel 1732 con la messa in scena della *Fida Ninfa* di Maffei musicata da Antonio Vivaldi) e poneva finalmente Verona al livello delle altre città europee, e la sua distruzione a causa di un incendio la notte del 21 gennaio 1749 non fece demordere i veronesi, in quanto fu ricostruito ad opera di Antonio Bibiena sotto la supervisione dei nobili architetti (e accademici) Gerolamo dal Pozzo e Alessandro Pompei in tempo per il carnevale del 1754<sup>43</sup>. Infine, vi era l'Accademia dei

---

<sup>41</sup> M. F. Coppari, *Scipione Maffei: un protagonista del XVIII secolo...*, cit., p. 12. Si veda anche: L. Magagnato, *Il percorso critico*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento...*, cit., pp. 13-30; *Storia di Verona. Caratteri...*, cit., p. 446; S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco...*, cit., p. 33, p. 61, pp. 75 sg. L'opera di Maffei segna, di fatto, l'inizio della letteratura artistica veronese in cui si esprime una critica negativa, se non vera e propria ostilità, nei confronti della pittura barocca. Queste posizioni troveranno poi una ragione istituzionale quando Giambettino Cignaroli, tra gli allievi più dotati di Balestra e primo direttore della locale Accademia, stabilì i criteri fondanti dell'insegnamento accademico, incluso il gusto classicista (basato sulle sue opere) quale pilastro del Bello in Arte.

<sup>42</sup> Per un'introduzione alla storia del Museo Maffeiano, si vedano: M. Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino 1980, pp. 301sg.; M. F. Coppari, *Il Museo Lapidario Maffeiano*, in *I Segni della Verona Veneziana...*, cit., pp.83-87; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., pp. 24 sg.; F. Magani, *Verona nobile e borghese...*, cit., pp. 9 sgg. Tra le prime antichità raccolte dall'Accademia vanno annoverate quelle riunite dal canonico Cesare Nichelosa; morto questi nel 1612, il nipote cedette la sua raccolta di iscrizioni greche e latine all'istituzione veronese. A questo punto pare corretta la tesi secondo cui l'iniziativa privata del collezionismo, in particolare quello di antichità (e non limitato alle sole epigrafi) e pitture moderne, che fu attività felicemente intrapresa dalle casate veronesi e dai ricchi 'borghesi' della città atesina, si evolve col Seicento in una particolare forma di 'missione pubblica' che, col Settecento, sarà coronata appunto dalle imprese del marchese Scipione Maffei.

<sup>43</sup> Per un'introduzione alla storia del Teatro dei Filarmonici, si vedano: N. Cenni, *Il teatro Filarmonico e la musica*, in *I Segni della Verona Veneziana...*, cit., pp. 53-58; G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., p. 25; M. Magnabosco, *Imprese, ritratti, apparati scenici. Pittori al servizio della Sirena filarmonica*, in *Bottega, Scuola,*

Filarmonici, tra le più antiche istituzioni culturali della città (nonché la più antica accademia musicale d'Europa) e che, nel tempo, avrà forti legami coi pittori locali, incluso Rotari: fondata nel maggio 1543 presso la casa del nobile Pellegrino Ridolfi per opera di un gruppo di nobili intellettuali, annoverava tra i suoi membri due pittori tra i quali Domenico Brusasorci, pittore ufficiale e ritrattista dei membri del sodalizio, e dal 1567 anche suo figlio Felice che ereditò anche la carica di ritrattista ufficiale e autore, tra le altre commissioni, delle scenografie per gli allestimenti delle opere teatrali messe in scena a palazzo Giusti; l'istituzione sopravvisse e crebbe nel tempo, costruendo una sede stabile nel 1605 ad opera di Domenico Curtoni e riunendo in seno non solo musicisti ma anche artisti e intellettuali, e agendo anche a livello politico, colmando almeno parzialmente l'assenza a Verona di un ambiente di corte che si ponesse a motore degli sviluppi artistici locali in relazione coi Rettori veneti e le corti e le istituzioni culturali estere<sup>44</sup>. La presenza di artisti al suo interno garantiva, di fatto, un concorso agli sviluppi e alla promozione delle arti cittadine, ricevendo in cambio una speciale considerazione tra i membri dell'istituzione, incluse alcune esenzioni economiche e l'instaurarsi di rapporti con la committenza prestigiosa delle famiglie nobili: tra i vari esempi che si potrebbero annoverare, basti ricordare le portelle dell'organo che era custodito nella Gran Sala dell'Accademia (oggi conservate nelle collezioni reali del Castello di Windsor), affidate ad Alessandro Turchi detto l'Orbetto e raffiguranti allegorie (*Musica, Poesia, Fortezza e Onore*) (Figg. 064-067)<sup>45</sup>.

Molto altro si potrebbe dire in merito alle arti e alla cultura della Verona del Settecento, ad esempio in merito alla sua architettura e ai suoi artefici, alcuni dei quali citati brevemente in questa contestualizzazione, o alle sue istituzioni culturali come l'Arcadia e le altre Accademie 'minori', confermando di fatto che lo stereotipo, tramandato in alcuni scritti anche recenti, di una Verona settecentesca provinciale ed estranea ai fermenti che si riscontrano nell'ambiente veneziano è in realtà un falso storico che gli studi e le mostre degli ultimi lustri stanno scardinando<sup>46</sup>. E, a questo punto, appare necessario volgere lo sguardo verso l'oriente della Repubblica, la Dominante, in cui i fermenti artistici furono tali da essere diventati non solo oggetto di innumerevoli studi, ma storia (e leggenda...).

---

*Accademia...*, cit., p. 32. Il Teatro venne nuovamente distrutto nel 1945, quando Verona subì il bombardamento alleato durante la Seconda Guerra Mondiale; oltre alla fabbrica, andarono sciaguratamente perduti molti dei ritratti dei membri dell'Accademia *ivi* conservati.

<sup>44</sup> Per un'introduzione all'Accademia dei Filarmonici e la sua attività culturale, si vedano: M. Magnabosco, *Imprese, ritratti, apparati scenici...*, cit., pp. 29-36; F. Magani, *Verona nobile e borghese...*, cit., p. 7; G. Peretti, "In miseria *felix*". I pittori dell'Accademia Filarmonica di Verona, in *Bottega, Scuola, Accademia...*, cit., p. 38.

<sup>45</sup> M. Magnabosco, *Imprese, ritratti, apparati scenici...*, cit., pp. 29 sg.

<sup>46</sup> G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento...*, cit., p. 22, pp. 25-29. Andrebbero anche considerate le attività di importanti istituzioni culturali e sociali che, sorte dopo la partenza di Rotari da Verona (1750-1751), la morte del marchese Scipione Maffei (1755) e la disastrosa piena dell'Adige (1757) che devastò parte della città e distrusse il ponte Navi che era stato immortalato anche nelle vedute di Bellotto, non verranno qui trattate in quanto esulano dal periodo della storia di Verona preso in considerazione in questa sede: si tratta, in particolare, della Scuola militare di Castelvechio (1759), l'Accademia di Agricoltura, Commercio e Arti (1768), e la già citata Accademia di Pittura affidata a Giambettino Cignaroli (1764).

Per una sintetica introduzione all'architettura veronese, e al suo ruolo di ridefinizione degli spazi di aggregazione sociale e culturale (che teorizzava già il marchese Maffei), si vedano: M. Brusatin, *Venezia nel Settecento...*, cit., p. 295-313; L. Olivato, *L'architettura civile a Verona fra tradizione e innovazione: l'età di Scipione Maffei*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 75-81.

**... Venezia, luogo di 'mille maniere, quadri di paradiso, fortissimi scuri e libertà d'inventare'**

Parlare della Venezia del Settecento (Fig. 068), e in particolare delle arti (e, ancor più nel dettaglio, della pittura), è un'impresa di gran lunga titanica, in quanto si tratta di affrontare delle materie talmente ampie e intrecciate tra loro che è giustificata la mole immensa dei materiali, tra fonti coeve e studi esistenti (e futuri), da considerare per iniziare ad approfondire il periodo anche solo in un aspetto specifico; e, spesso, la meraviglia e l'unicità del tema stesso non riescono a trovare una degna spiegazione in forma scritta, anche perché, per ovvie necessità, ogni lavoro di ricerca, per temi così vasti e complessi e *in itinere*, non può che basarsi su selezioni e rinunce atte a dare sia corpo a una tesi determinata che trovare un equilibrio tra la complessità del tema e la necessità di porre a un certo punto fine al lavoro di ricerca stesso<sup>47</sup>. Per quanto riguarda l'ambito delle arti nel suo complesso, l'ultimo secolo di vita della Serenissima appare tra i più felici momenti dell'arte occidentale, e forse il più meraviglioso per complessità, varietà di esiti e per le stesse storie dei suoi protagonisti<sup>48</sup>. E non deve stupire un tale giudizio. Solo negli ultimi lustri pare essere in corso una

---

<sup>47</sup> Dato che una trattazione approfondita degli aspetti storici, economico-sociali e, soprattutto, artistici inerenti la Venezia del Settecento richiederebbe un'immane sforzo nel processo di sintesi di una sterminata bibliografia (comprese le fonti coeve), appare opportuno in questa sede effettuare, come fatto in precedenza per l'ambito di Verona, una sintesi generale che permetta un corretto inquadramento degli aspetti fondanti della scuola pittorica veneziana. Per quanto riguarda un'introduzione agli ambiti storico ed economico-sociale, si vedano: G. Perocco, *Dalla battaglia di Lepanto alla caduta della Repubblica*, in *Civiltà di Venezia*, III, a cura di G. Perocco e A. Salvadori, Venezia 1976, pp. 981-1009; F. C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore London 1973 (ed. it. *Storia di Venezia*, a cura di F. Salvatorelli, Torino 1978), pp. 320-523; M. Brusatin, *Venezia nel Settecento...*, cit., pp. 3-23, pp. 43-84.

Sulle arti, e in particolare l'architettura e le arti applicate (come gli stucchi e la mobilia – così legate agli sviluppi dell'architettura civile e residenziale, a Venezia e nella Terraferma – nonché la plastica, intesa come scultura di figura, e la produzione di ceramiche e porcellane e l'arte del vetro e in generale tutte quelle tecniche e arti che si chiamano genericamente 'artigianato') e il collezionismo, si vedano: F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963 (ed. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, a cura di V. Borea, Firenze 1966), pp. 377-579; G. Perocco, *Aspetti della cultura veneziana del Sei e Settecento*, in *Civiltà di Venezia...*, cit., pp. 1028-1164; M. Brusatin, *Venezia nel Settecento...*, cit., pp. 24-42, pp. 85-294; P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, II, a cura di G. Curcio ed E. Kieven, Milano 2000, pp. 470-503; F. Flores d'Arcais, *La grande decorazione nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento...*, cit., pp. 645-670; B. Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto...*, cit., pp. 29-42; I. Cecchini, *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto...*, cit., pp. 151-172; E. Kieven, *Il Veneto e l'Europa 1700-1750*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di E. Kieven e S. Pasquali, Venezia 2012, pp. 10-29 (Storia dell'architettura nel Veneto, 4); F. Lenzo, *Venezia*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 134-165. Si vedano anche le varie conferenze curate, a partire dal 2022, dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, disponibili online su Youtube, in cui diversi studiosi hanno offerto a un vasto pubblico interessanti disanime (e conseguenti dibattiti) relativi alle tematiche che, in questa sede, possono essere solo accennate: dal mercato dell'arte e il mondo del collezionismo, ove Venezia nel Settecento non ricopre più un ruolo di primissimo piano dinanzi alla rapida affermazioni internazionale di Parigi e Londra, sino al fervente mondo della cultura e delle lettere che, al pari delle arti maggiori e quelle applicate, danno ancora lustro all'ormai decadente Repubblica di Venezia (vedi Sitografia, nn. 38-41).

<sup>48</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 9. La meraviglia della pittura veneziana del Settecento era un elemento riscontrato dagli stessi conoscitori del tempo: se il conte Carl Gustav de Tessin scriveva nel 1736 che "è un dato costante che la scuola di Venezia ha buoni fondamenti" (cit.), il conoscitore francese Charles Nicolas Cochin, nel 1758, affermava che "Venezia può ancora vantarsi di possedere i pittori più abili che ci siano in tutta Italia, tali da poter stare alla pari dei migliori che si possano citare in tutta Europa" (cit.). Ma, poi, col progredire del secolo il gusto mutò, al punto che l'abate Luigi Lanzi disse che "in Venezia... si vider sorgere vari stili se non perfetti, originali certamente e pregiati in loro genere", precisando poi che "se già non si è ingannata l'Europa tutta stimando e comperandosi a grandi somme le pitture de' Ricci, del Tiepolo, del Canaletto, del Rotari..." (cit.): il costituirsi e il successivo affermarsi del Neoclassicismo, sul finire del Settecento, decretava di fatto la fine della cultura (e dell'era) settecentesca, trovando il suo parallelo nel destino della Repubblica di Venezia stessa... L'avvento della contemporaneità, come parte del prezzo da pagare, richiese al mondo l'oblio della pittura veneziana del Settecento (e di tutta la cultura di quel secolo, travolgendo nei fatti gli obiettivi e gli ideali dell'Illuminismo e cancellando, dalla

campagna di studi e rivalutazione del Seicento veneziano: nonostante le opere e l'attività di abili artisti, in particolare forestieri giunti da altre parti della penisola e non solo, col tempo si è consolidato un giudizio negativo, o quanto meno opaco, dell'arte di questo secolo; una ragione di ciò potrebbe rintracciarsi in un pregiudizio che ha visto la pittura (e le arti tutte) del Seicento veneziano come poco attrattive e coinvolgenti, con le ovvie eccezioni (per esempio, l'architettura di Baldassare Longhena), rispetto a quelle che sono riconosciute come le stagioni d'oro dell'arte veneziana. Da una parte il glorioso Cinquecento: il secolo in cui la Repubblica di Venezia poteva ancora vantare un chiaro ruolo internazionale al pari dei nascenti stati nazionali ed essere sopravvissuta sia all'espansionismo ottomano in Oriente che alla disastrosa guerra della Lega di Cambrai che pareva minacciarne la stessa esistenza; Venezia, e la Repubblica, nell'ambito delle arti poteva vantare anche di aver dato i natali ad alcuni degli artisti più affermati del secolo e che erano stati capaci di competere con la loro arte coi giganti del Rinascimento toscano-romano, quali l'anziano Giovanni Bellini, Tiziano Vecellio, Paolo Caliari detto il Veronese e Jacopo Robusti detto il Tintoretto. E, dall'altro, appunto il Settecento: l'ultimo secolo d'esistenza della Repubblica di Venezia non poteva che essere un'epoca di splendore assoluto, degno ultimo canto del magnifico cigno morente che non sarebbe sopravvissuto al cataclisma della Rivoluzione (e la conseguente irruzione della contemporaneità, delle nazioni moderne e, nell'arte e nella cultura, l'affermazione del Neoclassicismo e del Romanticismo); l'arte di quest'epoca non poteva lasciare certo indifferenti non solo i veneti, ma impressionò i mecenati e i colti conoscitori di tutta Europa, dalla Gran Bretagna all'Impero Russo, del loro tempo ma non si limitò a questi vincoli, geografici e cronologici. Il Settecento veneziano era diventato Storia, e, conseguentemente, immortale...

“Non è agevole cosa il formare una compendiosa idea universale della Pittura Veneziana verso la fine del passato secolo, e nel principio di questo fino a' nostri giorni; poiché troppo varia si vide esser ella nelle opere degli artefici di que' tempi. Cagione di ciò fu che non solamente parte di essi seguirono le scuole de' forestieri accasati in Venezia, e parte assecondando la libertà del genio uno stile proprio si formarono; ma vi fu chi uscendo di Patria, e portandosi a fare i maggiori suoi studi nelle altre scuole d'Italia, ne riportò con le apprese dottrine, le immagini che vedute avea, e costantemente seguille; onde per tutto ciò si può concludere, che si videro allora in Venezia tante maniere quanti erano quelli che dipingevano.”

(A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V*, Venezia 1771, Stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto, pp. 395 sg.)

Limitando lo sguardo alla sola pittura, appare evidente già da un primo esame che si tratta di un ambito alquanto intricato e complesso, con una serie di stratificazioni, sviluppi e trasformazioni che giustificano la difficoltà nell'affrontare questo ambito di studi: tale situazione, in verità, appariva già evidente agli eruditi del Settecento, e fu ben riassunta da Anton Maria di Alessandro Zanetti detto il Giovane (Fig. 069), nel 1771, nell'incipit del quinto libro *Della Pittura Veneziana* (1771) (Fig. 070), quando riconosceva la difficoltà di raccontare in modo univoco la situazione del tardo

---

memoria o addirittura fisicamente, ogni traccia di quel secolo rinnegato), sino ai primi studi rivalutativi fra fine Ottocento e inizi del Novecento. Si veda anche *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'ab. Luigi Lanzi antiquario I. e R. in Firenze*, Edizione quarta corretta e accresciuta dall'autore. Tomo terzo ove si descrive la Scuola Veneziana, Bassano 1818, Tipografia Remondini, p. 261 (vedi Sitografia, n. 25).

Seicento e del Settecento<sup>49</sup>. Tuttavia, dopo un primo esame, si possono individuare delle linee guida che permettono di districare l'apparente caos e la complessità del quadro. Innanzi tutto, grazie alla testimonianza diretta di Zanetti, si può cogliere quella che era la situazione del quadro artistico a cavallo tra i due secoli e che effettivamente si pone come punto di partenza per gli sviluppi da cui derivò la meraviglia della scuola settecentesca: in un contesto in cui era ancora assente un'istituzione stabile quale può essere un'Accademia che avanzasse (e imponesse) un indirizzo stilistico ufficiale, esistevano tre tipologie di botteghe artistiche, quali quelle dei 'foresti' che una volta insediatisi in città unirono le loro specifiche tradizioni artistiche con quella lagunare (ed è il caso del bavarese Johann Carl Loth (Figg. 071-072), che fu tra i protagonisti della pittura veneziana del Seicento), quelle degli artisti veneziani che tentavano un rinnovamento della tradizione veneziana cercando all'interno della stessa gli elementi da cui partire per un nuovo linguaggio e, infine, quelle dei cosiddetti 'artisti-viaggiatori' che, dopo una prima formazione in patria, partirono per acquisire nuove esperienze e nuovi stimoli per poi tornare nella città natia con un bagaglio artistico-culturale arricchito e che trovava generalmente grande apprezzamento nella cosmopolita Dominante<sup>50</sup>. A ciò, si devono aggiungere gli elementi autoctoni che, da un Seicento più dinamico e vitale di quanto ci è stato tramandato da fonti parziali (incluso lo Zanetti), arrivarono sino alla fine del secolo: da una parte, la corrente tenebrosa che aveva tra i massimi esponenti lagunari Antonio Zanchi (Figg. 073-074) e la fase iniziale di Antonio Molinari e quella di Loth; dall'altro, si affermò la corrente classicista e accademizzante di Gregorio Lazzarini (che avrà un ruolo di rilievo negli sviluppi futuri della pittura veneziana) (Figg. 075-078), Antonio Bellucci (Figg. 079-081) e Nicolò Bambini (Figg. 082-085) che, con le opere veneziane del Dorigny, rappresentavano l'adesione (o, quanto meno, il confronto) lagunare agli insegnamenti dell'Accademia di San Luca a Roma da un lato (con il perenne dominio del suo Principe, Carlo Maratta, che fu riferimento anche per la fase finale di Loth) e dall'altro quello dell'Accademia di Francia, e da cui partirono alcuni degli artisti della nuova generazione (che si basavano sull'insegnamento del disegno, le forme compatte, le composizioni calcolate e l'abbandono di accumuli materici e di quel 'manieron' che era ancora caro a Marco Boschini nella *Carta del navegar pittoresco*); infine, si riscontrano ulteriori elementi quali l'esaurirsi della locale esperienza barocca, le sensuali e opulente opere mitologico-libertine di Pietro Liberi (Figg. 086-090) e, sull'esempio di Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (Figg. 091-093), la fase finale, chiarista e barocchetta, di Loth<sup>51</sup>. A questo punto, appare tuttavia determinante la

---

<sup>49</sup> A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V*, Venezia 1771, Stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto, pp. 395 sg. (vedi Sitografia, n. 12). Per un'introduzione alla storia della pittura del Settecento veneziano, si vedano: G. Perocco, *Aspetti della cultura veneziana...*, cit., pp. 1112-1164; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit.; A. Mariuz, *La pittura (I)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, II, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 250-383; *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995; E. Lucchese, *Sebastiano ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano*, in "Studi di Storia dell'Arte", n. 21, 2010, pp. 211-226; D. Ton, *Rivali ed eredi*, in *Sebastiano Ricci. Rivali ed eredi. Opere del Settecento della Fondazione Cariverona*, catalogo della mostra a cura di D. Ton (Belluno, Musei Civici, Palazzo Fulcis, 6 aprile - 22 settembre 2019), Sommacampagna 2019, pp. 9-30; E. Lucchese, "si videro allora in Venezia tante maniere quanti erano quelli che dipingevano". *Maestri tra Sei e Settecento*, in *Il secolo di Nicola Grassi. Pittura del Sei e Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Harry Bertoi, 30 aprile - 10 luglio 2021), Quinto di Treviso 2021, pp. 19-39; Id., *La "pittoresca felicità" di Giambattista Tiepolo e degli altri maestri della seconda generazione. "Suo distinto pregio è il pronto carattere d'inventare e inventando distinguere"*, in *Il secolo di Nicola Grassi...*, cit., p. 122.

<sup>50</sup> D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., p. 10; E. Lucchese, "si videro allora in Venezia tante maniere...", cit., p. 19.

<sup>51</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 257-260, p. 306; A. Piai, *Altri disegni veneti barocchi: Strozzi, Maffei, Ricchi, Lefèvre, Molinari, Pagani*, in "Arte. Documento", n. 27, 2011, pp. 117-125; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., pp. 10 sg.; M. di Macco, *Pittori del classicismo nel Seicento nell'accademia del Settecento*, in *La tradizione dell' "Ideale classico"*

terza tipologia di botteghe di artisti veneziani (ma, come si vedrà, non solo...): tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, furono numerosi gli artisti che, da Venezia e dagli altri centri della Repubblica (in particolare, Verona), dopo un primo periodo di formazione in patria (e, per i non veneziani, un primo soggiorno appunto nella Dominante) ove si appresero i principi della scuola veneziana nelle sue diverse declinazioni, decisero di intraprendere un viaggio per i vari centri della penisola e spesso in altre città europee per arricchire le proprie conoscenze con gli insegnamenti di altre scuole pittoriche; dopo di ché, una volta tornati in patria (a Venezia o nelle altre città venete), portarono a sintesi le varie esperienze maturate in nuovi linguaggi moderni che, di fatto, aggiornarono radicalmente la tradizione veneziana dando forma, colore e luce alla meraviglia della pittura veneta del Settecento nelle sue diverse declinazioni<sup>52</sup>. E da uno di essi prese avvio l'evoluzione più radicale della pittura veneziana (e veneta): dalla tradizione secentesca al nuovo linguaggio rococò, convivendo, e anzi anticipando, il Rococò francese che, per convenzione, tende a essere identificato con lo stile dominante di buona parte del nuovo secolo...

Si deve però a un artista che non fu originario di Venezia, ma di un centro che, nell'ambito delle arti, apparentemente era piuttosto periferico, ma finì con la sua arte per sancire il trionfo europeo del nuovo linguaggio della pittura del suo tempo, il Rococò veneziano, fondamentale per gli sviluppi degli artisti a lui coevi e quelli delle generazioni successive: il bellunese Sebastiano Ricci (1659-1734) (Fig. 095)<sup>53</sup>. Ricordato dall'erudito Zanetti il Giovane, nel *Compendio delle vite, e maniere de' più riguardevoli pittori* (1733) (Fig. 096), come il miglior pittore veneziano vivente della fine del Seicento e delle prime decadi del Settecento, in virtù della reputazione e dell'apprezzamento europei che egli seppe costruirsi con commissioni prestigiose che giungevano dalle corti della penisola e dei grandi regni d'Europa, nonché dai più aggiornati e cosmopoliti collezionisti, la sua fama presso i più illustri conoscitori e il suo ruolo di pionieristico innovatore appaiono assolutamente meritati: dopo la lunga stagione di cosiddetta 'stasi' del Seicento veneziano accennata in precedenza, il pittore attuò entro la prima decade del Settecento un rinnovamento radicale della pittura, che doveva basarsi sul libero trasporto della fantasia e la fecondità dell'inventare, la facilità dell'esecuzione, l'armonia del comporre e, soprattutto, la forza e la sensualità del colorire rispetto alla primazia del disegno, l'adozione di una nuova luce (aerea e naturale, spesso costituita da più sorgenti presenti nella stessa scena) e il primato della grazia nella realizzazione dell'immagine pittorica (elementi che verranno tutti intesi quali sinonimo della scuola veneziana e indice del nuovo gusto); e per questo, Sebastiano non solo volle rifarsi, ma addirittura volle rivaleggiare con quello che era ritenuto il maestro della pittura veneziana che incarnava tutte queste doti, il ricordato Paolo Veronese, che fu il perno, con Correggio, del vasto 'museo immaginario' che Ricci creò nella sua mente e da cui traeva ispirazione e modelli per il suo

---

nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 314-340; E. Lucchese, "si videro allora in Venezia tante maniere...", cit., pp. 19-22, pp. 29-36.

<sup>52</sup> F. Haskell, *Patrons and Painters...*, cit., pp. 422-456; E. Lucchese, "si videro allora in Venezia tante maniere...", cit., p. 19.

<sup>53</sup> Per un'introduzione alla figura di Sebastiano Ricci, si vedano: J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976 (I classici dell'arte); R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 13-66; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 251-270; F. Valcanover, *Sebastiano Ricci*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 73-96; G. Pavanello, «Questo picciolo è l'originale», in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile – 11 luglio 2010), Venezia 2010, pp. 13-27; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., pp. 9-18; A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006; S. Marinelli, *Sebastiano Ricci mercante di maniere*, in "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", a. XIV, n. 15, 2009, pp. 287-296; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila del primo quarto del secolo: "quadri di paradiso"*, in *Il secolo di Nicola Grassi...*, cit., pp. 81-95. Si veda anche la biografia, curata da Raffaella Poltronieri, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 87, 2016 (vedi Sitografia, n. 33).



personale e ironico teatro pittorico<sup>54</sup>. I pittori più giovani poi, nonostante le critiche che giungevano dal partito accademico-classicista (che gli rimproverava l'eccesso di fantasia e una certa scorrettezza nel disegno), furono così indotti a imitarlo e ne derivò un fruttuoso affinamento del mestiere e l'interesse per la libera sperimentazione, in un clima in cui l'audacia spinse i più dotati a confrontarsi con un orizzonte ormai europeo<sup>55</sup>. La stagione del trionfo del Settecento veneziano (e veneto) era così agli inizi, e la stessa biografia dell'artista non poteva essere da meno... Una gioventù a dir poco movimentata, quella di Ricci, con il tentato omicidio della sua amante incinta e la conseguente fuga a Bologna, lo spinse lontano da Venezia dal 1681 al 1696, con soggiorni a Bologna, Parma, Roma, Milano e Firenze, ove strinse importanti rapporti con committenti di rango come il duca di Parma Ranuccio II Farnese e il principe romano Filippo II Colonna; ma la vera fortuna del pittore, durante questo peregrinare, fu la possibilità di ammirare e studiare le opere degli antichi maestri e dei pittori moderni: dopo i primi confronti con l'arte di Federico Cervelli, Andrea Celesti e Antonio Bellucci, Correggio, i Carracci, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Carlo Cignani, Gian Gioseffo Dal Sole, Pietro da Cortona, Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio e Luca Giordano furono solo alcuni degli artisti da cui il bellunese, con una voracità pari alla sua fame e alla sua sensualità, trasse 'discretamente' motivi e riferimenti che portarono alla formazione del suo linguaggio basato su una formidabile cultura visiva, in cui la magniloquenza e gli eccessi della stagione barocca furono da lui depurati e raffinati<sup>56</sup>. Ed è col suo ritorno a Venezia, nel 1696, che iniziò a prendere forma il nuovo linguaggio della pittura rococò veneziana, il nuovo "buon gusto", e di cui l'*Apelle ritrae Campaspe al cospetto di Alessandro Magno* (Fig. 097) può considerarsi un manifesto: si rivendicava per Venezia il ruolo di culla della nuova pittura moderna, facendo, con un processo critico, riemergere e dando nuova linfa alla radice cinquecentesca della grande pittura

<sup>54</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 13; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 251 sg., p. 255; S. Marinelli, *Sebastiano Ricci mercante...*, cit., pp. 287-296; E. Lucchese, *Sebastiano ricci e dintorni...*, cit., p. 217; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., pp. 10-12; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila...*, cit., pp. 81-83. Il pittore, gaudente nella vita e curioso spregiudicato nel suo mestiere, non esitava certo a confrontarsi con una moltitudine di modelli, non solo coevi ma anche antichi: se Correggio, quale secondo riferimento dopo Paolo Veronese e riletto attraverso il filtro dell'opera di Rubens, non appare fuori luogo in quanto eterno riferimento per la resa della grazia, la figura di Tintoretto appare invece insolita; emergono infatti analogie con un'opera come le *Tentazioni di Cristo* dipinte dal veneziano per la Scuola Grande di San Rocco e un'opera, dispersa ma nota da una fotografia del fondo Ravà del Museo Correr (che svela il soggetto di meditazione mistica di due eremiti in un paesaggio), per il ruolo psicologico rivestito dalle figure della composizione. Ma tale confronto non si risolse mai in una subordinazione del pittore a qualche modello specifico: che si trattasse di Paolo Veronese, Correggio, Tintoretto, o Cignani, Magnasco o più tardi Antoine Watteau (per citarne solo alcuni dei tanti), il geniale pittore seppe trarre elementi e suggestioni che unì in modo coerente e variabile, a seconda delle necessità, in una maniera personale genuina che, anzi, ammiccava alla committenza e la invitava a indovinare i modelli specifici a cui si era ispirato.

<sup>55</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 252.

<sup>56</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 13-17; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 252- 255, p. 257; S. Marinelli, *Sebastiano Ricci mercante...*, cit., pp. 287-296; E. Lucchese, *Sebastiano ricci e dintorni...*, cit., p. 211; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., p. 10; C. Giometti, *L'università si apre alla città: il recupero e la valorizzazione delle sale di Sebastiano Ricci in palazzo Marucelli Fenzi*, in *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, a cura di C. Giometti e D. Pegazzano, Firenze 2021, p. 92; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila...*, cit., p. 83. Tra le imprese antecedenti l'inizio del nuovo secolo e tuttavia fondamentali per gli sviluppi successivi dell'arte di Ricci, vanno quanto meno citati il ciclo per i Farnese di Piacenza (Figg. 098-100), la decorazione ad affresco della chiesa di San Bernardino alle Ossa di Milano (Fig. 101) e gli affreschi della Sala degli Scrigni di palazzo Colonna a Roma con l'*Allegoria della battaglia di Lepanto* (Figg. 102-104). I primi segnali concreti della svolta, luminosa e neoveronesiana, della pittura del bellunese si possono riscontrare nelle opere realizzate dopo il suo ritorno nella Repubblica: la decorazione della cappella del Santissimo Sacramento, avviata appunto nel 1700, per la chiesa di Santa Giustina a Padova (Fig. 105), e la perduta decorazione ad affresco della chiesa di San Sebastiano a Venezia in sostituzione, niente meno, degli affreschi rovinati di Paolo Veronese... Riguardo queste specifiche opere (e le numerose altre, che non si potranno citare in questa sede), si vedano le relative schede in A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...*, cit.

barocca che aveva nella matrice veneziana il suo riferimento principale; la nuova pittura doveva sedurre, immergendo lo spettatore in una rinnovata Arcadia basata sugli accordi di naturalezza e grazia<sup>57</sup>. Sulla scia dell'impressione suscitata dall'arrivo delle pale di Luca Giordano per la chiesa della Salute (Figg. 106-107), Sebastiano e i pittori della sua generazione rifiutarono l'efferato teatro dei tenebrosi e l'ormai stantia magniloquenza barocca della tradizionale pittura decorativa per un linguaggio più controllato ed elegante, vagamente razionale e ispirato non tanto alla pittura chiara del Giordano quanto piuttosto (o non solo) a un'interpretazione originale del Classicismo accademico di matrice bolognese e romana, col massimo riferimento in Carlo Maratta<sup>58</sup>. Nel 1697, giungeva a Venezia anche il veronese Antonio Balestra: l'allievo di Antonio Bellucci, reduce di un periodo di perfezionamento a Roma presso Maratta, importò in laguna il linguaggio del Barocchetto che ben presto si impose come linguaggio alternativo, e molto apprezzato, rispetto la maniera di Sebastiano, a partire dall'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Teresa degli Scalzi a Verona (1697) (Fig. 511); i due artisti probabilmente non si sarebbero mai capitati, e la partenza di Balestra per Verona nel 1718 è stata generalmente intesa come una ritirata strategica di fronte all'ormai incontrastato predominio del bellunese, nonostante il veronese sia rimasto un riferimento importante per gli sviluppi successivi della pittura veneziana<sup>59</sup>. Così come la pala del Balestra per i Gesuiti (1704) (Fig. 518), con la Madonna e i santi accuratamente scalati su un'impalcatura di nuvole, introdusse un nuovo modello di pala d'altare, Sebastiano non esitò a confrontarsi: la *Sacra conversazione* per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia (Fig. 108) fu il controcanto del bellunese, in cui proponeva la sua versione, autentica opera-manifesto, in cui si rifaceva anche alla pala della chiesa di San Prospero a Reggio Emilia di Annibale Carracci (1588) (Fig. 109) e in cui trionfava il colore neoveronesiano e, a suggellare la 'venezianità' dell'opera, alla base del trono della Vergine pose un putto che accorda uno strumento (chiaro riferimento alle rinascimentali *Sacre conversazioni* di Giovanni Bellini)<sup>60</sup>. Fu fuori Venezia e per i committenti 'foresti' che Sebastiano dipinse le sue opere più moderne, in cui abbandonò definitivamente gli ultimi residui di educazione barocca per dare inizio a un nuovo, e meraviglioso, corso alla pittura veneziana<sup>61</sup>. Giunto a Firenze per servire il Gran Principe Ferdinando de' Medici, il bellunese lavorò anche a una serie di stanze dell'appartamento estivo di palazzo Marucelli (attuale sede dell'Università di Firenze) (Figg. 110-112), in cui si rappresenta il ritorno all'età dell'oro della pittura tramite un programma moraleggiante, tipico dell'Arcadia fiorentina e culminante nell'apoteosi di Ercole: il pittore mirò ad allestire un seducente spettacolo pittorico in cui le tecniche pittoriche, dominate dal trionfo del colore acceso, coesistono armonicamente con le decorazioni plastiche a stucco, concorrendo a un effetto di continua emozione visiva e materica; ma era anche l'occasione per il bellunese per competere coi grandi esempi della decorazione ad affresco barocca, che proprio a Firenze poteva vantare capolavori eccelsi quali le imprese di Pietro da Cortona e Giovanni da San Giovanni a Palazzo Pitti e quelle di Luca Giordano a palazzo Medici Riccardi (Figg. 113-120)<sup>62</sup>. Ma l'apice di

<sup>57</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 252-255; D. Ton, *Rivali ed eredi*..., cit., p. 10.

<sup>58</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 260; S. Marinelli, *Sebastiano Ricci mercante*..., cit., p. 293.

<sup>59</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 261-264; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila*..., cit., pp. 86-92.

<sup>60</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., p. 35; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 261.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>62</sup> Sulle opere fiorentine di Ricci, e i capolavori di Pietro da Cortona e Luca Giordano che trovò a Firenze e cui si ispirò, si vedano: *La Galleria di Palazzo Medici-Riccardi*, testo di W. Vitzthum, Milano-Ginevra 1965 (L'arte racconta. Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi, vol. 6, n. 45); *Pietro da Cortona a Palazzo Pitti*, testo di W. Vitzthum, Milano-Ginevra 1965 (L'arte racconta: le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi, vol. 3, n. 21); R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., pp. 23-33; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 265-268; I.

questo soggiorno venne raggiunto nella saletta d'ingresso dell'appartamento estivo del Gran Principe a Palazzo Pitti (Figg. 121-123): il soffitto con *Venere e Adone*, in cui gli innamorati sono concentrati in un tenero gesto d'amore su un arco di nuvole, segna il punto d'arrivo del linguaggio rococò veneziano e, ancor di più rispetto l'affresco, il magistrale bozzetto (oggi al Musée des Beaux-Arts di Orléans) (Fig. 124) che è, senza dubbio alcuno, tra le massime e più perfette rappresentazioni del Rococò<sup>63</sup>. Successivamente, il pittore si recò a Londra (1711-1716) assieme al nipote Marco, noto pittore paesaggista, per soddisfare le richieste della ricca e colta committenza inglese; magistrale fu la decorazione della Burlington House a Londra (Figg. 125-132), con le tele dell'*Incontro di Bacco e Arianna*, *Diana e le ninfe al bagno* e il *Trionfo di Galatea*, in cui volle competere non solo con la Galleria Farnese di Annibale Carracci a Roma (Fig. 133), ma anche coi cicli mitologici dipinti da Tiziano, Raffaello e Correggio e col linguaggio raffinato di Parmigianino (ben evidente nelle sensuali e affusolate figure di nudo femminile) (Figg. 134-138): queste opere appaiono come il manifesto di una bellezza radiosa, composta da figure aggraziate a rappresentare uno dei concetti cardine del nuovo secolo, il trionfo della giovinezza e dell'amore<sup>64</sup>. Tornato a Venezia dopo un breve soggiorno a Parigi (durante il quale venne nominato membro dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* nel 1717, ed ebbe modo di incontrare Antoine Watteau e di copiare alcuni suoi disegni) (Figg. 139-140), se l'aristocrazia gli preferì il giovane Tiepolo (forse per ragioni economiche), fu invece il clero a incalzarlo con varie commissioni, su cui spiccano le opere per le chiese dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca e San Rocco (Figg. 141-143), in cui questa volta volle competere soprattutto con le orchestrazioni di grandi masse di Jacopo Tintoretto; i suoi innumerevoli successi terminarono solo con la morte, avvenuta a Venezia nel 1734, riuscendo quasi a concludere, su commissione della corte imperiale, l'*Assunzione della Vergine* per la Karlskirche di Vienna (Fig. 149)<sup>65</sup>.

---

Bigazzi, *Guida storico-artistica*, in Ead. e Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, presentazione a cura di P. Blasi e A. Marinelli, Firenze 2002, pp. 130-164; R. Maffei, *The painter at the Crossroads: Sebastiano Ricci in Florence and the Interplay between the Arts*, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", Supplementi, n. 8, 2018, pp. 471-487; C. Giometti, *L'università si apre alla città...*, cit., pp. 89-103; G. Scavizzi, *La volta della galleria Medici Riccardi*, in *Luca Giordano. Maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra a cura di R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi (Firenze, Museo di Palazzo Medici Riccardi, 30 marzo – 5 settembre 2023), Roma 2023, pp. 13-33; E. Fumagalli, *Luca Giordano a Firenze, Luca Giordano e Firenze*, in *Luca Giordano. Maestro...*, cit., pp. 59-65; F. Whitlum-Cooper, *Macchie, modelli, ricordi? I dipinti della National Gallery realizzati da Luca Giordano per palazzo Medici Riccardi*, in *Luca Giordano. Maestro...*, cit. pp. 67-71.

<sup>63</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 33; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 268.

<sup>64</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 38-46; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 268 sg.; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila...*, cit., p. 83.

<sup>65</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 47-66; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 269 sg.; S. Marinelli, *Sebastiano Ricci mercante...*, cit., pp. 289 sg. Sorprende, a ben vedere, come un pittore dalla natura in verità libertina e dal passato non certo tranquillo sia giunto, nella sua maturità, a ricoprire di fatto il ruolo di più importante pittore sacro ufficiale della Repubblica di Venezia e, conseguentemente, della scuola veneziana. Non solo la Repubblica o i numerosi committenti aristocratici di mezza Europa, ma la cattolicissima corte di Vienna, così come il fervente clero bergamasco e la compassata corte sabauda di Torino si rivolsero a Ricci per soddisfare le commissioni di opere sacre (e non solo). E, tra le innumerevoli opere di questa ultima fase della produzione dell'artista, non mancano certo dei capolavori fondamentali per gli sviluppi della pittura rococò a Venezia: per fare alcuni esempi, basti citare il *Sacrificio a Sileno* (1723; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) (Fig. 144), la *Madonna in gloria e l'Angelo Custode* (Venezia, Scuola dell'Angelo Custode) (Fig. 145), la *Susanna dinanzi a Daniele* per il Castello di Rivoli (1726 ca; Torino, Galleria Sabauda) (Fig. 146), il *Sant'Antonio che risana il piede a un fanciullo* (Parigi, Louvre) (Fig. 147), il *Trasporto dell'Arca Santa* e il *Mosè fa scaturire l'acqua* per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano (rispettivamente, oggi, nella Parrocchiale di Somaglia e presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia), e, infine, la pala dei *Santi Gregorio Magno e Girolamo che intercedono per le anime del Purgatorio* per la chiesa di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo (Fig. 148).

Con la vita e l'opera di Ricci si apriva così una lunga stagione, che fece di Venezia la terra d'elezione per la produzione dei 'quadri di paradiso': e definizione non poteva essere più felice, in quanto riassume in sé tutti gli elementi caratterizzanti della pittura rococò, quali il trionfo del colore, la ricerca della grazia e di nuove soluzioni compositive, la rinuncia a qualsiasi vincolo stringente che subordinare in qualsiasi modo il soggetto dell'opera (come l'imposizione della celebrazione, ereditata dalla pittura barocca) o il suo formato (col trionfo dei bozzetti e di opere, grafiche e pittoriche, di piccolo formato) così come a quei dettati accademici o pseudo-accademici inerenti il fare artistico (col trionfo di una pittura di tocco, dalla grande freschezza e di magistrale sprezzatura, che si contrapponeva alla pittura levigata e controllata di ascendenza accademica)<sup>66</sup>. Come detto, la stagione della pittura rococò veneziana era quella dei pittori viaggiatori, che contribuirono alla diffusione europea della fama della nuova pittura veneziana con la loro copiosa produzione di capolavori in vari centri del continente, al servizio di ricchi principi che stavano in quelle decadi realizzando ambiziosi progetti di ammodernamento delle proprie residenze e delle città di cui erano signori, nonché le grandi corti come quelle imperiali di Vienna e Pietroburgo, presso cui gli artisti veneziani prestarono personalmente la loro opera o inviavano costantemente i loro dipinti realizzati in patria; tra i più illustri, vanno annoverati Jacopo Amigoni (Figg. 150-152) e Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) (Figg. 153-154)<sup>67</sup>. E proprio riguardo quest'ultimo artista, appare necessario un sintetico approfondimento per comprendere pienamente l'importanza di questo gruppo di artisti che, interagendo tra loro anche in virtù della loro contemporanea presenza in vari centri, del continente diedero veramente forma e colore alla loro epoca. Il suo destino itinerante si poteva già prevedere dalla sua iniziale formazione quando, col suo maestro Paolo Pagani, si recò in Austria e in Moravia ove dovette cogliere per la prima volta quei primi sentori di un fermento artistico-culturale che avrebbe poi portato alla definizione del moderno Rococò europeo; ritornato a Venezia, partì poi per Roma nel 1700 con l'intenzione di perfezionare la propria arte e completare i propri studi: questo viaggio fu decisivo per la maturazione dello stile vago e gioioso del Pellegrini, in quanto poté ammirare e meditare sugli affreschi del Baciccio, in cui gli elementi correggeschi erano stati rielaborati in chiave barocca e monumentale come già era successo con Ricci<sup>68</sup>. Dopo il ritorno in patria agli inizi del Settecento e la prima attività tra Venezia e Padova, propizio per il suo percorso artistico e la sua fama di artista viaggiatore fu, nel 1708, la chiamata a Londra ad opera di Charles Montagu conte (poi duca) di Manchester, diplomatico a Venezia, per decorare, assieme a Marco Ricci, il suo palazzo londinese e il castello di Kimbolton (1710-1713) nonché le scenografie per il teatro di Haymarket a Londra (oltre ad altre imprese): se

---

<sup>66</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 296; G. Pavanello, «Questo picciolo è l'originale»..., cit., pp. 13-27; D. Volpe, *Intermittenze del gusto: il bozzetto nel Settecento*, in *La tradizione dell' "Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 353-363; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila*..., cit., pp. 93-95; Id., *Il primato del bozzetto nel Settecento veneziano. "Questo non è modello solo ma è quadro terminato"*, in *Il secolo di Nicola Grassi*..., cit., pp. 131-145. L'espressione 'quadri di paradiso' va rintracciata in una lettera, scritta nella primavera del 1714 da Angela Carrera alla sorella, la grande Rosalba Carrera, che risiedeva a Venezia; in questa missiva, Angela esprimeva con queste parole ("Toni fa quadri di paradiso" cit.) le opere che suo marito, Giovanni Antonio Pellegrini, stava realizzando per il principe elettore di Düsseldorf Johann Wilhelm von Pfalz.

<sup>67</sup> Per un'introduzione alla figura di Pellegrini, si vedano: R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., pp. 66-100; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., 291-301; A. Bettagno, *Pittori rococò della "seconda generazione"*, in *Splendori del Settecento veneziano*..., cit., pp. 97-101, p. 107; D. Ton, *Rivali ed eredi*..., cit., pp. 13-16; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila*..., cit., pp. 92-95. Si veda anche la biografia, curata da Enrico Lucchese, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 82, 2015 (vedi Sitografia, n. 26).

<sup>68</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., p. 66; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 291, p. 294. Vedi anche n. 19.

fino ad allora la sua pittura manteneva ancora elementi di tensione drammatica (come una certa emotività dei personaggi, sottosquadri d'ombra e un certo senso di patetismo insito nella sua pittura di getto), il soggiorno londinese comportò una nuova evoluzione, analoga a quella fiorentina di Ricci, che comportò la rinuncia definitiva agli ultimi residui secenteschi a favore di una pittura sensuale, senza peso ed eseguita con disinvoltura e rapidità di tocco, dove le tensioni sono abolite *in toto* ed elementi dominanti diventano l'aria stessa che esalta i suoi colori chiari e caldi e un gusto per il decorativismo delle composizioni; comparve anche un gusto per l'esotico desunto da Paolo Veronese, evidente ad esempio nell'affresco dei *Tre musicanti* dello scalone di Kimbolton Castle, e che sarà poi ben visibile nelle vaste opere pittoriche dello Zwinger a Dresda e nel castello di Mannheim, che paiono anticipare i trionfali esiti tiepoleschi di Würzburg e disgraziatamente perdute nel corso della Seconda Guerra Mondiale<sup>69</sup>. Ahinoi, la stupidità umana appare perenne

---

<sup>69</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 66-79; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 294; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., pp. 13-16. Il periodo veneto, coincidente con gli anni della definitiva svolta rococò della pittura veneziana ad opera di Sebastiano Ricci, fu ricco di capolavori che testimoniano il suo ricordo delle opere del Baciccio e un confronto effettivo con l'esempio di Ricci. A partire dalle tre tele per la Scuola del Cristo di Venezia (in particolare, l'*Allegoria della Congregazione della morte*), in cui il risalto delle luci sulle forme e il gioco dei risalti plastici ricordano le opere dell'artista romano, paiono incoerenti con la successiva evoluzione della maniera di Pellegrini, caratterizzata dal disfacimento delle forme e dall'ariosità del colore (come ben sottolinea Rodolfo Pallucchini). Dopo il primo lavoro ad affresco, con la *Vergine che appare ai Santi francescani* per il soffitto della Biblioteca Antoniana di Padova (attorno al 1702, quindi dopo gli affreschi di Ricci per Santa Giustina e la pala con *San Gregorio Magno invoca la Vergine per la cessazione della peste a Roma*) (Figg. 157-158) in cui sviluppa gli esempi del Baciccio e di Ricci in un virtuosistico esercizio di quadratura prospettica intonata su cromie chiare, eseguì il ciclo di tele per i soffitti del portego di Palazzo Albrizzi a Venezia (1702-1704), in cui i ricordi delle opere del Giordano e del Baciccio iniziano a scaldarsi di una luce nuova e di tocchi di colore che anticipano la sua fase più felice e moderna, costruendo composizioni allegoriche affollate di figure che paiono emergere dall'ombra per immergersi nella luce, come se riemergesse un ricordo del gusto tenebroso appreso in passato dal Pagani. Ma a questa fase risale l'avvio della sua produzione di tele di soggetto mitologico e di storia antica, che contribuiranno alla sua fama internazionale: basti ricordare l'*Alessandro davanti al cadavere di Dario* (Düsseldorf, Kunstmuseum – dalla collezione Moizzi di Milano) (Fig. 159), poi replicato in un più vasto dipinto (già collezione Prosdocimi, oggi nella collezione Cassa di Risparmio di Padova), in cui l'elemento teatrale, che sarà un carattere stilistico dominante della sua produzione complessiva, si sposa con vivaci chiaroscuri; nel telero padovano, la tavolozza si schiarisce e la composizione, dalla linea dell'orizzonte volutamente bassa, è costruita con una teatralità sciolta nell'atmosfera, con forme avvolte da panneggi mossi e sfaldate da lumeggiature e pennellate di tocco di chiaro gusto rococò.

Un breve cenno deve essere fatto sugli affreschi della barchessa di Villa Alessandri (ora Furegon Fontana) a Mira (Figg. 160-164), da datarsi a ridosso della sua partenza per Londra (1707-1708). Tra le nicchie angolari con suppellettili (cuccume, tazze e bicchieri bianchi su ripiani dorati) in *trompe l'oeil* e le cornici di finto stucco, Pellegrini eseguì una serie di scene mitologiche che, dalle pareti, si estende alla volta incurvata dell'ambiente, spartita in tre riquadri (ottagonali ai lati, e rettangolare con angoli smussati al centro) ad affresco e raccordati al resto della decorazione da motivi vegetali, scene a monocromo con amorini e putti, e intermezzi decorativi vari (come scimmiette, strumenti musicali, figure allegoriche e così via): il pittore, in virtù di una luminosità ottimale, può qui giocare liberamente con le cromie e la fantasia delle forme (specie quelle naturali dei paesaggi di fondo), come testimoniano le scene di *Venere che piange sul corpo di Adone* o *l'Endimione addormentato* (Figg. 163-164), costruite con pennellate larghe e luminose e colori contrastanti nelle squisite tonalità pastello. Con questa opera, in particolare, Pellegrini ha pienamente assimilato la lezione chiarista di Luca Giordano, tradotta in una pennellata rapidissima e frizzante e un parco uso delle ombre: con un simile metodo, che porta allo sfaldamento delle forme in un gioco di risalti luminosi tipicamente rococò, il pittore è giunto a una concezione delle composizioni sceniche e tipologiche che diventeranno norma e faranno la sua fortuna in Europa.

Del periodo inglese, vanno brevemente ricordate le decorazioni di Castle Howard per Charles Howard terzo conte di Carlisle (1709-1713), e di Narford Hall, a Norfolk, per Andrew Fontaine (1713). In questi cantieri, Pellegrini dispiegò il suo talento da decoratore in scene mitologiche e della storia e letteratura antica, nonché dal Vecchio Testamento e da capolavori della letteratura moderna (come l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto). Spicca l'affresco della cupola della Hall di Castle Howard, con la *Caduta di Fetonte* (opera distrutta da un incendio, nel 1941...) (Fig. 165), in cui l'esempio di rappresentazioni aeree da sotto in su di Ricci (come l'analoga scena di Palazzo Fulcis a Belluno) (Fig. 166) è trattato con una luminosità abbagliante, amplificata dai valori tonali e cromatici dell'affresco; analogo virtuosismo si riscontra nelle tele di Narford Hall, come la *Minerva che osserva la tela tessuta da Aracne* o *l'Achille affidato alle cure*

costante dell'umanità: la bellezza, così come la ragione e la giustizia, devono essere vittime delle guerre al pari degli innocenti, allora come nel passato e nel nostro presente, a testimoniare che le lezioni, anche drammatiche, del nostro passato non siamo capaci di impararle... Alla fine del luglio 1713 lasciò l'Inghilterra, in seguito agli screzi sorti con Marco Ricci e l'imminente arrivo dello zio di questi, Sebastiano: l'apparente ritirata strategica, dato l'arrivo del più anziano maestro, a cui lo stesso Pellegrini aveva guardato in precedenza per schiarire e accendere la sua tavolozza, non rappresentava tuttavia una sconfitta vera e propria, in quanto aprì altre porte a questo veneziano itinerante; inoltre, l'esperienza inglese era stata proficua in quanto aveva approfittato anche per studiare la ritrattistica di Anton van Dyck (Figg. 167-169), da cui ne carpì il segreto di un'eleganza naturale e spontanea, e realizzando una serie di ritratti del committente e della famiglia, come nel *Ritratto dei figli del conte di Manchester* (tuttora a Kimbolton Castle) o il *Ritratto femminile con ancelle* (oggi nella collezione della Fondazione CariVerona), in cui rivaleggiava, seppure a distanza, con la cognata Rosalba Carriera nel genere in cui lei era sovrana<sup>70</sup>. L'artista decise di recarsi a Düsseldorf al servizio del principe elettore Johann Wilhelm von Pfalz e di sua moglie, la grande Anna Maria Luisa de' Medici; qui finì per subentrare, nelle grazie della corte del Palatinato, ad Antonio Bellucci, artista sì dallo stile rifinito ma troppo lento e pedissequo continuatore della solennità neocinquecentesca, e perciò inadeguato alle nuove esigenze di una corte dinamica: il nuovo arrivato poteva infatti corrispondere meglio alle esigenze dei principi elettori, in virtù della sua rapidità e leggerezza e del suo "buon gusto"<sup>71</sup>. Il soggiorno palatino (1713-1716) non poteva essere più proficuo anche dal punto di vista dell'aggiornamento del pittore: la Galleria Palatina di Düsseldorf custodiva le opere dell'artista favorito del principe, Pieter Paul Rubens, che i modernisti della famosa *Querelle* (di cui si parlerà in seguito) indicavano come antesignano della pittura di colore moderna, e il Pellegrini poté studiarne la dinamica compositiva spregiudicata e sensuale, lo stimolo alla libertà d'immaginazione, la disinvolta commistione di mitologia-allegoria-storia contemporanea e la conferma di un gusto per la forma 'sciolta nel colore' che traeva linfa appunto dall'esempio della grande scuola veneta del Cinquecento; e un tale esempio non poteva essere più calzante per il pittore, dato che il maestro secentesco operò al servizio di Maria de' Medici regina di Francia, come il veneziano era al servizio dell'elettrice palatina anch'essa di casa Medici<sup>72</sup>. Tra i capolavori di questo soggiorno si annoverano la serie di tele per il castello di Bensberg (1713-1714; oggi conservate presso il castello di Schleissheim, presso Monaco di Baviera), con i *Fasti dell'Elettore*, autentica versione moderna del ciclo rubensiano, in cui spicca l'*Allegoria delle nozze*

---

*del centauro Chirone*, in cui il pittore seppe creare autentici teatri affollati di figure dalla gestualità evidente e vitale che paiono dissolversi in una luce chiara, quasi marina.

<sup>70</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 78; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 291, p. 294, p. 296; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., pp. 15 sg.; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila...*, cit., p. 92.

<sup>71</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 78-84; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 291, p. 296, p. 300. L'attività presso la coppia palatina si spiega col fatto che il mecenatismo di quest'ultima rivaleggiava con quello di sovrani ancor più facoltosi e spregiudicati: furono capaci di elevare la loro capitale, Düsseldorf, al pari dei più attrattivi mercati d'arte del Settecento, Londra e Parigi, che erano i principali centri d'attrazione europea degli artisti veneti. Non solo sostennero le arti musicali e teatrali, ma, oltre ad acquistare quadri nei Paesi Bassi e a servirsi del pittore Adriaen Van der Werff, chiamarono alla loro corte numerosi pittori italiani (o semplicemente commissionarono loro opere, poi inviate a Düsseldorf), molti dei quali svolgevano anche il compito di esperti nella valutazione e acquisto di dipinti di antichi maestri. Oltre a Pellegrini, vanno ricordati Nicolò Cassana, Sebastiano Ricci e Antonio Bellucci.

<sup>72</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 79; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 296. La ricca collezione palatina non vantava solo un numero considerevole di quadri di Rubens (ben 40 opere!), ma anche capolavori di un altro maestro secentesco che Pellegrini aveva già imparato a conoscere, Anton Van Dick (le cui 17 opere confluirono poi all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera).

(Fig. 170): in questa opera, in cui la coppia palatina impersona le allegorie di Venere e Marte, non domina la dimensione solenne e arcana del mito e dell'allegoria come tradizionalmente intese, ma un'atmosfera da fiaba, in cui la fantasia del pittore, alimentata dall'esperienza inglese, ora si cimenta liberamente nella nuova tematica della celebrazione dei viventi; la magniloquenza barocca è qui vinta dalla grazia, e si insinuano un senso pungente e la seduzione dell'effimero anche nella grande pittura decorativa che qui trova nuova esaltazione, nelle forme dissolte dalla luce e nel tocco veloce del fulgido pennello<sup>73</sup>. La maniera di Pellegrini giunse così a piena maturazione: la sua era una pittura in cui ideazione ed esecuzione paiono immediate e coincidenti, grazie a un talento che camuffa la sprezzatura nel dono dell'improvvisazione, e la capacità di creare una pittura fatta di luce e aria (in una parola, colore!) che trova i suoi esiti felici nella decorazione di volte e cupole, come quella che sovrasta l'altar maggiore della Basilica del Santo di Padova (affrescata nel 1731) sull'esempio di Correggio e di Ricci; si rifiutavano i dogmi accademici della regola e della dottrina a favore di una libertà nuova, che indusse i detrattori a ritenere che la sua arte non avrebbe resistito al corso del tempo, e la demolizione della volta della Banque Royale di Parigi da lui affrescata per John Law nel 1720 (Fig. 171) pareva dar loro ragione, ma non fu in verità così<sup>74</sup>... Basti la visione del modelletto (per una delle perdute pale della chiesa di Hannover, dipinte nel 1717), della Staatsgalerie di Stoccarda, con la *Santa Cecilia al clavicembalo* (Fig. 173) che, col bozzetto di *Venere e Adone* di Ricci, è degno emblema della gloriosa pittura rococò, capace di rappresentare con brio, freschezza e audace emozione temi sacri e profani, dando forma all'epoca in cui furono creati: la principessa, abbigliata con un cangiante abito di seta argento e azzurro, presso un clavicembalo intagliato in forme *rocaille* è immersa in un'atmosfera di grazia ed eleganza che travalicano la mera rappresentazione estatica della santa, al punto da sfondare i limiti fisici delle pareti della stanza in cui è ambientata la scena; la pennellata guizzante e il colore perlaceo dalle tinte pastello paiono cercare (e trovare) un accordo con la musica, coprotagonista paradossalmente silenziosa dell'immagine<sup>75</sup>. Il pittore concorse quindi a creare, con gli altri pittori del tempo, l'immagine di un'epoca intrisa di sogni e speranze, meraviglia e bellezza, in consonanza col coevo clima del trionfo dei Lumi; svolse la sua azione meritoria in modo capillare, recandosi in numerosi centri del continente: dopo Düsseldorf, fu nei Paesi Bassi (1716) e nuovamente in Inghilterra, poi a Parigi (al seguito della cognata, Rosalba Carriera, di cui a breve si parlerà), Füssen e Monaco di Baviera (1720-1722), poi Würzburg, Praga e Dresda (1724-1725), Vienna (nel 1727 e nel 1730) e poi Mannheim (1736-1737)<sup>76</sup>. Ma come una sirena, il dolce richiamo della patria lo condusse

<sup>73</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 79-83; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 296, p. 300.

<sup>74</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 86-88, p. 95; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 294, p. 300; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, Giovanni Antonio Pellegrini capofila...*, cit., p. 95; N. Dalla Costa, *Le pale settecentesche per il tornacoro della Basilica del Santo*, in "Il Santo. Rivista francescana di Storia Dottrina Arte", LXII, 2022, fasc. 1, p. 131, pp. 134-137. In verità, Pellegrini, che era di origine patavina, aveva lavorato più volte nel complesso del Santo: i frati si erano rivolti all'illustre concittadino, ormai famoso a livello internazionale, per affrescare prima il soffitto della Biblioteca del convento; alcuni anni dopo, lo richiamarono appunto per la decorazione della cupola che, tuttavia, a causa di problemi economici fu interrotta. Sarà poi scelto tra i pittori che eseguirono le pale per le otto cappelle absidali della Basilica: egli dipinse, per la prima cappella di destra, il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* (Fig. 172), consegnata nel luglio 1735 e ispirata alla fase tarda di Ricci, con le forme soffuse nell'atmosfera vaporosa dell'aria e dagli abbaglianti colori pastello stesi con pennellate sfrangiate e dinamiche.

<sup>75</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 300 sg.

<sup>76</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 88-100; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. p. 291. Riguardo le due pale d'altare per la chiesa del complesso di San Magno a Füssen (chiamata, da Pallucchini, St. Many - cit. p. 90) (Figg. 174-175), si deve ricordare che esse furono eseguite in due momenti diversi, seppure ravvicinati: la *Madonna del Rosario coi santi Domenico, Caterina da Siena e Magno di Füssen* fu dipinta a Venezia nel 1722, e poi spedita in Baviera; seguì la pala con *Sant'Ulrico che cura un malato*, che fu invece eseguita *in loco*, nel 1722, nel giro

sempre a sé negli intervalli dei suoi viaggi: tornava ogni volta a Venezia, culla e fucina della moderna pittura europea, e vi trascorse gli ultimi anni, avendo contribuito pienamente e con onore, con la sua fantasia e il tocco leggero e brioso, al meraviglioso trionfo della pittura veneziana del suo tempo<sup>77</sup>.

La nuova stagione artistica della Dominante non si limitò solo alla grande pittura di figura, che vantava esponenti del calibro dei citati Ricci e Pellegrini e che avrà il trionfo assoluto nell'opera di Tiepolo, ma interessò anche altri generi della pittura, come, ad esempio, la veduta e il paesaggio; in tale ambito, Venezia poteva vantare di aver dato i natali o esser stata la casa d'elezione di maestri indiscussi come Marco Ricci, Luca Carlevarijs, Antonio Canal detto il Canaletto (Figg. 178-180) e, infine, Bernardo Bellotto, il quale immortalò col suo pennello l'aspetto delle città europee, come Dresda e Varsavia, al pari delle venete Venezia e Verona<sup>78</sup>. Un altro genere in cui Venezia trionfò nel Settecento fu il ritratto, tipologia che nei secoli non aveva mai perduto un suo ruolo di rilievo nella gerarchia delle arti, in area veneta come altrove; e nella Dominante nacque colei che, con grazia e 'verità' innate commiste al talento nella seducente e delicata tecnica del pastello, parve un nuovo Correggio, e ne fu suo vanto immortale: Rosalba Carriera (1673-1757) (Fig. 181)<sup>79</sup>. Nata a

---

di pochi giorni (e ciò stupisce, dato che entrambe le tele sono alte 5,80 m). Si veda anche la biografia dell'artista, curata da Enrico Lucchese, sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 82, 2015 (vedi Sitografia, n. 26).

<sup>77</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 83-100; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 291. Una breve digressione vuol esser fatta sui dipinti a lume artificiale, eseguiti da Pellegrini già durante il soggiorno a Düsseldorf, con opere come il *San Sebastiano curato dalle pie donne* (Fig. 176), o *Giaele che conficca un chiodo nella testa di Sisara* (già in collezione privata a Venezia), in cui la fantasia del pittore si esercita nella rappresentazione di composizioni su fondo scuro, con l'adozione di riflessi e iridescenze quasi spettrali. A tale filone paiono appartenere la coppia di dipinti con, rispettivamente, l'*Allegoria dell'Aurora* e l'*Allegoria della Notte* (1718, L'Aja, Mauritshuis, Sala delle feste); in particolare quest'ultima (Fig. 177) spicca per le due figure femminili inquadrata in uno spazio mistilineo complesso, con la figura di sinistra colta di spalle e la compagna, a destra, rappresentata frontalmente e reggente una torcia accesa che irradia la luce che squarcia le tenebre notturne. Ovviamente, non mancavano le opere a lume naturale, come la *Rebecca al pozzo* (1716, Düsseldorf, Kunstmuseum, Gemäldegalerie): come contraltare ai cupi notturni a lume artificiale, in cui le figure paiono sfumarsi ed emergere morbidamente dall'oscurità, in questo dipinto la chiarezza della luce domina la creazione pittorica, con un sapiente gioco cromatico che, dolcemente, compone le forme su un fondo sintetico e creato a tocco.

Il passaggio nell'area dei Paesi Bassi fu, per Pellegrini, anche un felice momento di riconoscimento del suo talento: risulta iscritto all'Accademia di San Luca di Anversa (1716-1717), e poi nella Gildea dei pittori dell'Aja (1718).

<sup>78</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 270-286, pp. 371-381; G. Marini, *Bernardo Bellotto e la pittura...*, cit., pp. 15-37. Molto si potrebbe dire non solo dei generi pittorici del paesaggio e della veduta nella storia dell'arte veneta, settecentesca in particolare ma anche antecedente e posteriore a tale secolo, ma anche degli stessi artefici, molto spesso pittori itineranti per l'Europa. Non era raro che, nel caso di figure come Canaletto e suo nipote Bellotto, i principi e le grandi corti facessero a gara ad accaparrarsi i loro servigi: basti citare il fatto che Bellotto, chiamato a Pietroburgo, finì per restare alla corte dei Wettin a Varsavia, e così immortalò la città in magnifiche vedute che, al termine della Seconda Guerra Mondiale, furono fondamentali per permettere la ricostruzione della città, devastata dalla follia degli uomini.

<sup>79</sup> Artista internazionale, nonostante gli scarsi spostamenti per il continente (lacuna compensata dalla diffusione della sua opera e la vastità delle sue conoscenze), Rosalba Carriera fu la maestra indiscussa del suo tempo nell'arte del ritratto, reale o fantastico (con le Teste di fantasia), a pastello, in quel primo Settecento che, dagli sfarzi rococò della Reggenza giunse a opere orientate verso la riflessione illuminista e, in alcuni casi, a un sentimentalismo preromantico. Si vedano, come introduzione alla figura della Rosalba: F. Cessi, *Rosalba Carriera*, Milano 1965 (I maestri del colore, 97); G. Gatto, *Per la cronologia di Rosalba Carriera*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 182-193; Id., *Carriera, Rosalba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma, 1977, pp. 745-749 (vedi Sitografia, n. 27); B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, I, Firenze 1985, pp. 1-41; Ead., *Rosalba Carriera*, Torino 1988, pp. 9-26; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 239-266; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, pp. 286-289; A. Bettagno, *Pittori rococò della "seconda generazione"*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 101-106; P. Scarpa, *Rosalba Carriera: un ritratto a olio di Giambattista Tiepolo*, in "Arte Documento", n. 10, 1996, pp. 197-203; B. Sani, *Rosalba Carriera 1673/1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino-Londra-Venezia-New York 2007; A. Mariuz, 'Grazia' e 'verità': la ritrattistica di Rosalba Carriera, in *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 1 settembre – 28 ottobre 2007), Venezia 2007, pp. 26-31; G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007*, in *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»...*, cit., pp. 57-79; *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia –



Venezia in seno a una famiglia benestante, non si sa molto della sua vita ed delle sue origini artistiche sino al 1700 (quando l'artista iniziò a conservare le carte – lettere, scritti ricevuti e diari – che andarono poi a costituire il suo archivio)<sup>80</sup>. Rosalba era quindi immersa in un contesto culturale e artistico in fase di transizione, ovvero quello veneziano a cavallo tra Sei e Settecento oscillante tra l'esausto clima barocco e i primi fermenti della nuova temperie rococò che sarebbe poi diventata dominante, caratterizzata dalle esperienze rinnovatrici di artisti che guardavano con occhio nuovo alla tradizione barocca italiana e quella cromatica e iconografica derivata dalla riscoperta di Paolo Veronese, come Sebastiano Ricci e Antonio Pellegrini, giungendo a una pittura leggera e sensuale dai toni chiari e delicati realizzata a colpi di tocco di pennello: la pittrice, col tempo (e soprattutto dopo il trionfo parigino), diventerà come essi uno dei radiosi astri della rinnovata pittura del Rococò veneziano ed europeo<sup>81</sup>. Se gli altri artisti di punta della scuola veneziana lasciarono la Dominante alla ricerca di nuovi stimoli e commissioni prestigiose (che non trovavano più in patria, a causa della scarsa committenza statale e del conservatorismo dei gusti dell'aristocrazia lagunare), lei restò a lungo a Venezia, riuscendo però a cogliere gli stimoli più innovativi che vi si potevano trovare, e non limitatamente all'ambito specifico del ritratto: dedicandosi alla pittura in miniatura e poi a quella a pastello, si fece una considerevole reputazione tra i viaggiatori stranieri che giungevano a Venezia, in quanto tappa obbligatoria del Grand Tour, facendosi eseguire il ritratto o acquistando piccole pitture di carattere prevalentemente allegorico e mitologico ma anche sacro, eseguite su avorio e spesso inserite in tabacchiere; inoltre, poté godere, per poter rinnovare la sua arte, degli esempi offerti dalle opere barocche e classiciste che giungevano in laguna come parte delle ricche

---

Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009; B. Sani, *Il Gabinetto della Rosalba della Gemäldegalerie di Dresda florilegio della pittura a pastello europea tra Rococò e Illuminismo*, in "Venedig-Dresden", 2010, pp. 201-216. Si veda anche l'intervento curato da Paolo Delorenzi durante la seconda parte della conferenza curata dalle Gallerie dell'Accademia con tema il Settecento (vedi Sitografia, n. 39).

<sup>80</sup> La tradizionale data di nascita (17 ottobre 1675), scoperta da Tomaso Temanza nel *Libro de' battesimi* della Parrocchiale e collegiata di San Basilio, va in realtà riferita al battesimo di una delle sorelle Carriera (Temanza, nel suo *Zibaldon*, edito nel 1738, la riferiva a Rosalba, mentre Pierre-Jean Mariette la riferiva alla sorella Giovanna detta Zanina – come ha stabilito Bernardina Sani nella sua monografia sull'artista). Le fonti antiche non riportano una data di nascita determinata: Mariette affermava che, secondo quanto riferitogli dalla sorella Angela Pellegrini, Rosalba sarebbe nata nel gennaio 1671, mentre Pier Caterino Zeno la riteneva nata il 12 gennaio 1674; altre fonti del tempo oscillano tra il 1671 e il 1678. Ancora in tempi recenti, si riteneva che Rosalba fosse nata a ottobre del 1675. Riguardo la questione, si vedano: G. Gatto, *Carriera, Rosalba*, in *Dizionario...*, cit. p. 745; B. Sani, *Rosalba Carriera 1673/1757. Maestra...*, cit., p. 51.

Di difficile risoluzione appare poi l'enigma della prima formazione. La sua formazione culturale, a un livello più ampio, doveva solo parzialmente legarsi alla cultura letteraria e musicale tipica dell'educazione femminile dell'epoca, appresa con le sue sorelle: esse studiarono il francese, la letteratura, la storia, la musica e, ovviamente, il disegno. Riguardo quest'ultimo, è quanto probabile che le prime esperienze con tale pratica siano avvenute in famiglia: la madre, Angela Foresti, era dedita alla produzione artigianale di merletti (e ciò richiedeva una conseguente padronanza del disegno) mentre il padre Andrea era un pittore dilettante. Varie fonti, sia veneziane che straniere, non contribuiscono poi a fare chiarezza in merito all'approfondimento della materia: le vengono attribuiti apprendistati con Giuseppe Diamantini (come affermano Pier Caterino Zeno, Anton Maria Zanetti e l'anonimo autore di una *Vita di Rosalba Carriera*), Pietro Liberi o qualcuno dei suoi allievi, e poi Federico Bencovich (come sosteneva Pier-Jean Mariette), Antonio Bellucci o Gregorio Lazzarini (i quali potevano anche fungere da primo tramite per una conoscenza iniziale del Classicismo bolognese), o il miniaturista e pittore di tabacchiere Jean Stéle (ricordato da Nicolas Vleughels), o, per ultimo, Antonio Balestra (ricordato a sua volta, ancora da Zeno e Zanetti). Si vedano, in merito alla questione: B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere...*, cit., p. 7; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 239 sg.; B. Sani, *Rosalba Carriera 1673/1757. Maestra...*, cit. p. 10. Riguardo le carte costituenti l'archivio rosalbiano, si veda B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere...*, cit., pp. 1-41.

<sup>81</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 251. Per un'introduzione al ruolo dell'opera di Paolo Veronese nel contesto della scuola veneziana tra Sei e Settecento, si veda L. Borean, *Paolo Veronese nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 63-81.

collezioni dei nobili veneziani o in transito sui mercati o collezioni temporaneamente ospitate nella città<sup>82</sup>. Nel corso del primo lustro del Settecento, la maniera pittorica di Rosalba iniziò ad evolvere: nei pastelli, dall'insistenza grafica e l'assenza di fusione dei toni cromatici (che caratterizza ancora il *Ritratto di Anton Maria Zanetti* del 1700 (Fig. 182), conservato al Nationalmuseum di Stoccolma e proveniente dalla collezione del conte Carl Gustav de Tessin) giunse alla svaporazione della materia pittorica che le è tipica, dalle tonalità lievi e graziose tipiche della pittura rococò; nelle miniature giunse invece a una pittura di tocco libero, in cui si dimostrava capace di sfruttare le potenzialità dei materiali di supporto come l'avorio<sup>83</sup>. Rosalba divenne così l'artista che intratteneva gli ospiti stranieri, e in particolar modo gli inglesi, durante il loro soggiorno a Venezia: i legami con la committenza inglese e irlandese portò l'artista ad apprendere la lingua inglese, e decretò la sua fama in Gran Bretagna e Irlanda, ove le raccolte nobiliari comprendevano numerose sue opere (realizzate generalmente come *souvenir* – sia ritratti a pastello che miniature), portando al consolidarsi della fortuna della tecnica del pastello. Tra gli inglesi che strinsero legami personali (e spesso anche epistolari) con la pittrice figurava Christian Cole, segretario di lord Manchester ambasciatore a Venezia, a cui si devono le pressioni per la sua ammissione all'Accademia di San Luca a Roma, in qualità di pittrice in miniatura; tali pressioni diedero i loro frutti, e il 27 settembre 1705 fu accolta nell'istituzione, e il suo *morceau de réception*, la *Fanciulla con colomba* o *Innocenza* (Fig. 183), piccola miniatura su avorio realizzata 'bianco su bianco', trovò la piena

---

<sup>82</sup> Tra le più importanti collezioni presenti a Venezia in quegli anni, spiccavano certamente quelle di Anton Maria Zanetti, del console inglese Joseph Smith, del feldmaresciallo Johann Matthias von der Schulenburg e quella di Ferdinando Carlo Gonzaga (che comprendeva alcuni capolavori della scuola emiliana del Cinque e Seicento) poi venduta nel 1712. In esse, Rosalba poteva ammirare opere dei grandi maestri della scuola veneziana (*in primis* Tiziano), ma anche quelle di grandi esponenti dell'arte emiliano-bolognese e classicista del passato (come Correggio – da cui, secondo il pittore Charles Coypel, la pittrice avrebbe appreso la 'grazia' che divenne sua cifra distintiva - e Guido Reni, Guercino, Guido Cagnacci e Federico Barocci) e del presente (si pensi a Giuseppe Maria Crespi e al veronese Antonio Balestra, nonché a Nicolò Cassana, Fra' Galgario o Sebastiano Bombelli). Di interesse, l'attenzione della pittrice per Rembrandt, artista di cui lei stessa possedeva un'opera ("un quadretto [...] mezza figura con cappello in testa [...]” cit.), ricercato successivamente da Francesco Algarotti.

A ciò si deve aggiungere il legame, non del tutto chiaro, col miniatore Felice Ramelli: i due artisti erano in contatto sin dal 1700, e si è ipotizzato che questi fosse stato uno dei maestri della veneziana; un confronto tra le rispettive maniere pittoriche, però, induce a pensare che Rosalba avesse un rapporto col Ramelli limitato alla conversazione epistolare o, se vi è stato un momento di confronto a livello artistico, la pittrice mantenne una propria indipendenza verso lo stile secco e monotono del Ramelli. Un merito gli va però attribuito: se vi è stato un confronto artistico tra i due artisti, Ramelli deve aver offerto alla pittrice ulteriori elementi di conoscenza delle opere dei grandi maestri dato che era specializzato nella copia in miniatura di opere dei grandi maestri, tra cui Anton Van Dyck, Guido Reni e Federico Barocci.

Si vedano: B. Sani, *Rosalba Carrieri. Lettere...*, cit., p. 8; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 286; Ead., *Rosalba Carrieri 1673/1757. Maestra...*, cit., p. 15; Ead., *Precisazioni su Rosalba Carrieri, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo*, in *Rosalba Carrieri 1673 – 1757, Atti...*, cit., pp. 97-113; S. Marinelli, *Antonio Balestra e Rosalba Carrieri*, in *Rosalba Carrieri 1673 – 1757, Atti...*, cit., p. 126; F. Zava Boccazzi, *Rosalba Carrieri a Parigi*, in *Rosalba Carrieri 1673 – 1757, Atti...*, cit., pp. 129-146.

<sup>83</sup> Acquisita una certa fama a livello europeo come miniatrice di fondelli in avorio, la pittrice si dedicò presto al ritratto a pastello, una tecnica di veloce esecuzione che garantiva all'artista di mantenere la naturalezza del suo soggetto, coniugando così verosimiglianza fisiognomica, componente psicologica ed elementi accattivanti che dovevano colpire l'occhio. Partendo dalla tradizione del ritratto a pastello, incarnata da Joseph Vivien e Robert Nanteuil, Rosalba iniziò una riflessione che la avvicinò all'opera di Benedetto Luti e Domenico Tempesti (pastellista al servizio della corte di Düsseldorf, di cui vide probabilmente delle opere nelle collezioni veneziane), evolvendo da una maniera ancora grafica e dai toni cromatici robusti e non sfumati (tale abilità non era stata ancora sviluppata da nessun pastellista) agli esiti cromaticamente leggeri (su ispirazione della coeva pittura rococò, che ben conosceva grazie al cognato e artisti, come Sebastiano Ricci, suoi amici) e una materia pittorica che si "smaterializza" in polvere, come estrema conseguenza dello sfumato ispirato ai pastelli di Barocci. Ma anche nella miniatura la veneziana si pose all'avanguardia, passando dalla tradizionale pittura a puntini o trattini ravvicinati per creare l'immagine a una maniera fluida e libera, ispirata alla pittura di tocco che si stava affermando in patria e nel continente.

approvazione del principe Carlo Maratta per i giochi luministici ottenuti sfruttando le potenzialità dei materiali (in particolare il supporto) e le pennellate corpose e libere (affini a quelle dei pittori rococò Pellegrini e Ricci), che arrivò a paragonare la veneziana a Guido Reni<sup>84</sup>. Da questo momento, le commissioni si moltiplicarono (con i francesi e i tedeschi che vedevano in lei l'interprete ideale della ritrattistica moderna), come le richieste di stabilirsi presso le corti del continente; tra i tanti che si rivolsero a lei figuravano anche Massimiliano II di Baviera (1704), il duca Cristiano di Meclemburgo (1706), il re di Danimarca e Norvegia Federico IV che si fece ritrarre durante la sua visita nella città (1708-1709) (Fig. 187) e che acquistò delle miniature, e non ultimo l'elettore (allora principe ereditario) Federico Augusto III di Sassonia e re di Polonia che la incontrò nel 1712-1713 (e per il quale l'artista eseguì il *Ritratto in armatura*, conservato alla Gemäldegalerie di Dresda), che finì per innamorarsi della sua arte<sup>85</sup>. Le resistenze di Rosalba a partire furono però vinte solo nel 1720, dopo anni di insistenze da parte dei suoi ammiratori e amici francesi (il pittore Nicolas Vleughels, con cui probabilmente scambiò dei disegni durante il soggiorno di questi a Venezia, nel 1707, l'erudito Pierre-Jean Mariette – Fig. 188 - e il banchiere e collezionista Pierre Crozat *in primis*), che la spinsero al contatto con l'arte e il mondo culturale francesi della Reggenza, verso cui la pittrice non era indifferente; dopo l'ammissione all'Accademia Clementina di Bologna il 14 gennaio 1720, con un seguito composto dalla madre, dalle sorelle e dal cognato Giovanni Antonio Pellegrini, l'artista giunse nell'aprile 1720 nella capitale francese, ospite di Pierre Crozat<sup>86</sup>. Il soggiorno parigino, terminato a marzo del 1721, decretò il suo definitivo trionfo: protagonista degli impegni mondani organizzati in suo onore, la pittrice entrò in contatto con gli artisti più in vista della capitale francese, con gli esponenti dell'alta borghesia e i membri

<sup>84</sup> Gli inglesi nutrivano una vera passione per i pastelli di Rosalba (e in generale per le opere eseguite con la tecnica del pastello o della miniatura): committenti inglesi figurano costantemente nelle carte rosalbiane, fin dagli esordi sino alla maturità, e con molti di essi la pittrice intrattenne anche una corrispondenza epistolare. Tra i massimi capolavori destinati a questa committenza vanno ricordati il *Ritratto di Gustav Hamilton secondo Lord Boyne* (New York, The Metropolitan Museum of Art) (Fig. 184), o il *Ritratto di Philip duca di Wharton* (appartenente alle Collezioni Reali inglesi, ora a Buckingham Palace) (Fig. 185): se il primo ci offre l'effigie del giovane e un po' ottuso aristocratico ritratto con il tricorno e la maschera tipici di Venezia (in maniera simile al vivace *Ritratto di Charles Sackville secondo duca di Dorset* (Fig. 186), conservato a Sevenoaks nella collezione di lord Sackville), il secondo ritratto ci restituisce l'aspetto di una delle figure maggiormente anticonformiste che si rivolsero alla veneziana, in quanto il modello non si presenta con un abito elegante degno di una figura del suo rango o con abiti che omaggiano le tradizioni lagunari (e, in particolare, quelle legate al Carnevale), ma si presenta come un artista vestito informalmente, con la camicia aperta sul petto e un berretto in testa. A riguardo, si vedano: B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere...*, cit., pp. 13-15; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 240 sg.; Ead., *Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757, Atti...*, cit., pp. 97-113; C. Whistler, *Rosalba Carriera e il mondo britannico*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757, Atti...*, cit., pp. 181-206.

<sup>85</sup> Tra tutte le corti che corteggiarono la pittrice, meritano di essere ricordate le ripetute e allettanti richieste della corte di Düsseldorf (1708-1712), ad opera del principe elettore Johann ilhelm von Pfalz, della moglie Anna Maria Luisa de' Medici e del loro segretario Giorgio Maria Rapparini; esse restarono però inascoltate, sia a causa delle pressioni familiari che per la mole di impegni che la trattenevano a Venezia, nonostante le continue commissioni di miniature aventi per soggetto nobildonne in veste di contadine e giardiniere, eseguite verso il 1708. Sui rapporti tra la pittrice e la corte di Düsseldorf, si veda B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere...*, cit., pp. 15-20.

<sup>86</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 286-289. Nel periodo compreso tra la nomina romana e la partenza per Parigi (1705-1720), continuò la riflessione sulla sua arte, guardando con sempre maggiore interesse alle esperienze della grande pittura rococò, che aveva in suo cognato una delle figure di riferimento. Dipinse non solo le miniature e i ritratti per i viaggiatori che, giunti a Venezia, obbligatoriamente si recavano da lei per commissionarle qualche lavoro, ma anche i veneziani (seppure in misura ridotta, a quanto risulta dal numero di opere riportate nei rari cataloghi delle collezioni lagunari), si rivolgevano a lei. Al 1708-1709 risale anche il primo *Autoritratto* (Firenze, Uffizi) (Fig. 181), a inizio di una lunga serie di capolavori che comprenderà quello in veste di *Inverno* per Augusto III di Sassonia (facente parte della serie delle *Stagioni*, ora alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda) (Fig. 189) e l'ultimo, nei panni della *Tragedia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) (Fig. 190), forse l'ultima opera eseguita prima del sopravvento della cecità nel 1746, ove pare aver colto qualcosa del segreto dei ritratti (e degli autoritratti) di Rembrandt.

della grande nobiltà (emblematico è il *Ritratto di mademoiselle de Clermont* (Fig. 191), conservato al Musée Condé di Chantilly), che le commissionarono non solo i ritratti a pastello (di cui sono andati perduti, se non i pezzi, i riferimenti delle fonti necessari per attribuire un volto a un nome) e avente come apice il *Ritratto di Luigi XV fanciullo* (oggi conservato alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda) (Fig. 192) che rivoluzionò il genere del ritratto di Stato, ma anche Teste allegorico-mitologiche, figure sacre e miniature. Qui conquistò, in breve tempo, il mondo culturale e artistico, grazie alle sue doti intellettuali (conosceva infatti il francese e l'inglese, ed era sensibile alle novità culturali del suo tempo) e alla sua arte<sup>87</sup>. Tra i momenti di maggior importanza del soggiorno, spiccava l'incontro tra la veneziana e l'artista che il suo ospite riteneva il solo altrettanto innovativo nel panorama artistico parigino, Antoine Watteau: il loro incontro decretò una nuova riflessione di Rosalba sulla sua arte, con una nuova attenzione per il dato psicologico e la resa delle passioni al di là dei precetti stabiliti da Charles Le Brun<sup>88</sup>. L'apice del suo soggiorno fu tuttavia rappresentato dall'ammissione all'*Académie Royale de Peinture et Sculpture*, avvenuta il 26 ottobre 1720 (e cui fece seguito l'invio, come *morceau de réception*, della *Musa del corteo di Apollo* a inizio del febbraio 1722, oggi conservato al Louvre)<sup>89</sup>. Ritornata a Venezia nel corso del 1721, fu impegnata nell'amministrare il suo successo quale ritrattista più alla moda del suo tempo (decretato anche da un *Elogio* sul "Mercure de France", pubblicato nel 1722), in virtù di uno stile che coniugava perfettamente la maniera francese al Rococò veneziano, con immagini che sapevano carpire la fisionomia e il dato psicologico del modello (o della figura) e coniugarlo agli elementi della moda del tempo; concretatosi nelle crescenti richieste di lavori, in alcuni momenti la pittrice arrivò a mettere in crisi la sua stessa creatività, con esiti formali a volte discontinui, ma che portarono anche ai ritratti psicologici degli anni Trenta del secolo<sup>90</sup>. Rosalba viaggiò soltanto altre

<sup>87</sup> L'importanza capitale del soggiorno parigino è attestata anche dalle memorie dell'artista, in cui registrava con regolarità e ricchezza di dettagli ogni evento saliente del suo soggiorno: visite dei colleghi e dei nobili, attività mondane, commissioni di ritratti a pastello e miniature per i nobili committenti e le corti del reggente Filippo II duca d'Orleans e del re Luigi XV; occasione unica, la pittrice approfittò dei suoi impegni e dei suoi incontri per ammirare, e studiare, le opere conservate nelle grandi collezioni a cui aveva accesso, a partire da quella di Crozat (che si era arricchita, con l'acquisto della collezione Chechelsberg a Venezia), comprendenti capolavori italiani e francesi e che include alcuni disegni della veneziana nella sua collezione di arte grafica (opere oggi conservate all'Ermitage di Pietroburgo). In merito, si vedano: R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 245-251; F. Zava Boccazzi, *Rosalba Carriera a Parigi*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti..., cit., pp. 129-146.

<sup>88</sup> Il sodalizio che si instaurò tra i due artisti è attestato non solo dai due ritratti rosalbiani raffiguranti l'artista francese in due momenti diversi della sua breve vita (quello dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte che lo raffigura ancora in salute, mentre quello dei Musei Civici di Treviso lo presenta stanco e malato) (Figg. 193-194), mentre Watteau raffigurò Rosalba in un disegno del Rijksmuseum in cui l'artista veneziana è immortalata nell'atto di acconciarsi i capelli. L'influenza di Watteau sulla veneziana si protrasse nel tempo, e soprattutto i suoi disegni influirono sull'arte di Rosalba, come si può vedere da un confronto tra i disegni di *Teste di mori* del francese e l'*Allegoria dell'Africa* di Rosalba a Dresda (facente parte della serie dei *Continenti*) (Fig. 195). Si vedano B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torino 1988, p. 21; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 243, p. 250.

<sup>89</sup> Vedi n. 84, nn. 87-88.

<sup>90</sup> B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere...*, cit., pp. 31-39. La sua produzione di ritratti psicologici a pastello, in cui il piglio realistico e le vibrazioni cromatiche e luministiche si cristallizzano, comprende capolavori come il *Ritratto del console di Francia Le Blond* (Fig. 196), il *Ritratto di Metastasio* (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), o quelli dei suoi colleghi *Sebastiano* e *Marco Ricci* (entrambi a Karlsruhe, presso la Staatliche Kunsthalle) (Fig. 197). Molti membri della famiglia Le Blond si fecero ritrarre da Rosalba: si ricordino il *Ritratto di prelato* (capolavoro assoluto nella capacità di carpire l'interiorità di un individuo) e il *Ritratto di fanciulla*, entrambi conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Figg. 198-199). A Rosalba è stato poi attribuito, da Pietro Scarpa, anche un *Ritratto di Giambattista Tiepolo*, dipinto a olio ed eseguito verso il 1726 ca. Secondo lo studioso non vi sarebbero dubbi sia sull'identificazione del modello (confermata, a suo parere, da un confronto con gli autoritratti inseriti da Tiepolo nelle sue opere) che sull'attribuzione dell'opera alla veneziana: l'attribuzione della tela a Rosalba Carriera sarebbe determinata dalle modalità della stesura cromatica, lieve e morbida, con le sfumature ottenute per stesure sovrapposte e non per velature, dalle tonalità chiare e dalle ombre tenere e fredde, e dall'uso di linee marcate per definire i contorni

due volte, recandosi a Modena (1723) per ritrarre le tre figlie di Rinaldo d'Este (*Enrichetta Anna Sofia, Benedetta Ernestina Maria e Anna Amalia Giuseppa*, conservati, in due versioni, agli Uffizi e alla Gemäldegalerie di Dresda) (Figg. 200-202), e poi a Vienna (1730) ove eseguì le effigi dei membri della famiglia imperiale: se i ritratti delle principesse estensi risultano freddi, a causa delle regole imposte dall'etichetta cui dovevano rispondere nel contesto delle politiche matrimoniali e dinastiche, nei ritratti asburgici Rosalba fu invece impietosa regista della realtà, affrontando anche il tema della bruttezza (come nel *Ritratto dell'imperatrice Amalia*) (Fig. 203)<sup>91</sup>. Fu, di fatto, l'inizio di una nuova riflessione artistica basata sul ritorno agli esempi di Watteau (inteso come pittore del vero e dell'azione), con cui una nuova interpretazione del binomio 'grazia e bruttezza', e sulle contemporanee esperienze europee in cui primeggiava l'opera di Jean-Etienne Liotard, sia in ambito artistico che scientifico-culturale, con esito una pittura cristallizzata e maggiormente solida, ma che nel contempo non rinunciava all'impalpabilità della materia pittorica, e si orientava ora con maggior convinzione anche al dato psicologico e opponendosi al concetto di grazia modaiola sino a prima dominante<sup>92</sup>. La fase che si aprì col ritorno da Modena, e che trovò conferma nella sua esperienza viennese (e perdurante sino al sopravvento della cecità nel 1746), si caratterizza nella maggior capacità di 'sentire un carattere', con l'interpretazione del viso che pone l'arte di Rosalba alle soglie della razionalità illuminista (emerge così uno spirito di verità e chiarezza che conferma ancora una volta la sua vocazione internazionale); a tale momento, risalgono anche opere di carattere mitologico e allegorico che mostrano un debito verso le opere di Correggio e dei Carracci, tra cui la serie delle *Stagioni* eseguita per il console Joseph Smith a Venezia, comprendente il magistrale *Inverno* (confluito, col resto della collezione, nelle raccolte dei Windsor), o la serie degli *Elementi* commissionati da Francesco Algarotti per conto della corte di Sassonia (1744-1746) ove, grazie ad Augusto III e suo figlio Federico Cristiano, fu creato il 'Gabinetto della Rosalba' (oggi parte della Gemäldegalerie di Dresda) quale massima consacrazione dell'arte della veneziana e, in generale,

---

nelle parti in ombra. Nel complesso, una resa gessosa e incipriata, che attesterebbero l'esecuzione ad opera di un artista abile nell'arte del pastello; e al tempo, secondo lo studioso, solo la pittrice veneziana aveva le conoscenze necessarie in tale arte, e quindi solo lei poteva aver eseguito questo dipinto (un'analoga opera ad olio, attribuibile a Rosalba, è il *Ritratto di Augusto III di Polonia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, anche se di qualità modesta). Studi più recenti, invece, sostengono che il *Ritratto di Giambattista Tiepolo* non appartenga al corpus di opere della pittrice veneziana, smentendo così la tesi di Scarpa, in quanto non si riscontrano gli elementi stilistici distintivi dell'artista (anche a causa dell'assenza di opere eseguite ad olio da Rosalba, e accertate tramite un confronto con le fonti). A riguardo, si vedano: P. Scarpa, *Rosalba Carriera: un ritratto...*, cit., pp. 199-201; G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007*, in *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»...*, cit., p. 72, p. 78.

<sup>91</sup> B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torino 1988, p. 24; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 251 sg., pp. 255-260. Rodolfo Pallucchini ritiene che il soggiorno a Modena fu per Rosalba proficuo sotto il punto di vista del suo aggiornamento artistico: infatti, al di là del fastidio che la pittrice nutriva verso la corte ducale (e ne è testimonianza una lettera, del 22 ottobre 1723, scritta alla sorella Angela), questo soggiorno le permise di ammirare i capolavori che allora si conservavano nella Galleria Ducale, e in particolar modo quelli di Correggio. È sempre in una lettera del dicembre 1723, questa volta indirizzata a Pierre Crozat, che Rosalba conferma questo aspetto: riferisce infatti di poter ammirare "le eccellenti copie dal vero del Correggio, di Tiziano, dei Carracci [...]" (cit.); e se una veneziana, espressamente, antepone Correggio a Tiziano, appare chiaro il nuovo corso dell'arte della Dominante...

<sup>92</sup> Rispetto alle contemporanee opere del ginevrino Liotard, Rosalba non rinunciò mai del tutto alle sue materie impalpabili, ai giochi di chiaroscuro e alle mode di cui era stata la massima interprete nei decenni precedenti, come testimonia il sobrio ma affascinante *Ritratto di Caterina Sagredo Barbarigo* (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) (Fig. 204), o nei ritratti dei viaggiatori inglesi che fanno continuamente sosta in laguna. Si notano poi affinità tra l'arte rosalbiana e le teorie espresse da Francesco Algarotti nel *Newtonianismo per le dame. Dialoghi sopra la luce e i colori* (edito a Milano nel 1737) (Figg. 205-206); la pittrice si inseriva così perfettamente nel clima di ricerca sulle arti e le scienze (che si apriva ora anche a un più vasto pubblico femminile). Si veda B. Mazza Boccazzi, *Rosalba e Algarotti. Volti e risvolti*, in *Rosalba Carriera 1673 - 1757*, Atti..., cit., pp. 157-169.

dell'arte del pastello del Settecento<sup>93</sup>. Continuò la sua produzione sino al momento in cui perse la vista; cieca e ormai impazzita, morì a Venezia nel 1757, ove fu sepolta nella chiesa dei Santi Vito e Modesto, ricordata come emblema della sua epoca, briosa e complessa allo stesso tempo<sup>94</sup>. La sua era ed è un'arte sensuale e senza tempo, ricordo immortale, al di là della fragilità materiale delle opere stesse, di un'era tramontata tragicamente (ma eterna proprio nelle opere dei suoi artisti, incluse quelle delicate e impalpabili come i pastelli), un'arte ugualmente attenta sia alle mode che ai caratteri fisiognomici e psicologici dei suoi protagonisti, così come ai contenuti più reconditi e imprevedibili di cui si faceva portatrice: è un'arte, quella di Rosalba Carriera, che non conobbe mai sosta nella ricerca di nuovi stimoli e che rimase al tempo stesso sempre fedele ai caratteri peculiari della sua cultura e del suo meraviglioso e, ahinoi, irripetibile tempo. Il tempo della meraviglia e del colore, intriso di gioia, aria e, soprattutto, luce.

La grande pittura rococò veneziana, fatta di colore neoveronesiano, grazia neocorreggesca e tocchi di pennello, così come di impalpabili polveri che necessitavano della copertura di un cristallo che, oltre a garantirne l'esistenza nel tempo, contribuiva a creare inattesi e mutevoli giochi di luce, in verità non può essere ridotta ai soli nomi qui approfonditi, di Ricci, Pellegrini e la Carriera; numerosi furono i maestri, di tutti i generi pittorici, che contribuirono ai fasti e alla fama immortale della scuola lagunare<sup>95</sup>. Ma questa pittura chiara e luminosa, dal tono spesso gaio e lieve, non fu la sola strada del rinnovamento che caratterizzò la scuola pittorica della Dominante: se, partendo dalla pittura barocca e dalla riscoperta dell'arte del Cinquecento veneto (*in primis* la pittura di Paolo Veronese), alcuni pittori attuarono una riforma della pittura che portò a quella che si può definire la stagione dei 'quadri di paradiso', da identificarsi *in toto* col Rococò lagunare (a cui si deve aggiungere il cosiddetto Barocchetto rappresentato dall'opera di Antonio Balestra, che a lungo visse e operò a Venezia), altri maestri guardarono invece all'alternativa tenebrosa, assorbendo sì a diversi livelli e con diverse gradazioni alcuni degli elementi del Rococò ma mantenendo costantemente un'attenzione ai soggetti drammatici e patetici e, a livello pittorico, ricercando sempre i contrasti di 'ombra e di lume' e dei 'fortissimi scuri'<sup>96</sup>. Tra questi pittori vi fu uno che sovrastò gli altri, partendo dalla genuina ma ormai esausta lezione tenebrosa per rivaleggiare con una sua personale interpretazione con l'alternativa chiarista del Rococò per, infine, crearne una sintesi che riscoprisse in chiave nuova alcuni insegnamenti delle sue origini, giustificando così la ragione dell'espressione di 'Rococò neotenebroso' di cui ne fu genitore e principe: Giambattista Piazzetta (1683-1754) (Fig.

---

<sup>93</sup> Riguardo il "Gabinetto" dedicato ai pastelli di Rosalba, dalla sua formazione alla sua storia, si vedano: A. Henning, *Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti..., cit., pp. 273-283; B. Sani, *Il Gabinetto della Rosalba della Gemäldegalerie di Dresda florilegio della pittura a pastello europea tra Rococò e Illuminismo*, in "Venedig-Dresden", 2010, pp. 201-216.

<sup>94</sup> Rosalba Carriera fu un modello imprescindibile per la pittura a pastello in Europa, in particolare dopo il trionfale soggiorno parigino, al punto che due dei massimi artisti nel settore, Maurice Quentin de la Tour (Fig. 207) e Jean-Etienne Liotard, posero la loro arte a confronto con quella della maestra veneziana. Se il primo decise di dedicarsi esclusivamente al pastello dopo aver visto alcune delle opere di Rosalba conservate a Parigi, Liotard volle porsi in antitesi agli elementi di grazia assecondatrice che in parte caratterizzavano le opere della pittrice, offrendo così un'interpretazione razionale e sobria della pittura a pastello. Si veda B. Sani, *Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti..., cit., pp. 102-113.

<sup>95</sup> Tra i grandi nomi della pittura veneziana rococò, si devono ricordare ad esempio il già citato Jacopo Amigoni e Giambattista Pittoni (Figg. 208-209), che contribuirono alla fama internazionale della nuova pittura veneziana e del nuovo 'gusto' a livello europeo. Ma, per esigenze di sintesi, le loro figure si dovranno limitare alla presente citazione. Si veda A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 301-305, pp. 332-340.

<sup>96</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 306; E. Lucchese, *I nuovi tenebroso: "l'arte di fortissimi scuri opportunamente disposti con l'aiuto sempre della verità"*, in *Il secolo di Nicola Grassi*..., cit., pp. 59 sg., p. 65.

210)<sup>97</sup>. Figlio dello scultore ligneo Giacomo Piazzetta, autore della decorazione e del mobilio della Biblioteca del convento dei Santi Giovanni e Paolo e dei dossali per la Scuola della Carità, a lui si può attribuire un gusto precoce del figlio per le forme plasticamente definite e i marcati contrasti chiaroscurali ed espressivi (con la conseguente opposizione tra luce e ombra), in quanto, è probabile, il giovane dovette iniziare la sua attività formativa appunto come scultore a fianco del genitore<sup>98</sup>. Intorno al 1697, il giovane Piazzetta era nella bottega del pittore Antonio Molinari (Figg. 211-212) (che, a sua volta, fu allievo del tenebroso Antonio Zanchi, ma che fu anche un tramite per il giovane per la conoscenza della pittura neocortonesca di Carl Loth e l'apertura luminosa di Luca Giordano), per restarvi sino alla partenza per un viaggio di studio a Bologna (1703-1704); qui, Piazzetta, oltre ad aver avuto modo di ammirare le opere dei Carracci, del Guercino e di Guido Reni, si avvicinò al pittore Giuseppe Maria Crespi (che al tempo stava concludendo la serie dei *Sacramenti*) (Fig. 213), che dovette spingere il Piazzetta alla ricerca di originali effetti luministici e gli infuse la predilezione per i soggetti 'plebei', aderenti al vero naturale e patetico, e inseriti in una sfera affettiva e contemplativa poetica<sup>99</sup>. Tra le prime conferme di tale indirizzo va ricordata la tela con *Giuditta e Oloferne* (Roma, Accademia di San Luca) (Fig. 214), opera concepita come una scena violenta e drammatica di ambientazione notturna, fermata in un istante di incredibile tensione emotiva e simbolica, precedente al compimento dell'azione cui l'eroina è chiamata a sacrificarsi (quale incarnazione figurata della lotta della Serenissima contro il secolare nemico ottomano): la

<sup>97</sup> Per un'introduzione alla figura di Giambattista Piazzetta, si vedano: M. Cionini Visani, *Piazzetta*, Milano 1965 (I maestri del colore, 98); A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di R. Pallucchini e A. Mariuz, Milano 1982 (I classici dell'arte, 108); U. Ruggeri, *Giambattista Piazzetta*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia 1983, pp. 43-53; A. Dorigato, *Giambattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo...*, cit., pp. 173-186; G. Nepi Sciré, *Giambattista Piazzetta e l'Accademia*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo...*, cit., pp. 215-219; G. B. Piazzetta. *Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, catalogo della mostra a cura di G. Knox e B. Visentini (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio – 23 ottobre 1983), Vicenza 1983; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 296-307, pp. 380-392; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 305-320; A. Binion, *Il paradosso Piazzetta*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 191-215; M. A. Chiari Moretto Wiel, *Le «capricciose teste»: un percorso attraverso le stampe del Settecento*, in *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. A. Chiari Moretto Wiel (Venezia, Palazzo Ducale, sala dello Scrutinio 22 giugno – 15 settembre 1996), Venezia 1996, pp. XIV-XXIV; A. Mariuz, *«Questi xe visi...Nu depensemo delle maschere»: Giambattista Piazzetta e gli incisori delle sue 'mezze figure'*, in *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di R. Mangili e G. Pavanello (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 9 settembre – 22 ottobre 2006), Venezia 2006, pp. 52-61; A. Bigi Iotti e G. Zavatta, *I disegni di Piazzetta della Galleria Estense di Modena*, in *Da Parmigianino a Piazzetta. Teste, animali e pensieri bizzarri nei disegni della Galleria Estense*, catalogo della mostra a cura di A. Bigi Iotti e G. Zavatta (Guastalla, Palazzo Ducale, 24 settembre – 4 dicembre 2011), Forlì-Rimini 2011, pp. 29-37; A. Robison, *La poesia della luce. Disegni veneziani dalla National Gallery of Art di Washington*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 6 dicembre 2014 – 15 marzo 2015), Venezia 2014, pp. 11-23, pp. 163-179; E. Lucchese, *I nuovi tenebroso...*, cit., pp. 59-69. Si veda anche la biografia, curata da Denis Ton, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 83, 2015 (vedi Sitografia, n. 28).

<sup>98</sup> M. Cionini Visani, *Piazzetta...*, cit.; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 296.

<sup>99</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 5, p. 67; U. Ruggeri, *Giambattista Piazzetta*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo...*, cit., p. 43; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 296-299; E. Lucchese, *I nuovi tenebroso...*, cit., p. 59. In una lettera ad Angelo Nicolosi (datata 10 agosto 1744), Piazzetta affermava di aver iniziato la sua formazione artistica presso il friulano Silvestro Manaigo: tale fatto non è però confermato da altre fonti coeve. Riguardo la partenza da Venezia, essa può essere legata alla morte del suo maestro Molinari, avvenuta il 3 febbraio 1704.

La corrente tenebrosa era, a Venezia, la sola in opposizione alla nuova pittura chiarista che, manifestatasi con gli ultimi interventi di Luca Giordano e affermata coi toscani Giovanni Coli e Filippo Gherardi, determinò, col Settecento, l'affermazione della matura pittura rococò, basata sul *revival* del cromatismo veronesiano come fece Sebastiano Ricci, che lo coniugò alla conoscenza delle esperienze barocche apprese a Bologna, Firenze e Roma. Inoltre, va ricordato che un percorso formativo analogo a quello di Piazzetta caratterizzò il suo collega e amico Federico Bencovich (che frequentò la bottega di Carlo Cignani); si deve probabilmente al dalmata un impulso alla sperimentazione che caratterizzò l'attività di Piazzetta che, tornato a Venezia, si avvicinò a Giulia Lama e al giovane Giambattista Tiepolo.

maniera del pittore, già in questa fase giovanile, non poteva essere più congeniale alla rappresentazione drammatica, rinnovando di fatto la naturale predisposizione della corrente tenebrosa alla pittura emozionale e patetica che, a Venezia, ha nella rappresentazioni della malattia, del sacrificio e della morte alcuni dei suoi vertici<sup>100</sup>. Ritornato a Venezia entro il 1711 (anno in cui figura iscritto alla *Fraglia dei Pittori veneziani*), iniziò a confrontarsi con la concorrenza dei pittori rococò e ad affermarsi sia dentro che fuoril'ambito lagunare, dal 1717 in poi, come disegnatore, maestro e capo di una solida scuola; come pittore, Piazzetta eseguì capolavori precoci come la pala della *Madonna e l'Angelo custode* per l'altare dell'omonima Scuola (che venne però rifiutata, in favore di un'opera di Sebastiano Ricci – tornato in patria nel 1716 - , ma fu successivamente acquistata dal senatore Zaccaria Sagredo, nel 1718-1719, decretandone la fama di artista alternativo), o la *Tomba di Lord Somers* (1722, Birmingham, Museum & Art Gallery) (Fig. 215), commissionata da Owen Mc Swiny ed eseguita assieme a Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto e Giovanni Battista Cimaroli (conclusa entro il giorno 8 marzo 1726)<sup>101</sup>. Nel 1722, Piazzetta poté confrontarsi nuovamente ma a un livello più proficuo, con l'opera dei suoi colleghi veneziani: la commissione delle pale per la chiesa di San Stae gli permise di vedere riunita in un unico spazio l'opera di artisti appartenenti a tre generazioni consecutive di pittori (locali o attivi in laguna), ove la sua pala col *San Jacopo trascinato al martirio* si distingue per la crudezza del soggetto e la naturalezza sconcertante delle solide figure, rese con una semplicità cromatica e figurativa spiazzante che però preannunciava, in dettagli come la camicia bianca del santo, nuovi esiti cromatici e tecnici<sup>102</sup>. Dopo aver eseguito i disegni dei quattro *Evangelisti* per il frontespizio del *Missale Romanum* di Niccolò Pezzana (1714), al 1724 risale il primo contatto effettivamente stabile tra l'artista e il modo dell'editoria e dell'incisione: realizzò il disegno per l'antiporta, incisa da Marco Pitteri (1702-1786), per l'opera del francescano Antonio da Venezia, *La Chiesa di Gesù Cristo vendicata* edita da Giovanni Battista Recurti<sup>103</sup>. Parallelamente alle grandi pale d'altare, come la *Madonna che appare a san Filippo Neri* per la chiesa di Santa Maria della Fava (1724-1726) (Fig. 222), Piazzetta eseguì nel corso della sua vita numerose 'Teste di carattere', opere dal carattere sia profano che sacro, che contribuiranno alla definizione della fama internazionale del pittore presso collezionisti e conoscitori; la prima testimonianza di questa produzione è offerta da una lettera di Anton Maria Zanetti indirizzata a Francesco Maria Niccolò Gabburri (datata al 1

<sup>100</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 306-308.

<sup>101</sup> Piazzetta si affermò, in laguna, non solo come artista ma anche come maestro di disegno: ciò è confermato da un disegno attribuito a Giambattista Tiepolo (datato al 1716-1718) (Fig. 216), in cui sarebbe rappresentata una lezione di disegno di nudo dal vero tenuta dal pittore veneziano, fatto confermato anche da altre fonti che attestano come, a partire dal 1722, Piazzetta si dedicasse stabilmente a tale attività. Si vedano: A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 305-308.; A. Robison, *La poesia della luce*..., cit., p. 163; E. Lucchese, *I nuovi tenebrosi*..., cit., p. 60.

<sup>102</sup> L. Moretti, *La data degli Apostoli della chiesa di San Stae*, in "Arte Veneta", a. XXVII, 1973, p. 319; A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*..., cit., p. 6; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., pp. 299-301; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 308 sg. Piazzetta avviò da questo momento una riscoperta personale dei maestri del primo Seicento, i quali avevano visto nella sensualità del mezzo pittorico il mezzo del nuovo linguaggio barocco, a cui si aggiunsero poi le suggestioni desunte dalla pittura di Domenico Fetti, Johann Liss e Bernardo Strozzi (Fig. 218-220). Va attestata, infine, l'affinità con l'opera del napoletano Francesco Solimena (Fig. 221), nel linguaggio formale e nei contrasti tonali: si veda U. Ruggeri, *Giambattista Piazzetta*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo*..., cit., p. 49.

<sup>103</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*..., cit., p. 68. L'opera del 1714 è un effettivo preludio al legame che si instaurerà tra il mondo dell'editoria e Piazzetta, coronato dalle imprese dell'editore Albrizzi, che si rivolgerà spesso a lui per le illustrazioni dei testi da lui stampati; in parallelo, il pittore strinse un sodalizio con l'incisore Pitteri che, elaborando in chiave personale le tecniche di Claude Mellan e Giannantonio Faldoni, tramite la tecnica dei tagli paralleli giunse a un linguaggio personale adatto alla riproduzione degli effetti luministici dei disegni del pittore con la conseguente eliminazione dei contorni definiti. Si vedano, a riguardo: A. Dorigato, *Giambattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo*..., cit., pp. 173-186; A. Robison, *La poesia della luce*..., cit., p. 177.



giugno 1726)<sup>104</sup>. Orientato verso soggetti popolari desunti dalla vita quotidiana, inseriti in una dimensione da Commedia grazie alla vicinanza all'opera di Giuseppe Maria Crespi (e, probabilmente, anche alla conoscenza di qualche opera grafica della scuola bolognese, *in primis* i lavori di Annibale Carracci), creò, dopo un processo di rielaborazione interpretato in chiave moderna, una produzione innovativa di figure, singole o a piccoli gruppi e raffigurate limitatamente alle teste o ai mezzi busti, tramite il disegno a carboncino e tocchi a gessetto; opere che, aventi per soggetto figure considerate umili (ma già soggetto artistico per i pittori fiamminghi e lo spagnolo Bartolomé Esteban Murillo) (Figg. 223-224), e destinate ad essere incorniciate (come i pastelli di Rosalba Carriera), rappresentavano, per la loro novità, un parallelo alle vedute veneziane dipinte da Canaletto<sup>105</sup>. Erano opere in cui fissava il moto affettivo, incarnato nell'espressione del soggetto che diventa così specchio dell'esistenza; creò così un campionario dei tipi umani, un 'ritratto immaginario e pittoresco' del popolo veneziano, presentato con un tocco esotico e un *pathos* sensuale e quotidiano probabilmente senza eguali; la materia di queste Teste, monocroma e delicata, conferisce poeticità alle sue creazioni, che si presentano prive di eccessi di mimetismo e quale frutto di un momento non più replicabile. Queste piccole creazioni (che riproducono un mondo popolare idealizzato e terreno al tempo stesso) paiono rifarsi alla pittura olandese, vagamente erotica ed enigmatica, che all'epoca della Serenissima era presente con opere di artisti di rilievo (a iniziare da Rembrandt) (Figg. 227-228) nelle varie collezioni della Dominante; tale mondo era proposto anche nelle Teste dipinte e nellescene di genere: si guardi a opere come la *Contadina che si spulcia* e il *Giovane erbivendolo che conta i danari*, del periodo giovanile (ora al Museum of Fine Arts di Boston); la *Contadinella addormentata* e il *Giovane contadino*, anch'esse opere giovanili (1710-1720, Salisburgo, Residenzgalerie) concepite come sovrapposte; la seconda versione della *Giuditta e Oloferne* (in collezione privata milanese) o la *Rebecca ed Eleazaro al pozzo* (Milano, Pinacoteca di Brera), opere datate al 1735-1738; l'*Indovina* (1740, Venezia, Gallerie dell'Accademia) o l'*Idillio*

<sup>104</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 68. Queste opere costituiscono, secondo i suoi contemporanei Giambattista Albrizzi e Alessandro Longhi, la parte più celebre della sua produzione grafica. Essa ha arricchito così il panorama artistico veneziano, con un allargamento della committenza interessata a questo genere di opere (di alta qualità e a basso costo, garantendone l'ampio apprezzamento e la diffusione in tutto il continente e oltre, come testimoniano i disegni della Galleria Estense di Modena o della National Gallery of Art di Washington D.C.), che rappresentava parte della produzione artistica lagunare più aggiornata e dotata di una propria autonomia. Si vedano: J. Starobinski, *Bellezza della natura comune. Sui disegni del Piazzetta*, in *G. B. Piazzetta. Disegni...*, cit., pp. 11 sg.; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 307; M. A. Chiari Moretto Wiel, *Le «capricciose teste»: un percorso attraverso le stampe del Settecento*, in *L'eredità di Piazzetta...*, cit., pp. XIV-XXIV; A. Bigi Iotti e G. Zavatta, *I disegni di Piazzetta della Galleria Estense di Modena*, in *Da Parmigianino a Piazzetta...*, cit., pp. 29-37; A. Robison, *La poesia della luce...*, cit., pp. 11-23, pp. 163-179.

<sup>105</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 312 sg. Una parte considerevole dei disegni ha trovato ampia diffusione e fama grazie alle traduzioni a stampa degli stessi esemplari grafici; tra i molti casi, vanno ricordate le traduzioni di Marco Pitteri (Figg. 225-226) che, per rendere la morbidezza degli sfumati degli esemplari a carboncino, ideò una nuova tecnica incisoria adatta sia alla creazione di fogli singoli (quindi destinati ad essere incorniciati) che per le illustrazioni di volumi; tra i vari incisori delle sue opere vanno ricordati anche Giovanni Cattini, Marco Pelli, Nicolò Cavalli, Teodoro Viero e gli Scattaglia (che collaborarono, a seconda dei casi, direttamente con l'artista o tramite collaborazioni indirette). Riguardo la produzione grafica e incisoria di Piazzetta e quella ad egli legata, si vedano: A. Dorigato, *Giambattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo...*, cit., pp. 173-186; A. Mariuz, *«Questi xe visi...Nu depensemo delle maschere»: Giambattista Piazzetta e gli incisori delle sue «mezze figure»*, in *G. B. Piazzetta. Disegni...*, cit., pp. 48-51; G. Knox, *Precisazioni e rapporti tra disegni e incisioni*, in *G. B. Piazzetta. Disegni...*, cit., p. 54; M. A. Chiari Moretto Wiel, *Le «capricciose teste»: un percorso attraverso le stampe del Settecento*, in *L'eredità di Piazzetta...*, cit., pp. XIV-XXIV; A. Mariuz, *«Questi xe visi...Nu depensemo delle maschere»: Giambattista Piazzetta e gli incisori delle sue 'mezze figure'*, in *Teste di fantasia del Settecento veneziano...*, cit., pp. 52-61; A. Robison, *La poesia della luce...*, cit., pp. 11-23, pp. 163-179; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., pp. 20-22.

sulla spiaggia (1745, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum) (Figg. 229-235)<sup>106</sup>. Nel 1727, dimostrò il suo talento nell'unica impresa decorativa della sua carriera, la tela con *San Domenico in gloria e la visione della Trinità* per la cappella di San Domenico nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (Fig. 236): opera innovativa e di transizione, vede Piazzetta intento ad aprire la scena a uno spazio aereo illimitato, l'empireo celestedominato da una luce chiara in cui i gruppi di figure sono disposti dinamicamente lungo i bordi della composizione per estendersi nell'infinità del cielo, giocando col dinamismo dei vari gruppi di figure che compongono il dipinto; l'artista dimostra così la sua capacità nella creazione di ardite strutture ottiche e nell'ideazione di rigorose novità figurative, senza tuttavia rinnegare il suo gusto personale, che trae appunto origine dalla tradizione tenebrosa<sup>107</sup>. Tuttavia, una simile impresa, comprendente anche i quattro tondi a monocromo della volta della cappella, non fu indolore dal punto di vista umano e legale: alcuni documenti attestano che nello stesso anno si concluse un contenzioso col priore del Convento dei Santi Giovanni e Paolo, facendo ipotizzare così un'anticipazione della datazione della tela principale della cappella<sup>108</sup>. Ma lo stesso anno gli riservò anche delle soddisfazioni: il 25 ottobre, fu ammesso come membro all'Accademia Clementina di Bologna<sup>109</sup>. Al periodo compreso tra il 1729 e il 1738 il pittore instaurò il rapporto con alcuni collezionisti presenti a Venezia, a partire da Zanetti e il feldmaresciallo Johann Matthias von der Schulenburg (che commissionò molte opere al Piazzetta, poi confluite in diverse collezioni e musei) (Fig. 237), mentre il conte Carl Gustav de Tessin lo indicò tra i pittori considerati idonei per la decorazione del Palazzo reale di Stoccolma (ma, al tempo stesso, ne sconsigliava l'assunzione per la sua lentezza, nonostante egli ammirasse profondamente la sua arte)<sup>110</sup>. Al 1735 risale invece la commissione della pala dell'*Assunzione* per Clemente Augusto duca di Baviera e arcivescovo elettore di Colonia, consegnata a Francoforte sul Meno entro il 1736 dopo l'esposizione a San Marco (e oggi conservata al Louvre di Parigi) (Fig. 238), che attesta l'adesione piena a un nuovo corso della sua pittura, caratterizzata da un cromatismo chiaro e ad una diffusa luminosità atmosferica popolata da figure di dimensioni minori che esaltano lo spazio stesso, in competizione con la quasi coeva pala di Sebastiano Ricci per Vienna: l'abbandono della tradizione tenebrosa come era generalmente concepita si è così compiuta, a favore di un 'lume solivo' consono all'ormai affermato Rococò lagunare, trattato

<sup>106</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 380-383; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 316.

<sup>107</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 303-305; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 309, p. 312. Vedi anche n. 102. Una simile impresa era l'esito naturale di una maturazione artistica che si poteva rintracciare già nella pala dipinta nel 1724-1726 per la Fava: Piazzetta riscopriva, dopo i drammatici chiaroscuri della giovinezza che erano in linea con le opere di Bencovich e Giulia Lama, i maestri del primo Seicento, secondo cui la poetica barocca si rivelava nella sensualità del mezzo pittorico; il dipingere a macchie di Domenico Fetti, la frenesia del colore di Johann Liss e le iridescenze di Bernardo Strozzi diventano ulteriori, nuovi riferimenti, che portano alla fase cosiddetta chiarista della sua pittura, sensuale e basata ora su raffinati passaggi chiaroscurali che poco hanno a che spartire coi precedenti stacchi di luce e ombra. Piazzetta entrava *de facto* in un terreno nuovo, quello della pittura rococò in cui Ricci e Pellegrini, tra i tanti, erano assoluti maestri; ma, egli, non è da meno dei suoi colleghi e trovò facilmente la sua strada in questo nuovo ambito: non abbandona la naturale tensione e il patetismo emozionale dei tenebrosi, ma, immergendo le forme in una luce chiara e avvolgente, atmosferica, trova una personale via che permette la creazione di opere che sono unità creative e, in futuro, saranno l'accesso alla definizione di una terza via. Quella, appunto, che possiamo chiamare del 'Rococò neotenebroso'...

<sup>108</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 68. Il contenzioso è un esempio della naturale lentezza di Piazzetta nell'esecuzione delle sue opere: non si tratta di una lentezza dovuta a pigrizia o a personali capricci, ma ricondotta a un eccesso di autocritica che pose l'artista nella condizione di non essere mai pienamente soddisfatto dei propri risultati, nella ricerca della perfezione della propria arte (tramite una meditazione sul modello e una riflessione sugli sviluppi dello stesso nel corso del processo creativo).

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., pp. 68 sg.

tuttavia in maniera personale, naturalistica come solo un erede dei tenebrosi poteva concepirla<sup>111</sup>. Attorno al 1736 iniziò il sodalizio con l'editore Albrizzi, con i disegni (1735-1736) poi incisi a illustrazione dei dieci volumi delle *Oeuvres de Jacques-Bénigne Bousset* (conclusi nel 1757), opere riutilizzate anche in volumi successivi<sup>112</sup>. Gli anni Trenta del Settecento segnano dunque una nuova svolta nell'arte di Piazzetta, che trovò manifestazione palese nella produzione degli anni Quaranta: nel 1737, venne pubblicato il *Newtonianismo per le dame* di Francesco Algarotti (Fig. 206), in due edizioni (Padova e Milano, con la falsa indicazione di Napoli) recante un'antiporta disegnata dal veneziano e incisa da Pitteri (per l'edizione padovana) e Giuseppe Filosi (per quella milanese), con soggetto una scena galante avente per protagonista una coppia ritratta nell'atto di conversare in un giardino; probabilmente, l'artista lesse il testo dell'erudito, avviando una nuova evoluzione della sua pittura, che da luminosa e ispirata alle linee sinuose del Rococò tornò a guardare nuovamente ai tenebrosi ma rileggendoli sotto una nuova prospettiva che tenesse comunque conto del suo percorso rococò<sup>113</sup>. Questa ultima fase si distinse per un progressivo ridimensionarsi dell'attività pittorica a favore di quella grafica e incisoria, parallelamente all'incremento della sua autocoscienza critica (concretatasi in una progressiva lentezza esecutiva, alla ricerca della perfezione pittorica che solo i committenti più esigenti e facoltosi tolleravano per garantirsi una sua opera autografa) e al consolidarsi del suo ruolo quale principale riferimento, a Venezia, per l'insegnamento del disegno sin dalla partenza di Balestra dalla Dominante, nel 1718; la profusione delle sue opere grafiche determinò inoltre l'affermazione di un linguaggio ormai accademico da parte dei suoi allievi, svuotato però degli elementi più innovativi<sup>114</sup>. Il 1 agosto 1743 strinse un contratto con Francesco Algarotti e Giambattista Albrizzi per la realizzazione di un'opera per le raccolte dell'elettore di Sassonia: a Piazzetta spettò il compito di dipingere, per la Galleria di Dresda, il *Giulio Cesare giovinetto in una grotta dell'isola Farmacusa nell'atto che gli conducono innanzi i corsari di Cilicia*, concluso entro la fine del 1745; tra i vari lavori, si ricorda anche il disegno con la *Testa di Diana* (Melbourne, National Gallery) (Fig. 239), usata come frontespizio delle *Icones ad vivum expressae* (1754)<sup>115</sup>. A coronamento dei successi artistici, venne nominato, nel 1750, direttore della scuola di nudo dell'Accademia veneziana, istituita dal Senato il 24 settembre dello stesso anno

---

<sup>111</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 380; A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 68; Id., *La pittura (I)...*, cit., p. 313. Piazzetta confermava così di poter competere con i nuovi esponenti della pittura rococò veneziana (in primis Giambattista Tiepolo e Giambattista Pittoni) sul loro stesso terreno, con l'adozione di colori e tinte chiari, l'orchestrazione spaziale sapiente e la creazione di un complesso figurativo monumentale (portando quindi la sua pittura fuori dalle stanze del suo studio, passando da una pittura a 'lume artificiale' a una a 'lume naturale', ma che non rinunciava agli aspetti più quotidiani delle figure – cercando nel comune la 'grazia' del capolavoro), senza rinnegare però la sua vena naturalistica di matrice tenebrosa; dimostrava così di aver raggiunto il vecchio rivale Ricci, in quanto la sua opera si rifaceva alla pala (di analogo soggetto) dipinta da Sebastiano per la Karlskirche di Vienna.

<sup>112</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 69. Il contatto con l'editoria francese (tramite l'Albrizzi) determina una nuova evoluzione nel linguaggio figurativo di Piazzetta, che si fa più elegante e orientato verso i dettami del Rococò internazionale, e conferma la predilezione per le tematiche pastorali-idilliache (ispirate alle *fête champêtre*?) sia nei disegni (e quindi nelle incisioni) che nelle opere pittoriche.

<sup>113</sup> Sul rapporto tra Piazzetta e Francesco Algarotti, si veda G. Da Pozzo, *Piazzetta e Algarotti: il mito riformistico della luce*, in G. B. Piazzetta. *Disegni...*, cit., pp. 58-62. Si veda anche R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 380, pp. 383-387.

<sup>114</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., pp. 69-71; E. Lucchese, *I nuovi tenebrosi...*, cit., p. 62. Al 1738, risale l'unica incisione da lui firmata e datata con certezza: l'*Autoritratto* (o supposto tale) "sullo stile di Rembrandt" (cit.), pubblicato dall'Albrizzi negli *Studi di pittura* (1760). Il 12 giugno 1742 Marco Pitteri chiese al Senato della Repubblica il privilegio privativo per l'intaglio di alcune Teste disegnate dal pittore (concessogli il 7 settembre, per un tempo non superiore a dieci anni e limitatamente a opere di carattere sacro): si tratta dei *Dodici apostoli* e del *Padreterno, il Cristo* e la *Vergine*.

<sup>115</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 71.

presso il Fonteghetto della farina a San Marco<sup>116</sup>. Da questo momento, si susseguirono le pubblicazioni arricchite da incisioni tratte dai suoi disegni: tra tutte si ricordano le *Icones ad vivum expressae* incise da Giovanni Cattini (1754); e gli *Studj di pittura già dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri pubblicati a spese di Giambattista Albrizzi* (1760) (Figg. 240-241), concepito come *summa* postuma dell'opera del maestro, morto il 29 aprile 1754, e artista indiscusso nell'ambito del disegno veneziano<sup>117</sup>.

Alla grande parabola del Piazzetta è necessario accostare quella, sfortunata (almeno a Venezia), di un altro maestro che rientra a pieno titolo nella nuova corrente tenebrosa il quale, fervente sperimentatore e viaggiatore, seppe crearsi una cerchia di committenti ed estimatori europei che seppero apprezzare quell'arte che la sfavillante Dominante non seppe capire: il dalmata Federico Bencovich (1677-1756) (Fig. 242)<sup>118</sup>. Il pittore, il cui luogo di nascita resta ancora un'incognita, certamente non dovette restare indifferente alla figura di Piazzetta, che dovette probabilmente conoscere quando entrambi erano a Bologna agli inizi del secolo, quando il veneziano era nella città felsinea per perfezionare i suoi studi; prima come allievo (verso il 1695) e poi collaboratore del classicista Carlo Cignani (Figg. 243-244), il giovane ebbe modo di conoscere ampi esempi del buon disegno di tradizione classicista nonché i solidi e corretti modelli compositivi e, successivamente, collaborò con questi all'ardita decorazione della cupola della cappella della Madonna del Fuoco di Forlì con l'affresco dell'*Assunta* (1685-1706) (Figg. 245-247)<sup>119</sup>. Questo cantiere fu con ampia probabilità la prima palestra in cui maturò compiutamente la sua maniera e il suo gusto, potendo confrontarsi con quelle tematiche che più lo appassionavano della maniera del Cignani: questa decorazione imponeva ardui problemi nella rappresentazione di sottinsù, con conseguenti deformazioni anatomiche che erano necessarie a creare il senso concreto della rappresentazione delle figure umane, slogate nella posa di scorcio, stirate o compresse in pose difficili e generalmente prive di una solida base d'appoggio, e che sarebbero state evidenti solo dopo lo smontaggio dei ponteggi<sup>120</sup>. Venne poi a contatto con l'opera del veneziano Piazzetta, che era stato allievo del

---

<sup>116</sup> Per un'introduzione all'apertura dell'Accademia e l'attività di Piazzetta per l'istituzione, si vedano: G. Nepi Sciré, *Giambattista Piazzetta e l'Accademia*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo...*, cit., pp. 215-219; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 383, p. 385; P. Del Negro, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, in "Arte Veneta", n. 64, 2007, pp. 245-252.

<sup>117</sup> A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta...*, cit., p. 73.

<sup>118</sup> Sulla figura di Bencovich, si vedano: R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 286-296; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 320-332; G. Crosilla, *Federico Bencovich: la fortuna critica, un itinerario*, in "AFAT", n. 31, 2012, pp. 75-94; E. Lucchese, *I nuovi tenebrosi...*, cit., pp. 59-69; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)*, Soncino 2020. Si veda anche la biografia, curata da Nicola Ivanoff, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 8, 1966 (vedi Sitografia, n. 29).

<sup>119</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 286; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., p. 13, p. 17, pp. 25-32; E. Lucchese, *I nuovi tenebrosi...*, cit., p. 62. La questione del luogo di nascita del pittore è ancora uno dei capitoli più fumosi della sua biografia, in quanto non ci sono giunti documenti certi che attestino questo aspetto, e le fonti coeve non aiutano in tal senso. Partendo dall'unico punto fermo possibile, la sua origine dalmata, e quindi quasi certamente suddito della Repubblica di Venezia, l'identificazione della città che gli diede i natali determina varie possibilità: se il Mariette, maggior biografo dell'artista, lo dice originario di Ragusa (Dubrovnik), Ivan Kukuljević-Sakcinski (in *Slovník umjetnikah jugoslavenkih*, Zagreb 1858, pp. 23 sg. – vedi Sitografia, n. 17) suppone che fosse originario di Almissa (Omís) o dell'isola di Lesina (Hvar), mentre Fisković ha rintracciato dei documenti che attesterebbero la sua origine da una famiglia nobile di Almissa; tuttavia, non essendoci ancora pervenute informazioni certe, appare valido quanto sostenuto da Bonomo Algarotti, ovvero sia che il pittore nacque a Venezia da padre dalmatino.

<sup>120</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 286 sg.; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., p. 13, pp. 27-32. Nel periodo a Forlì, il pittore eseguì altre opere, andate perdute, ricordate dall'Oretti; ci resta, tuttavia, una *Giunone* dipinta sul soffitto di palazzo Orselli-Foschi (1707) (Fig. 248), in cui gli stilemi classicisti del Cignani si coniugano già con una modulazione della figura che preannuncia i futuri esiti astratti.

Crespi, e il dalmata ebbe una nuova epifania: affascinato dalla particolare maniera di rendere i contrasti tra luce e ombra che il veneziano aveva rielaborato dalla tradizione tenebrosa locale (che poi tradusse nel colore rococò per, nella fase finale della sua carriera, detta neotenebrosa, mediare le due concezioni in una terza via, quella che potremmo definire, appunto, del ‘Rococò tenebroso’), il dalmata fece propri questi aspri contrasti tra ‘lume’ e ‘scuri’, intarsiando in maniera netta di luci e ombre le sue figure ‘stranamente sforbiciate’<sup>121</sup>. Tuttavia, la pittura di Bencovich, che era tornato a Venezia attorno al 1710, si rivelò col tempo troppo ardita e sperimentale nel suo linguaggio formale e nel suo patetismo stralunato e, per questo, a differenza delle opere del Piazzetta, non trovò il favore che sperava (e meritava) tra i suoi concittadini, al punto che una sola sua opera, *Il beato Pietro Gambacorti da Pisa* dipinto per la chiesa di San Sebastiano (1725-1730) (Fig. 251), era visibile a Venezia nel periodo in cui visse, dato che la sua pala conservata presso Santa Maria della Fava fu rimossa<sup>122</sup>. Il carattere umbratile e malinconico del pittore non era tuttavia estraneo a

---

Va poi ricordata l’importanza della formazione emiliana anche da un punto di vista differente: in questo periodo, a fianco del maestro, il giovane pittore doveva aver avuto modo di studiare i migliori esempi dell’arte emiliana e in particolare quelle decorazioni di volte e cupole che, effettivamente, saranno il maggior interesse del dalmata; sopra tutti, andrà ricordato il Correggio, con le sue opere parmensi (Figg. 249-250), e, ovviamente, il Cignani. Ma era anche attratto dalle opere dei maestri che non rientravano nella corrente classicista, come Bartolomeo Schedoni, Guido Cagnacci e il bolognese Crespi (e, di rimando, la prima conoscenza del Piazzetta). Il suo catalogo ideale di riferimento era quindi variegato e non convenzionale, e non stupisce l’esito sorprendente e raffinato, nonché unico, della sua arte futura...

<sup>121</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 287, p. 295; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., pp. 13-22; E. Lucchese, *I nuovi tenebrosi...*, cit., pp. 60-62, p. 65. In verità, come teorizza Crosilla, gli esempi chiaroscurati del Crespi dovevano aver già suscitato l’interesse del dalmata già durante il suo giovanile periodo bolognese; poi, il più tardo contatto effettivo con l’esempio del Piazzetta, deve aver permesso la maturazione piena del suo linguaggio formale. Vedi anche n. 99.

<sup>122</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 287, p. 295; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324; G. Crosilla, *Federico Bencovich: la fortuna critica...*, cit., pp. 75-94; Id., *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., pp. 13-22, p. 33, p. 47, pp. 215-218; E. Lucchese, *I nuovi tenebrosi...*, cit., pp. 60-62, p. 65. Una testimonianza diretta di questa apparente scarsa considerazione, ridimensionata dalla recente monografia (che raccoglie ed esamina le citazioni disseminate nelle fonti storiche e nei principali studi), ci è offerta dalle opere di Zanetti. Se questi, nel 1733, pur menzionando le pale conservate presso Santa Maria della Fava e San Sebastiano, non includeva il dalmata nell’elenco dei pittori viventi che fossero meritevoli di essere ricordati, e il fatto che il pittore avesse lasciato da qualche anno Venezia per lavorare a Vienna non appare un motivo valido per giustificare questa omissione se non da un punto di vista critico, successivamente, saprà essere ancor più caustico. Nel 1771, infatti, dedicherà al pittore un breve capitolo alquanto ambiguo, se letto nella sua interezza (Adriano Mariuz, infatti, ne riporta nel capitolo dedicato al Bencovich solo la parte più critica), che qui riportiamo: “FEDERIGO BENCOVICH, d’origine Dalmatino. Valente fu quello Pittore, dica ognuno che vuole; e se mancano allettamenti alle pitture di esso, non sono senza gusto d’ombra e di lume, senza forza ed intelligenza: degni frutti della dotta Scuola Bolognese, ch’ei frequentò giovinetto. [cambio di pagina - ndr] L’aspetto suo era poco grato e malinconioso: la faccia torbida e di mal colore; onde dovendo per natura dipinger se stesso, cadde nella oscurità, per cui le opere sue punto nulla diletano, anzi rattristano la maggior parte de’ spettatori, che altro non vogliono dalla pittura in quelli di che rallegramenti e gioivialità. In *S. Sebastianov*’è una sua tavola con il B. Pietro Gambacorti da Pisa” (cit. A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana...*, cit., pp. 450 sg. – vedi Sitografia, n. 12). Se nella prima parte, che occupa la parte finale di p. 450, si loda il pittore, a prescindere da quanto si dica di lui, in particolare il suo uso delle luci e delle ombre che derivano dall’insegnamento della scuola bolognese e la sua serietà verso la sua arte, Zanetti prosegue nella pagina seguente con un’impetosa descrizione fisica ed emotiva del dalmata, che giudica essere lo specchio di paragone della sua stessa pittura, come se la malinconia e l’oscurità d’animo che pare pervadere Bencovich trovasse un riflesso nei frutti del suo pennello, che ‘nulla diletano’ ma anzi creano disagio e turbamento negli spettatori veneziani. In queste poche righe, Zanetti sembrerebbe anticipare in qualche modo alcuni dei pensieri che avrebbe potuto esprimere Freud? L’arte come specchio dell’anima (e viceversa)...

Un ulteriore testimonianza è offerta dalle parole dell’accademico clementino Pietro Guarienti (1753), che provocò la polemica difesa, successiva, di Zanetti: questi scrisse “Federico Boncovich, Schiavone, condotto a Venezia per ammaestrarsi nella pittura, e dando speranze di grandi avanzamenti in quella professione, da un suo amorevole fu mandato a Bologna nella scuola di Carlo Cignani, dove uso facendo uso del suo talento si acquistò fama di buon pittore, e ritornato a Venezia s’impiegò a servire Principi, e gran Signori. Ma come per la sua strana idra adottò un nuovo e stravagante stile di dipingere, traviò dal buon sentiero, che lo conduceva alla perfezione, e diede in una maniera, che ad altri, fuorché da lui, non piacque, e gli fece perdere il credito e riputazione acquisita. Passato e poi a Milano, indi in

momenti di dolcezza intima che si può riscontrare in un'opera quasi intima come la *Fuga in Egitto* (1719 ca) per la chiesetta di San Giuseppe della villa Fabris a Tomo di Feltre (a fianco di opere di Ricci, Angelo Trevisani e Girolamo Brusaferrò) (Fig. 253), in cui spicca, al di là delle figure non aggraziate anatomicamente, un genuino sentimento di affetto tra i protagonisti che pare esaltarsi in rapporto agli effetti di luce, coniugati a una tavolozza limitata ma studiatissima e all'originale concezione della composizione, testimoniando un momento di passaggio fondamentale nel percorso del pittore; tenendo conto di ciò, si può spiegare perché un'artista come Rosalba Carriera si fosse rivolta al Bencovich per perfezionarsi nel disegno e, successivamente, quest'ultimo le fornì anche dei disegni per le miniature della veneziana, come confermerebbe quella con *Venere e Cupido* delle collezioni del duca di Devonshire a Chatsworth ispirata all'*Ercole e Onfale* del dalmata (oggi alla Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera) (Figg. 254-255)<sup>123</sup>. L'atteggiamento indifferente, se non la vera e propria ostilità dell'ambiente veneziano, spinsero il pittore a viaggiare per l'Europa, trovando in altri ambienti un apprezzamento che Venezia non poteva o sapeva (o voleva...?) offrirgli: dopo un soggiorno milanese (1724), trovò un clima a lui più congeniale nelle aree periferiche della Repubblica di matrice culturale lombarda, dove persisteva la tradizione di un'arte sacra più emozionale e drammatica, o a Vienna (1716-1720 ca), ove la cultura figurativa locale appariva in sintonia con quella del malinconico dalmata, in particolare per quel sentimento religioso velato di misticismo tanto confacente coi territori controriformati; ne è prova la pala coi *Cristo deposto dinanzi ai santi Carlo Borromeo, Francesco d'Assisi e Francesco di Paola* per la chiesa del Castello di Borgo San Giacomo, in cui i personaggi sono rapiti nella visione allucinata del cadavere deposto di Cristo e un nuovo gusto del colore (probabile influsso dei costanti fermenti che hanno luogo a Venezia, anche nell'ambito neotenebroso)<sup>124</sup>. Ma è nel suo girovagare che trovò

---

Germania, ritenendo sempre la sua maniera, che gli contrasta il merito di chiaro e valente pittore" (cit.). Simili parole al vetriolo non potevano passare inosservate nemmeno a un pittore colto come Bencovich: non stupiscono allora le sue parole, nella corrispondenza intercorsa con la collega e amica Rosalba Carriera, in cui si lamentava della considerazione (e il biasimo, se non il vero e proprio discredito) che la critica e il pubblico nutrivano per lui. Bisognerà attendere l'abate Luigi Lanzi per scorgere un segno della rivalutazione della sua arte...

Tra le opere eseguite dopo il ritorno a Venezia, va ricordata anche la pala con *Santi Andrea, Bartolomeo, Carlo Borromeo, Lucia e Apollonia* realizzata per la chiesa della Madonna del Piombo a Bologna (1712-1713, oggi nella Parrocchiale di Senonches, in Francia) (Fig. 252), in cui il pittore esprime con un estro personale un rigore formale ancora debitore della formazione bolognese già immerso in una luce quasi lunare, in cui il patetismo dell'abbandono assume caratteri già lievemente allucinati: per i suoi caratteri, appare come una risposta polemica alle soluzioni avanzate nel 1708 da Sebastiano Ricci con la pala di San Giorgio Maggiore.

<sup>123</sup> B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torino 1988, p. 285, cat. 75; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 287, p. 289; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324, p. 328; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., p. 17, p. 30, pp. 43 sg.; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci e dintorni...*, cit., pp. 211-213; Id., *I nuovi tenebroso...*, cit., p. 60. I rapporti tra Bencovich e Rosalba maturarono, da quello di discepolato, a un'amicizia che durò negli anni, anche quando il pittore si trasferì a Vienna in cerca di fortuna; la pittrice lo manteneva informato sugli sviluppi artistici locali, in particolare sulle opere esposte annualmente a San Rocco, mentre il pittore si sfogava per la mancata considerazione che la sua patria e i suoi colleghi gli riservavano. Una sua lettera, datata a dicembre 1733, appare significativa: negli anni Trenta del Settecento, il corso della pittura veneziana era ormai avviato nel solco dell'evoluzione della pittura luminosa, e un pittore di matrice tenebroso del calibro di Piazzetta l'aveva capito. Ma Bencovich no... L'introverso pittore, con la sua arte tutta ombre e sottile turbamento interiore, non poteva aver possibilità in patria, autentica matrigna crudele con chi non si adeguava al percorso dominante.

<sup>124</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 289-295; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324, p. 328; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., p. 13, p. 29, pp. 44 sg., p. 251; E. Lucchese, *Sebastiano Ricci e dintorni...*, cit., p. 219. Come sottolinea Gabriele Crosilla nella recente monografia, il pittore, la cui biografia non è certo generosa di dettagli certi, e il cui carattere era da legarsi alla sua personale maniera, 'inafferrabile e irrisolta', peregrinò tra Bologna, Vienna, Verona, Milano e Gorizia (ove morì), città che gli garantirono la creazione di una rete di appoggi internazionali che, nella loro eterogeneità, contribuirono allo sviluppo della sua arte, atipica rispetto ai coevi esiti dei suoi colleghi veneziani e veneti. Sottolinea, inoltre, un aspetto poco riconosciuto del suo contributo all'arte veneziana: col suo ritorno, verso il 1710, Bencovich fu tra i pittori che introdussero a Venezia il gusto per i soggetti di

la sua soddisfazione artistica: la sua fortuna artistica arrivò con l'incontro con la famiglia degli Schönborn, in particolare con il vicedirettore imperiale e principe vescovo di Würzburg Friederich Karl von Schönborn, che lo scelse come 'pittore di corte e domestico'; i rapporti con questa nobile famiglia tedesca risalgono già alla metà degli anni Dieci del Settecento, quando il dalmata dipinse quattro tele (1714/1715-1719) per lo zio del suo futuro mecenate, Lothar Franz von Schönborn principe vescovo di Bamberg e arcivescovo di Magonza, appassionato collezionista di arte italiana contemporanea (Figg. 257-258)<sup>125</sup>. Di quest'ultima commissione, ci sono pervenute l'*Agar e Ismaele nel deserto* e, soprattutto, il sorprendente *Sacrificio di Ifigenia* (dipinto concepito per decorare un soffitto), oggi conservate nel castello di Pommersfelden (Figg. 259-260): si tratta di opere dal soggetto patetico, in cui le protagoniste sono vittime degli eventi salvate da un intervento divino; ma il *Sacrificio di Ifigenia* risulta essere la sua opera più nota, autentico manifesto dell'incompreso Bencovich, che qui profuse il meglio del suo 'Rococò neotenebroso', con le figure in primo piano bloccate in pose sghembe e scalene che fermano forme levigate di memoria cignanesca nella loro astrattezza di fondo, in un momento preciso di un rito misterioso colto, come di riflesso, da uno specchio deformante e reso con colori chiari che tuttavia non fanno decadere l'impressione di notturno determinato da un contrasto tra i chiari lumi lunari (e la luna, astro di Diana, è allusione alla conclusione del mito, con la dea che salva la protagonista) e le profondità delle ombre<sup>126</sup>.

A questo punto, identificando le due grandi correnti pittoriche del Settecento lagunare, si potrebbe pensare che la sintesi generale del quadro della pittura veneziana nel Secolo dei Lumi sia completa, ma in verità ciò non è esatto. Se ci sono stati dei contatti tra le suddette correnti, quella del Rococò chiarista e la pittura neotenebrosa, ognuna coi suoi magistrali interpreti, va riconosciuto che si erse un astro a Venezia, un pittore che più di altri, creando una compiuta sintesi tra le due nature dell'arte veneziana e sviluppandola in una maniera assolutamente originale, tutta 'spirito e fuoco', portò ai sommi vertici la pittura veneziana in Europa e finì per diventare quasi sinonimo dell'epoca di splendore che avrebbe occultato in parte la decadenza della Repubblica di Venezia e della stessa epoca dell'Assolutismo, anticipandone la fine come degno ultimo canto del cigno: Giambattista Tiepolo (1696-1770)<sup>127</sup>. Il veneziano iniziò la sua formazione sotto la guida dell'accademico e

---

gusto rustico e attenti a tematiche naturalistiche, che man mano sostituirono gli iniziali intellettualismi della sua maniera; a lui sono attribuite diverse opere, come i *Pastorelli in concerto* (Fig. 256), transitato sul mercato antiquario di Genova e di incerta attribuzione, che colpisce per il contrasto tra le tinte chiare degli incarnati e delle camicie con l'oscurità dell'ambientazione notturna.

<sup>125</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 287-290; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324, p. 328; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., pp. 33-36, p. 39, p. 46.

<sup>126</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 288 sg.; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 324, p. 328; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., pp. 33-41. I rapporti intercorsi tra Bencovich e gli Schönborn, fondamentali per il successo dell'artista, dovevano essere iniziati già durante la permanenza dell'artista a Venezia, con l'invio di opere: si ipotizza che le tele per la Galleria di Pommersfelden sarebbero state inviate da Venezia nel 1714-1715, anche se parte degli studiosi le riconducono alla produzione viennese, confermando una datazione successiva al 1716. Completavano la commissione la tela da parete col *Sacrificio di Isacco* e la tela da soffitto con *Apollo che scortica Marsia*, che non sono state ancora rintracciate dopo che, nel 1801, le armate napoleoniche avevano spogliato il castello di Pommersfelden dei suoi tesori artistici.

<sup>127</sup> Per un'introduzione alla figura di Tiepolo, si vedano: C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo nel Veneto*, Novara 1982; A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, presentazione di G. Piovene, Milano 1999 (I classici dell'arte, 15); R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 314-363, pp. 392-476; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 340-371; Id., *Giambattista Tiepolo*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 216-257; W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una voce sola*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 23-48; E. Franzini, *Imitare ed emulare: a partire dal "caso Tiepolo"*, in *I colori della seduzione...*, cit., pp. 51-61; L. Borean, *Paolo Veronese nel collezionismo veneziano...*, cit.,

‘decoroso’ Gregorio Lazzarini ma, presto, le sue prime opere resero evidenti le sue iniziali inclinazioni, ovverossia la pittura neotenebrosa di Giambattista Piazzetta e Federico Bencovich, come confermano le tele per i pennacchi dell’Ospedaletto di Venezia, con la serie degli *Apostoli* (Fig. 261), a cui seguirà alcuni anni dopo il *Sacrificio di Isacco* (Fig. 262): già in questa prima prova, alquanto astrusa in verità date le difficoltà implicite nella posizione finale delle tele (che imponeva specifiche soluzioni figurative e stilistiche, con fortissimi scorci dal basso e spazi irregolari e angusti da dipingere), si percepisce il senso di sfida che il giovane lanciava alla pittura del suo tempo e in particolare ai maestri che prese a riferimento, in quanto voleva essere più chiaroscurato di Piazzetta e più ‘scaleno’ e patetico di Bencovich; ma questo era solo l’inizio del suo lungo cammino<sup>128</sup>... Nel 1717, all’esposizione all’annuale fiera di San Rocco di un’opera come il *Faraone sommerso*, il pittore trovò l’entusiasmo dei grandi committenti: Tiepolo mostrava già pienamente, con quest’opera, il suo talento nell’organizzazione di una scena tumultuosa affollata di figure, con un dinamico spaccato paesistico, che faceva intuire un confronto ragionato con il grande esempio dei teleri di Tintoretto; l’aristocrazia di antica e recente origine, intuendone le grandi potenzialità, lo prese sotto la sua ala e ne derivarono grandi commissioni che interessarono le grandi famiglie, come i Pisani, gli Zorzi o i Dolfin, oppure gli Zenobio, i Sandi o i Baglioni, e non ultimo il doge Giovanni II Corner<sup>129</sup>. Ormai la committenza era orientata, nel solco del gusto che si era affermato a fine Seicento, ai grandi cicli storici e allegorici a decoro di *porteghi* e sale, e anche in questo campo Tiepolo riuscì a primeggiare, come testimonia il ciclo di scene dalla storia romana per i Dolfin di San Pantalon (Figg. 263-264): la sua pittura si evolvse, e da neotenebrosa si arricchì mano mano di luce e colore, sull’esempio dei pittori attivi a cavallo tra Sei e Settecento, come Sebastiano Ricci e Giovanni Antonio Pellegrini, che avevano visto nel cinquecentesco Paolo Caliari detto il Veronese il modello con cui confrontarsi; ma, a Tiepolo, questo non bastava<sup>130</sup>... Egli non voleva

---

pp. 63-81; C. Furlan, “La main fait l’esprit...”. *Aspetti del disegno in Tiepolo e Veronese*, in *I colori della seduzione...*, cit., pp. 83-105; E. Lucchese, *La “pittoresca felicità” di Giambattista Tiepolo...*, cit., pp. 117-129. Si vedano anche: la biografia, curata da Enrico Lucchese, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 95, 2019; e gli interventi di Enrico Lucchese, Matej Klemenčič e Benjamin Paul discussi durante la prima parte della conferenza curata dalle Gallerie dell’Accademia con tema il Settecento (vedi Sitografia, nn. 30, 39).

<sup>128</sup> C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo...*, cit., p. 4; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 314-316, pp. 319-321; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 340; A. Pasian, *Il cimento dell’invenzione. Studi e modelli nella grafica veneta del primo Settecento*, in “Arte Veneta”, n. 66, 2009, p. 69; W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese...*, cit., p. 33; G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)...*, cit., p. 33; E. Lucchese, *La “pittoresca felicità” di Giambattista Tiepolo...*, cit., p. 117. In verità, la stessa questione della prima formazione di Tiepolo, con i nuovi riferimenti pittorici scelti dall’artista, è più complessa di quanto si possa pensare, dato che generalmente si dà maggior peso all’interesse nutrito dall’artista per le novità introdotte da Piazzetta e Bencovich. Il Lazzarini, artista spesso sottovalutato, aveva in verità nutrito la curiosità e il talento di Tiepolo fin dagli inizi: apprese da questi il lato tecnico del mestiere di pittore, ovverossia il disegno, la prospettiva e le modalità di composizione (elaborando soluzioni che potessero adattarsi elasticamente alle esigenze del pittore, in ogni singola opera), oltre a un gusto decorativo grandioso, un senso cromatico volto a iridescenze che verranno coltivate negli anni a venire, e la capacità di creare e variare movimentati gruppi di figure nello spazio. Ma, come detto, presto il giovane pittore volse lo sguardo verso ciò che di nuovo stava offrendo il panorama della scuola veneziana: la pittura di Sebastiano Ricci (appena tornato dall’Inghilterra, nel 1716), per poi guardare alle novità chiaroscurali ed espressive di, appunto, Piazzetta e Bencovich, nonché, successivamente, all’illustre esempio di Paolo Veronese (la cui conoscenza era stata già mediata dal suo maestro Lazzarini).

<sup>129</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 317 sg.; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 342. Dell’opera esposta a San Rocco (che Pallucchini data al 1716), ci è pervenuto il modelletto, in collezione privata veneziana, che si caratterizza per un gusto ‘di macchia’ che coniuga la lettura del cromatismo di Ricci, in cui la materia luminosa è stesa con pennellate rapide e strisciate, la conseguente carica emotiva e di tensione coi forti contrasti di chiaroscuro.

<sup>130</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 340, p. 342; G. M. Pilo, *Giovan Battista Tiepolo: per una datazione probabile del ritratto del procuratore e provveditore generale da mar Daniele IV Dolfin*, in “Arte Documento”, n. 12, 1998, pp. 122-129; E. Lucchese, *La “pittoresca felicità” di Giambattista Tiepolo...*, cit., p. 117.



semplicemente confrontarsi con Paolo Veronese, ma voleva essere un ‘Veronese redivivo’ e, di fatto, ci riuscì<sup>131</sup>... Coniugò così il *pathos*, il vigore espressivo e l’intelligenza nell’uso del chiaroscuro di Piazzetta, la ricercatezza e gli schemi teatrali e insoliti di Bencovich col respiro e il gusto del colore dei maestri della decorazione monumentale moderna quali Ricci e Pellegrini, a cui aggiunse il suo personale tocco: ‘bizzarrie dei pensieri’ e ‘un pronto carattere d’inventare’, come riconobbero Vincenzo Da Canal (1732) e Zanetti (1733), portavano l’artista a ricercare sempre nuove e stravaganti soluzioni che, fuse al suo talento tecnico nella pitturaportò a capolavori ancora attuali<sup>132</sup>. In questa fase ancora giovanile, Tiepolo, che eccelleva in ogni tecnica della pittura, trovò nell’affresco la sua personale cifra distintiva, in particolare dopo le riuscite opere degli altri maestri che lo avevano preceduto in questo ambito: il più volte citato Ricci, ma anche Nicolò Bambini e Louis Dorigny, così come si cimentarono alcuni dei suoi coetanei, come Mattia Bortoloni e Giambattista Crosato (Figg. 265-268)<sup>133</sup>. Dopo alcuni cicli mitologici ad affresco a villa Baglioni a Massanzago (1719 ca) basati sul mito di Fetonte (Fig. 269), ove forse collaborò per la prima volta con Gerolamo Mengozzi Colonna per le finte quadrature, e a Palazzo Sandi a Venezia (1724-1725), è a Udine che Tiepolo realizza alcuni capolavori del suo periodo giovanile<sup>134</sup>. Nel Palazzo

---

<sup>131</sup> W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese...*, cit., pp. 23-48; E. Franzini, *Imitare ed emulare...*, cit., p. 58. L’illustre esempio del maestro cinquecentesco, che presenta nei fatti diverse affinità col pittore settecentesco, è stato certamente, sotto molteplici aspetti, fondamentale per l’elaborazione dell’innovativo e peculiare linguaggio di Tiepolo: al di là della meraviglia della tavolozza, si deve ricordare la costruzione di composizioni grandiose basate su schemi efficaci a livello sia estetico che contenutistico, la sapiente capacità di disporre le figure in modo teatrale e il linguaggio retorico. Questo legame, di ispirazione e confronto e non tanto di copia della maniera o riproduzione, era già evidente ai contemporanei del veneziano: basti ad esempio ricordare che il conte Carl Gustav Tessin, nel 1736, in una lettera all’architetto sovrintendente della commissione incaricata di individuare un pittore per la decorazione del palazzo reale di Stoccolma, Carl Hårleman, oltre a indicarlo come uno dei candidati papabili per tale prestigiosa commissione era anche un “sectataire de Paul Véronèse” (cit.), ovvero sia un discepolo fedele del maestro cinquecentesco, particolarmente apprezzato proprio nel corso del Settecento (anche se la sua arte non aveva mai smesso di suscitare ammirazione e spirito di emulazione, come nei casi di Pietro da Cortona e Pieter Paul Rubens, sino a Sebastiano Ricci, che fu imprescindibile riferimento per lo stesso Tiepolo).

<sup>132</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 342. Si vedano anche: A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733. Con un compendio delle vite, e maniere de’ principali pittori*, Venezia 1733, presso Pietro Bassaglia, a S. Bartolomeo, al segno della Salamandra, p. 62; *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal P.V. pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula – Lavagnoli*, a cura di Giannantonio Moschini, Venezia 1809 (1732), Stamperia Palese, p. XXXII (vedi Sitografia, nn. 11, 13).

<sup>133</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 347.

<sup>134</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 324 sg., pp. 334-336. L’episodio specifico, nella sterminata produzione di Tiepolo, degli affreschi di Massanzago, coadiuvato dal Mengozzi Colonna (da qui in avanti, in diverse imprese ad affresco), sarebbe di per sé degna di una trattazione a parte, perché da qui il pittore deve essere partito per affrontare, con compostezza e spirito di miglioramento costante, la problematica del ciclo ad affresco su vasta scala, da un punto di vista tematico (con la disposizione degli episodi delle storie rappresentate) come da quello formale e tecnico. Le forme sono modellate nervosamente con un colore acceso, che risalta sul luminoso fondo ceruleo del cielo, su cui si apre l’aereo palazzo di Apollo. Il pittore ha coerentemente guardato, e meditato con intelligenza, sulla pittura di Ricci e Piazzetta, così come sugli esempi della pittura del Seicento (ad esempio, Carpinioni) e la pittura ad affresco di Dorigny che, proprio a Venezia, aveva lasciato importanti esempi e aveva ridato vigore a quest’arte nella Dominante. A riguardo, si veda A. Mariuz e G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in “Arte Veneta”, XXXIX, 1985, pp. 103-113.

Un breve accenno deve essere fatto, inoltre, su un aspetto trasversale: Tiepolo (spesso in sinergia col Mengozzi Colonna) fu ed è noto in particolare per le vaste decorazioni ad affresco che ornano, secondo programmi iconografico-iconologici ed estetici precisi ampie superfici (spesso estese a tutta la superficie muraria dell’ambiente – o più ambienti) senza lasciare spazio per qualsivoglia decorazione esterna ai suoi personali progetti (salvo alcune eccezioni, come si vedrà, ad esempio, a Würzburg); egli, in questo, appare l’ultimo e magnifico erede di una tradizione veneta che aveva i suoi natali già nel Cinquecento, ma che trovò poi nel secolo intermedio, grazie soprattutto all’apporto dei quadraturisti emiliani, un’ampia diffusione in chiave barocca, in particolare nelle ville e nei palazzi delle città venete ma anche nelle chiese più importanti (come si vedrà a San Pantalon col telerò di Fumiani – Fig. 270). Quindi Tiepolo, dopo gli immediati precedenti di Ricci e Pellegrini in particolare (e, in generale, quei pittori itineranti che, dalla fine del Seicento

Patriarcale di Udine, ove oggi ha sede il Museo Diocesano, potè realizzare per Dionisio Dolfin alcune delle scene più emozionanti e raffinate della sua pittura<sup>135</sup>. A iniziare dalla *Caduta degli angeli ribelli*, affrescata sulla volta dello scalone d'onore nel 1726 (Fig. 271): qui, il pittore volle competere nella costruzione della scena con alcuni degli esempi di 'pittura aerea' di Sebastiano Ricci, in particolare i capolavori del soggiorno fiorentino, e dei maestri del Seicento Barocco, con le figure librate in cielo e viste da sotto in su<sup>136</sup>. Qui, Tiepolo va anche oltre: all'apoteosi dell'arcangelo guerriero, che sguaina la *flambard* (spada dalla lama serpentinata a una mano, detta 'spada fiammeggiante') in un trionfo di luce che invade la scena dell'affresco, si contrappone la rovinosa e straziante caduta degli angeli ribellatisi a Dio che, nel momento del loro precipitare all'inferno, subiscono una metamorfosi mostruosa e assumono colori cupi, a dimostrazione della loro malvagità; in una sola scena, il pittore dimostra di aver compreso e superato i grandi esempi della pittura aerea più recente (il che vuol dire, in sintesi, Sebastiano Ricci) al pari degli esempi di Veronese (come il *Giove che folgora i vizi* del 1553-1554, un tempo nella Sala del Consiglio dei Dieci a Palazzo Ducale e oggi al Louvre) (Fig. 272), e, a buon diritto, può essere considerato il pittore 'dell'apoteosi e della caduta' della pittura veneziana del Settecento<sup>137</sup>. Seguì poi il

---

in poi, diffusero gli splendori dei pennelli veneti in tutta Europa), portò al diapason una tradizione che ha avuto esiti significativi in tutto il territorio della Repubblica. Come introduzione alla questione, si veda F. Flores d'Arcais, *La grande decorazione nel Veneto...*, cit., pp. 645-670.

<sup>135</sup> Sulle opere del Palazzo Patriarcale di Udine (e, in generale, le opere del periodo udinese), si vedano: C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo...*, cit., pp. 6-8, pp. 20-29; A. Rizzi, *Gli affreschi del Tiepolo nel Palazzo Arcivescovile di Udine*, in *Storia e arte del Patriarcato di Aquileia*, Atti della XXII settimana di Studi Aquileiesi (27 aprile – 2 maggio 1991) col contributo del C.N.R., Udine 1992, pp. 393-403 (Antichità Altoadriatiche, XXXVIII); R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 337-351; A. Rizzi, *I Tiepolo a Udine*, Milano 1996; G. C. Menis, *Il Tiepolo ed altri Artisti foresti convocati nel Palazzo udinese dai Patriarchi Dionisio e Daniele Dolfin*, in *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del III Convegno "Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia" a cura di M. P. Frattolin (Udine-Villa Manin di Passariano, 21-23 ottobre 2004), Venezia 2005, pp. 161-178; Id., *Città del Tiepolo. Udine*, con immagini di R. Viola, Udine 2007, pp. 16-83; W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese...*, cit., pp. 36-39.

<sup>136</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 339-342; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 347-350.

<sup>137</sup> W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese...*, cit., p. 36. Ritroviamo in entrambi i pittori, il giovane Tiepolo e il maturo Ricci, la passione per un colore caldo e ricco, di chiara matrice neoveronesiana, e l'interesse per i nuovi schemi compositivi, aggraziati e scenografici ma privi di quella pomposità barocca ormai divenuta desueta; comune fu anche il frequente connubio della loro pittura con sontuosi apparati decorativi a stucco e le finte architetture dipinte realizzate col metodo della quadratura (come avviene a Firenze con Ricci e a Udine con Tiepolo), realizzate in genere da altri artisti. Ma, soprattutto, sono due gli aspetti da mettere in evidenza. Innanzi tutto, se Sebastiano è il primo a dare nuova forma (e, di conseguenza, nuovo contenuto) all'arte affinando e ringiovanendo le sue figure, come conferma l'*Ercole al bivio* di palazzo Marucelli (Fig. 110) ove l'eroe non è più l'atletico e muscoloso protagonista trentenne dell'omonima scena dipinta da Annibale Carracci a palazzo Farnese a Roma (Fig. 273) ma un giovane appena adolescente che deve decidere il percorso del suo destino, lo stesso Tiepolo rifiuta le grandi anatomie virili, che avevano la loro nobile origine nell'arte di Michelangelo e nella statuaria antica (basti il solo esempio del *Torsodel Belvedere* in Vaticano – Fig. 274), per una nuova grazia che appare lampante nelle figure dei suoi angeli, ben presenti nel Museo di Udine, figure tra le più belle e sensuali del Settecento europeo. Ma, soprattutto, va ricordata la comune pittura aerea 'di apoteosi e caduta'. La *Caduta degli angeli ribelli* di Tiepolo, affrescata sulla volta dello scalone del Museo, ha le sue origini nei risultati maturati da Sebastiano Ricci: si pensi alla figura di Fetonte nella *Caduta di Fetonte* a palazzo Fulcis a Belluno (Fig. 166), o le scene del *Trionfo della Sapienza sull'Ignoranza* (Fig. 111), della *Punizione di Amore* o la *Sconfitta di Marte* di palazzo Marucelli a Firenze (Figg. 275-276), in cui figure librate in aria dopo aver raggiunto l'apice sono destinate a una rovinosa caduta. E tale moto (e destino...) lo ritroviamo negli angeli ribelli della volta di Udine: gli angeli superbi, dopo le loro macchinazioni che hanno portato alla cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre, vengono puniti a loro volta con la loro stessa cacciata dal Paradiso celeste (che comporta la loro metamorfosi in diavoli), e in tale rappresentazione Tiepolo colse una ricca eredità, quella della pittura aerea che animava volte, cupole e soffitti, e che aveva sviluppi antichi e prestigiosi non solo in area veneta ma italiana (ed europea). Ma non è tutto: Tiepolo andò ancora oltre e, dopo aver dimostrato la sua bravura in entrambe le rappresentazioni, la caduta e l'apoteosi, trovò quest'ultima più congeniale al suo genio e, dopo Udine, dedicò la sua pittura alla glorificazione e all'apoteosi dei suoi committenti e dei suoi soggetti, siano essi figure del mito, e sopra tutti Apollo, suo nume tutelare e soggetto preferito, o le figure religiose, in particolare la Vergine, *alter ego* e protettrice di Venezia stessa. Si veda anche

capolavoro della Galleria degli Ospiti (Figg. 277-278), in cui il sodalizio col Mengozzi Colonna portò a ideare una geniale illusione, in cui la pittura imita tutte le arti, inclusa sé stessa, e popolata da alcuni degli angeli più belli e sensuali dell'arte occidentale: lo stretto ambiente dalle forme irregolari e dalla bassa volta ribassata, grazie alla pittura, si dilata illusionisticamente in uno spazio ben più ampio e solenne, ornato da finte nicchie contenenti statue dipinte e da finti quadri ornati da bellissime cornici rococò in finto stucco e polimaterica, in cui Tiepolo pone le storie degli antichi patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe; ma il geniale Tiepolo seppe qui coniugare la grandezza del mito religioso a elementi domestico-fiabeschi e anche spiritosi<sup>138</sup>. La conferma di ciò è offerta da una scena come l'*Apparizione dell'Angelo a Sara* (Fig. 279) in cui il sensuale angelo abbigliato con una veste di damasco bianco e blu, dalla coscia scoperta su cui spicca una perla a goccia, si contrappone alla decrepita Sara, abbigliata con un desueto abito cinque-secentesco con ampio colletto di pizzo (a esaltare l'avanzata età della donna), immortalata impietosamente con una bocca sdentata atteggiata a incredulo sorriso; o dall'episodio maggiore posto al centro della parete principale, *Rachele che nasconde gli idoli* (Fig. 280), in cui l'episodio è concepito partendo dal ricordo delle scene di Giovanni Battista Castiglione detto il Grechetto con temi biblici e zingareschi (fig. 281), costruendo un gruppo di figure dalla variegata umanità, immerse in un luminoso paesaggio e non estranee all'ironia del loro creatore (come alcuni infanti, dietro la protagonista, che paiono alticci nonostante la loro età) commista a elementi di squisito naturalismo e delicatezza (come il gruppo di sinistra, che pare "rapito" da un'Arcadia lontana in cui spicca la magistrale figura muliebre di spalle, o gli elementi prossimi a Rachele, come la paglia su cui siede o l'umile natura morta vicina agli infanti ebbri) (Figg. 282-285)<sup>139</sup>. Nel 1729, concluse la decorazione del palazzo con il *Giudizio di Salomone* per la Sala rossa detta del Tribunale Figg. 286-287), in cui il geniale pittore coniuga il dramma (seppure a lieto fine) dell'atroce sentenza del re a elementi di spiritoso umorismo, come la figura del nano che gioca col cane (che sembra redarguirlo per il suo distrarsi dall'azione *in fieri*) o l'opulento cortigiano che contrasta con la bellezza delle figure dei protagonisti positivi: anche nella grande pittura ufficiale, Tiepolo quindi seppe introdurre coerentemente l'elemento ironico e caricaturale (e a volte anche comico), che sapeva ancora coesistere con la tematica aulica senza scadere nello scontro tra gli elementi e senza introdurre concetti che distogliessero dal messaggio insito nelle sue pitture; tale capolavoro, inoltre, non poteva mancare di rendere un omaggio alla pittura di Veronese, condividendo lo schema compositivo di base della *Venezia dominatrice con le allegorie della Giustizia e della Pace* (1576-1578, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio)<sup>140</sup>. Con queste opere, Tiepolo è giunto al culmine di una fase della sua arte, per l'equilibrio tra incanto fiabesco e senso dell'umorismo, il gusto delle forme e la vitalità del racconto, l'accordo tra stupore e sorrisi: è giunto così a un primo capolinea, da cui ripartirà per attuare una metamorfosi del suo linguaggio e avviare un nuovo percorso dominato sempre dalla sua sconfinata e frizzante fantasia; frutto esemplare della straordinaria capacità d'invenzione fu l'immensa produzione di disegni (studi preparatori ma non

---

M. Rago, *Il Settecento e la sua arte: un'introduzione*, materiale didattico del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine, Udine 2022, pp. 13 sg. (materiale dattiloscritto interno al Museo).

<sup>138</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 342-347; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 350 sg.

<sup>139</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 350 sg.

<sup>140</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 347 sg.; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 350; G. Pavanello, «Tutta la vita, dal principio alla fine, è una comica assurdità», ovvero «il segreto di Pulcinella», in *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra a cura di A. Mariuz e G. Pavanello (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3 settembre – 5 dicembre 2004), Venezia 2004, pp. 15 sg.; W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese...*, cit., p. 39.

solo) e incisioni all'acquaforte in cui, durante tutta la sua vita, sviluppò anche elementi singoli così come composizioni generali poi tradotte in pittura, come testimoniano le serie dei *Capricci* e degli *Scherzi di fantasia* (Figg. 288-289), in cui alla bellezza degli dei o delle figure esotiche di un immaginifico Oriente l'artista contrappone la figura popolare di Pulcinella<sup>141</sup>. L'apoteosi della pittura del Tiepolo non conobbe sosta. Le commissioni a Venezia da parte del patriziato erano costanti, e competevano con le meraviglie create per le chiese e le Scuole; in particolare, supera la tradizione cinquecentesca e barocca nella decorazione dei soffitti, ricreando gli spazi sconfinati del cielo, irradiati di luce e animati da complesse architetture di nuvole che concorrono alla creazione di visioni soprannaturali al limite del sublime, superando così gli umani limiti della razionalità, in cui in genere troneggia la figura della Vergine: è doveroso citare i suoi interventi alla chiesa dei Gesuati alle Zattere (1738-1739), agli Scalzi (1743-1745), alla Pietà (1754-1755), e non ultimo il suo intervento alla Scuola Grande dei Carmini (1740-1749) (Figg. 290-292)<sup>142</sup>. Nell'ambito delle commissioni profane, per Daniele III e Daniele IV Dolfin eseguì la citata serie (terminata entro il 1729 e oggi divisa tra diversi musei del mondo) di dieci tele con episodi dalla storia romana (in cui spicca il *Trionfo di Mario*, oggi al Metropolitan Museum di New York, mentre altre tele sono conservate all'Ermitage di Pietroburgo e al Kunsthistorisches Museum di Vienna) (Figg. 263-264), che competono per splendore del colore, audacia dell'invenzione e contenuto con le analoghe pitture del Cinquecento, che miravano al tempo a celebrare le glorie civili dei patrizi veneziani; mentre, per i Labia, affrescò la sala del loro palazzo (1746-1748) (Figg. 293, 296), celebrando il secondo *alter ego* di Venezia (oltre alla Vergine), la regina d'Egitto Cleopatra, emblema con la sua ricchezza e civetteria (in un trionfo di "lusso, calma e voluttà" cit.) dell'ultima stagione della Dominante, splendida e decadente insieme<sup>143</sup>. Il pittore partì quindi più volte per soddisfare le crescenti commissioni estere; dopo alcuni importanti interventi a Milano e Bergamo e la fallita chiamata a Stoccolma per decorare il palazzo reale nel 1736, nel novembre 1750 partì coi figli Giandomenico e Lorenzo per la capitale della Franconia, Würzburg, per dare forma ai desideri del colto e raffinato principe vescovo Karl Philipp von Greiffenklau: nelle sale dell'appena costruita *Residenz*, opera di Balthasar Neumann, Tiepolo e i suoi figli rappresentarono la massima manifestazione dell'apoteosi della luce, incarnata dalla figura del dio del sole, Apollo (col culmine della volta dello scalone d'onore, con i *Quattro continenti* (Fig. 298), ove le personificazioni dei continenti allora conosciuti nelle vesti di conturbanti regine, attorniate dalle loro sfarzose corti e da quella del committente, a sua volta affiancato dagli artisti che lavorarono per lui, assistono al trionfo del dio, circondato dalla luce e dal colore che la stessa arte della pittura ha *ivi* ricreato); se lo

<sup>141</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 351, p. 359; G. Pavanello, «*Tutta la vita*...», cit., pp. 15-32. Riguardo la questione dei disegni di Tiepolo, un buon esempio della varietà, per soggetti e *media* di esecuzione, della sua ricca produzione si può considerare una delle collezioni più importanti, quella del Civico Museo Sartorio di Trieste. A riguardo, si vedano: C. Furlan, "La main fait l'esprit...". *Aspetti del disegno*..., cit., pp. 83-105; L. Resciniti, *Tiepolo. Catalogo dei disegni del Civico museo Sartorio di Trieste*, Trieste 2021.

<sup>142</sup> C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo*..., cit., p. 11; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., pp. 362 sg., pp. 403-406, pp. 410-416, p. 421, pp. 424-426; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., p. 352, p. 358; W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*..., cit., pp. 39 sg, p. 44.

<sup>143</sup> C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo*..., cit., pp. 36-39; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*..., cit., p. 348, pp. 352 sg., pp. 427-430; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 351 sg., pp. 358 sg. Vedi anche n. 129. A palazzo Labia, Tiepolo collaborò ancora con Gerolamo Mengozzi Colonna: questo connubio, col quadraturista che credè per il pittore le finte architetture che rievocavano i grandi esempi dell'architettura del Cinquecento, rievoca un analogo connubio dell'arte veneta del passato, quello stretto tra Paolo Veronese e Andrea Palladio. Il ricordo delle *Cene* del Veronese (Figg. 294-295) e del Teatro Olimpico palladiano (Fig. 297), riadattato al nuovo gusto coevo, trovano una nuova forma e protagonismo nella decorazione della sala col *Banchetto e Cleopatra* di Tiepolo a palazzo Labia: una vera e propria estensione in un altro tempo e in un altro luogo delle sale dell'antico palazzo di Cleopatra...

scalone divenne teatro della celebrazione del Sole, la *Kaisersaal* fu affrescata con scene in cui il dio coadiuva la celebrazione della figura dell'imperatore Federico Barbarossa, patrono del primo principe vescovo di Würzburg, ponendo quindi un parallelo tra il dio celeste e l'antica gloria dell'impero, cui i signori di Würzburg dovevano la loro fortuna (Figg. 299-301)<sup>144</sup>. Ritornato in patria nel 1753, il ritmo delle commissioni non rallentò, realizzando alcuni dei capolavori della fase tarda: tra tutti, vanno ricordati gli affreschi delle ville Valmarana ai Nani presso Vicenza (ove il figlio Giandomenico si dimostrò essere il suo più fidato collaboratore, e a cui fu affidata la decorazione della Foresteria in uno stile 'naturale' – Figg. 305-311) e quelli del salone centrale della Pisani a Stra (Fig. 312), ultima grande opera eseguita nella Repubblica di Venezia, in cui la celebrazione dei fasti della famiglia del doge Alvise Pisani, tramite il susseguirsi di simboli e immagini immersi in una luce argentea e calda allo stesso tempo, pare una scusa per esaltare in verità Venezia (anche se l'esaltazione di questi fasti, a conti fatti con la Storia, appare superflua ma non era ancora tempo per saperlo...); singolare è la decorazione della villa vicentina, in quanto si scelse di affrescare non episodi specifici del mito classico o della storia antica (come più volte gli era capitato in passato, fatta eccezione per la mirabile scena del *Sacrificio di Ifigenia*), ma scene tratte dalle opere letterarie antiche (quali l'*Iliade* di Omero e l'*Eneide* di Virgilio) e le opere moderne di Torquato Tasso (la *Gerusalemme liberata*) e Ludovico Ariosto (l'*Orlando furioso*), in cui la rappresentazione dei sentimenti è da lui tradotti nel suo linguaggio sublime, riconosciuto da Wolfgang Goethe nel 1786<sup>145</sup>. Nel 1762, ormai stanco e su pressione della Repubblica (usando le stesse parole del pittore, usate in una lettera del dicembre 1761 a Tomaso Farsetti, di "chi può comandare" cit.), fu inviato coi figli alla corte di Madrid, col compito di decorare il nuovo Palazzo Reale per re Carlo III di Borbone (Figg. 313-314): le opere affrescate nelle sale del trono e della guardia e nella 'saleta' (1762-1766) furono il suo meraviglioso canto del cigno della pittura dell'Antico Regime, dove gli ormai stanchi modelli e schemi della grande pittura rococò poterono offrire il loro ultimo momento di fulgore, sostituendo alla Vergine e ad Apollo la personificazione della (stanca anch'essa) Monarchia spagnola, le province reali e le virtù ad essa associate, secondo

---

<sup>144</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 353, pp. 355-360, p. 362, pp. 392-394, p. 400, pp. 406-408, pp. 434-440; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 352-359, p. 362. Le imprese pittoriche di Tiepolo nelle terre lombarde della Repubblica di Venezia e a Milano non erano certo di poco conto. Nel corso del primo soggiorno milanese, affrescò le sale dei palazzi Archinto e Casati (1730-1732); proprio a palazzo Archinto, affrescando in una volta il suo primo grande affresco a carattere profano, *Fetonte che chiede ad Apollo di guidare il carro del Sole*, Tiepolo scelse di porre la sua attenzione sulla figura del dio del Sole: Apollo travalicò la semplice concezione del mito e divenne, *de facto*, il nume dello stesso Tiepolo. Da qui, partì per Bergamo, ove decorò la cappella Colleoni (1732-1733) (Figg. 302-303). Trascorsi alcuni anni, ritornò a Milano e decorò la Galleria di palazzo di Giorgio Clerici (1740) (Fig. 304), in una rapsodia di figure che andavano ben oltre la piena conoscenza dei dettami dell'*Iconologia* di Cesare Ripa: le divinità dell'Olimpo e quelle degli elementi e le stagioni, le personificazioni dei mari e dei fiumi, quelle delle arti, delle scienze e dei continenti, con un seguito di eroti e satiri, ricreati in accordo al gusto per l'esotico e il bizzarro e quella sensualità tipica del Tiepolo, concorrono a ricreare un grande teatro barocco che va oltre la semplice allusione al potere benefico dell'azione del sovrano illuminato; appare evidente che a trionfare, in verità, è l'apoteosi della fantasia che qui tutto crea e del potere seduttivo dell'arte, in una glorificazione dello spazio, della luce e del colore.

<sup>145</sup> C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo...*, cit., pp. 13 sg., pp. 40-53; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 447-456, pp. 460-462; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 362-368. Con l'impresa di Stra, Tiepolo, coadiuvato dal quadraturista Pietro Visconti, poneva anche inconsapevolmente fine alla pittura celebrativa veneta: una lunga tradizione, che vantava sfolgoranti inizi con la decorazione di villa Barbaro a Maser a opera di Paolo Veronese, e che il 'Veronese redivivo', ormai stanco e forse conscio della decadenza del suo presente, offriva con la sua arte l'ultima evoluzione del genere, celebrando non i grandi di un passato ormai morto ma, invece, la nuova generazione. Probabilmente, un'opera di auspicio, una scaramanzia, affinché i giovani possano risollevarsi le sorti di un presente stantio per creare un futuro migliore e prospero: una speranza sempre attuale, ma che non sempre si concretizza. *Historia docet...*

un modello che a Würzburg aveva raggiunto l'apoteosi massima<sup>146</sup>. Ma l'ultimo periodo madrilenò si rivelò anche il più difficile per l'anziano maestro: sebbene non gli mancasse mai l'appoggio del re, Tiepolo si dovette confrontare per la prima volta con un pericoloso rivale, il neoclassico pittore filosofo Anton Raphael Mengs (Figg. 315-316), traduttore in pittura delle teorie avanzate dal teorico del nuovo gusto, Johann Joachim Winckelmann (Fig. 317); i gusti stavano ormai cambiando, e questo fu evidente dalla sorte che colpì le ultime opere del veneziano<sup>147</sup>. Alla fine della carriera e della vita, Tiepolo dipinse entro il maggio 1770 le sette pale per la chiesa del convento reale di San Pasquale ad Aranjuez (Figg. 318-319), ma dopo la sua morte, e su probabile istigazione di padre Electa, queste furono sostituite dalle opere di Mengs e dei suoi seguaci spagnoli, nonostante i tentativi del veneziano di evolvere ancora il suo stile in un senso più popolare ed emozionale, vicino alla maniera della pittura spagnola del Seicento (cercando, quindi, di assecondare per certi versi un gusto e un linguaggio più accademizzanti): ne è esempio l'ultima realizzata, il *San Pasquale Baylon in adorazione del Santissimo Sacramento* (1770, ora al Prado in stato frammentario, mentre il modelletto si conserva alle Courtauld Institute Galleries di Londra) (Figg. 320-312), in cui, nel rapporto tra l'umile frate francescano, immerso in un angolo di un orto, colto in estasi e il bellissimo angelo che, dalle nubi, emerge reggendo tra le mani l'ostensorio, rappresenta con elementi ed effetti essenziali i due mondi, il terreno e il divino, che non potevano essere più distinti e prossimi nello stesso istante; il colore, le fisionomie e gli elementi dell'immagine concorrono tutti a creare l'estrema metamorfosi del Sole, nume tutelare del pittore, diventando qui puro segno mistico cristiano<sup>148</sup>. La sua morte a Madrid nel 1770 può essere concepita come l'avvisaglia dei tempi: con la morte dell'ultimo grande pittore del Rococò veneziano, stava per aprirsi definitivamente una nuova fase della Storia e dell'Arte. Fase che, come sappiamo, richiese in pegno sangue e morte...

Molto altro si potrebbe dire dei tanti, singoli artisti che diedero lustro alle arti veneziane, e non solo limitatamente alla pittura. Tuttavia, per una migliore comprensione del contesto veneziano, è necessario tener conto di un ultimo aspetto specifico: come più volte accennato, nel corso del Settecento (ma già dal secolo precedente, in connessione con il processo di decadenza internazionale della Repubblica e la conseguente neutralità politica che, col tempo, fu la causa primaria della sua rovina), lo Stato veneto non si pose più a capo di un mecenatismo dinamico che comportasse vaste imprese artistiche che, giocoforza, determinavano anche un conseguente sviluppo artistico, innescando un processo di confronto e riflessione tra gli artisti chiamati a soddisfare una singola campagna decorativa; conseguentemente, i soggetti chiamati a soddisfare questi meccanismi che permisero la costituzione e diffusione dell'arte veneziana nella stagione del suo massimo splendore furono altri, che assunsero un ruolo nuovo e preponderante rispetto ai secoli

---

<sup>146</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 465-476; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 366, p. 368-371.

<sup>147</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 471 sg.; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 368; E. Franzini, *Imitare ed emulare...*, cit., p. 51. Il rapporto di rivalità che si venne a creare tra i due pittori, espressione di due diverse realtà artistiche ma anche culturali e generazionali, a ben vedere era più insidioso di quanto si potesse pensare. Causa di ciò fu un uomo: quando Tiepolo, terminati gli affreschi, si mise a disposizione del re di Spagna per "servirlo in qualunque modo si compiacesse di comandarmi [Tiepolo al re - ndr] [...]" (cit.), tramite una lettera del 4 gennaio 1767 inviata a Carlo III, quest'ultimo annotò che il pittore poteva servirlo per l'esecuzione delle opere "che gli indicherà il [suo] padre confessore"; si trattava del padre francescano Joaquin de Eleta (o Electa), arcivescovo titolare di Tebe, uomo in verità di poca cultura e, per disgrazia di Tiepolo, ammiratore di Mengs... Questo fatto porterà, come conseguenza, un destino non propriamente felice per le ultime opere di Tiepolo in terra spagnola.

<sup>148</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 472-475; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 368 sg., p. 371.

precedenti. Da un lato, la committenza privata, con i patrizi veneziani, e poi la serie di committenti stranieri (in viaggio nella Dominante o tramite commissioni stabilite grazie ai tramiti *in loco*, quali agenti o ambasciatori, tra le tante figure possibili), che facevano a gara nell'accaparrarsi i servizi dei più valenti pittori della Dominante e della Repubblica tutta (inclusa, ovviamente, Verona), i quali, a loro volta, concorrevano con i grandiosi esempi del passato, in particolare i maestri del Cinquecento che tanto erano apprezzati dai collezionisti locali ed europei (basti pensare alla diffusione sui nascenti mercati artistici d'Europa delle opere d'arte veneta, sia antica che contemporanea). Dall'altro, la committenza ecclesiastica: è appunto col Settecento che Venezia rinnovò una parte considerevole del suo patrimonio architettonico ecclesiastico e, di conseguenza, per abbellire i nuovi luoghi di culto vennero avviate campagne decorative di ampio respiro rivolte non solo ai più valenti pittori veneziani e veneti ma, spesso, anche ai maestri di altre scuole italiane (basti, a riguardo, citare il nome del napoletano Francesco Solimena) (Fig. 221). E due chiese veneziane in particolare, infatti, possono essere considerate le migliori 'palestre' della pittura veneta del Settecento, in virtù della vastità (fisica, ma anche geografica) degli interventi decorativi in cui i migliori artisti delle diverse correnti potevano confrontarsi tra loro e sviluppare la loro arte<sup>149</sup>. La prima è la chiesa di San Eustachio (in dialetto veneziano, San Stae – forma che si userà in seguito), una delle chiese più belle della Dominante sia a livello architettonico che per il patrimonio pittorico in essa contenuto. A livello architettonico, la chiesa di San Stae fu completata in un periodo compreso tra il 1703 e il biennio 1710-1711, quando fu completata la facciata rivolta verso il Canal Grande ad opera di Domenico Rossi, dopo che il doge Alvise II Mocenigo, deceduto nel 1709, aveva messo a disposizione tramite testamento la somma necessaria al completamento della fabbrica; ne derivò un sontuoso monumento ispirato ai modelli di Palladio (San Francesco della Vigna *in primis*) e di Giuseppe Sardi (in particolare, San Lazzaro dei Mendicanti), ad aula unica sviluppata in ampiezza piuttosto che in larghezza, in cui dominano il bianco dell'intonaco a marmorino (all'interno, come all'esterno) e il grigio della pietra di elementi architettonici significativi (quali le basi e i capitelli di semicolonne e pilastri dell'aula interna) esaltato dalle ampie finestre delle pareti laterali, animate dagli spazi delle cappelle<sup>150</sup>. Ma il capitolo più stuzzicante è costituito dalla storia delle tele che furono realizzate per decorare la nuova chiesa e che, per la

<sup>149</sup> In verità, si dovrebbero citare tutti i cantieri pittorici del Settecento veneziano (e alcuni già di fine Seicento, per avere un quadro completo), in quanto in ognuno di essi si possono trovare alcuni dei protagonisti di questo secolo attivi con almeno un'opera. Si potrebbero citare, ad esempio, la chiesa di Santa Maria del Rosario detta dei Gesuati (Figg. 322-323), o quella di Santa Maria della Consolazione detta della Fava (Fig. 324) o, ancora, quella di Santa Maria della Visitazione detta della Pietà (Fig. 291), in cui troviamo vari interventi di Tiepolo e Piazzetta *in primis*. Poi ci sono altre chiese che possiamo considerare minori ma che, invece, racchiudono capolavori significativi per gli sviluppi della pittura del Settecento: per fare un esempio, basti citare la chiesa di san Marziale, ove si conservano tre tondi di Ricci sul soffitto (1703-1704) (Figg. 325-328). Poi, in aggiunta a questo sterminato elenco, si potrebbero aggiungere le Scuole veneziane: in una di esse, la Scuola Grande dei Carmini, Tiepolo creerà uno dei cicli più innovativi per la Sala Capitolare, in cui spicca la *Vergine che consegna lo scapolare a san Simone Stock* (Fig. 292). Per un'introduzione a questo ambito, si vedano: R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 17 sg.; F. Pedrocchi, *La Scuola grande dei Carmini*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 505-511; Id., *La chiesa dei Gesuati*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit. 527-533; S. Sponza, *Santa Maria della Pietà*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 535-541; S. Sponza, *Santa Maria della Fava*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 543-551; P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"...*, cit., pp. 470-486.

<sup>150</sup> La storia della chiesa di San Stae è uno dei capitoli più significativi non solo della storia della pittura, ma anche dell'architettura e delle arti tutte della Venezia del Settecento, e meriterebbe da sola una trattazione più approfondita che, però, questo elaborato non può soddisfare. Per un'introduzione alla storia di questa meravigliosa chiesa, a livello architettonico, si vedano: U. Franzoi e D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976, pp. 63-65; A. Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae. Restauro MCMLXXIX*, a cura della Fondazione svizzera «Pro Venezia», Lugano 1981; L. Moretti, *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 553-557; P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"...*, cit., pp. 473 sg.

qualità delle opere realizzate da quelli che erano ritenuti i più valenti pittori attivi a Venezia al tempo; ma più che le pale degli altari, realizzate tra il 1710 e il 1719 da Antonio Balestra (*Sant'Osvaldo in gloria*), Nicolò Bambini (*Madonna coi santi Lorenzo Giustinian, Francesco e Antonio da Padova*), Giuseppe Camerata (*Sant'Eustachio davanti al cervo*), Francesco Migliori (*Assunta*) e Jacopo Amigoni (*Santi Caterina d'Alessandria e Andrea*) (Figg. 329-334), è significativa per la storia della pittura veneziana del Settecento le dodici tele con gli *Apostoli* un tempo pensate per essere poste sopra le basi delle dodici colonne interne e collocate, dopo alcuni decenni, sulle due pareti del presbiterio, in una posizione sì infelice per la visione *in situ*, ma ottimale per la loro conservazione<sup>151</sup>. Infatti, chi si reca a San Stae nelle sparsute ore settimanali di apertura di questo gioiello veneziano, trova la seguente situazione (Figg. 335-336). Varcato il grande portale e giunti nel centro di presbiterio, con frontale l'altar maggiore, sulla parete destra (seguendo un andamento da sinistra a destra, e dall'alto in basso) può ammirare nell'ordine più alto le tele di Pietro Uberti (*San Filippo percosso da un soldato*), Nicolò Bambini (*San Giacomo Minore riceve da Dio il pane da distribuire alla folla*, detto anche *San Giacomo minore che, digiunando dal giorno della Passione, riceve il pane da Cristo risorto*) e Giambattista Pittoni (*Martirio di san Tommaso*); dopo che, nel secondo ordine, si può ammirare la tela di Giuseppe Angeli (*Caduta della manna*), dal formato rettangolare dall'evidente andamento orizzontale, nel terzo e ultimo ordine, sopra i sontuosi scranni lignei addossati alle pareti, si collocano le tele di Giambattista Piazzetta (*San Giacomo Maggiore legato da un manigoldo*, detto la *Cattura di san Jacopo*) (Fig. 216), Gregorio Lazzarini (*San Paolo portato in cielo*, detto *San Paolo in estasi*) e Giovanni Antonio Pellegrini (*Crocifissione di sant'Andrea*)<sup>152</sup>. specularmente, sulla parete sinistra, si vedono nel primo ordine le tele di Silvestro Manaigo (*San Matteo scrive il Vangelo sotto la dettatura di un angelo*), Giambattista Mariotti (*San Simone fa parlare il neonato per scagionare il diacono innocente*) e Angelo Trevisani (*San Giuda Taddeo*); dopo la tela rettangolare del secondo ordine, opera di Giuseppe Angeli (*Sacrificio di Melchisedec*), nel terzo ordine vi sono le tele di Giambattista Tiepolo (*Martirio di san Bartolomeo*), Sebastiano Ricci (*San Pietro liberato dal carcere dall'angelo*) e, infine, Antonio Balestra (*Martirio di san Giovanni evangelista*, detto *San Giovanni in oleo*)<sup>153</sup>. Tralasciando le due tele di Angeli, poste nei due ordini mezzani delle pareti e risalenti al 1768, si può affermare con sicurezza che le dodici tele degli *Apostoli* furono eseguite in un lasso di tempo relativamente breve, tra il 1722 e il 1 gennaio 1723 (1722 *more veneto*), quando vennero offerte alla chiesa (come riporta il libro IV della Fabbrica, che riporta la loro originale collocazione in chiesa); a livello di committenza, si deve invece a Lino Moretti, partendo da un'intuizione di Francis Haskell, l'individuazione del committente in Andrea Stazio che, con un codicillo al suo testamento datato 10 aprile 1722, fornisce la somma e le indicazioni relative alle

<sup>151</sup> Sulle opere pittoriche (in particolare, la serie degli *Apostoli*), si vedano: L. Moretti, *La data degli Apostoli...*, cit., pp. 318-320; A. Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae...*, cit., pp. 110-114; L. Moretti, *La chiesa di San Stae...*, cit., pp. 557-565. La posizione delle tele, di dimensioni alquanto modeste rispetto all'impressione che si genera dalla visione delle riproduzioni fotografiche, sono oggi collocate sulle due pareti del presbiterio, su vaste pareti bianche movimentate da eleganti stucchi e impreziosite da sobrie cornici dorate rettilinee, all'interno delle cornici in stucco integrate con la citata decorazione plastica delle pareti.

<sup>152</sup> La specificazione dei titoli delle tele del presbiterio qui riportata è tratta dai pannelli illustrativi siti in chiesa. Gli studi recenti, tuttavia, per alcune delle tele riportano titoli o attribuzioni differenti, che verranno man mano esposte. Ad esempio, il dipinto di Uberti è titolato da Lino Moretti come *San Taddeo* nel suo saggio dedicato alla chiesa nel catalogo *Splendori del Settecento veneziano* (1995), mentre in un precedente saggio su "Arte Veneta" (1973), così come Arnoldo Codoni, lo titolano come *San Filippo percosso da un soldato*. Si vedano: L. Moretti, *La data degli Apostoli...*, cit., p. 319; A. Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae...*, cit., p. 110; L. Moretti, *La chiesa di San Stae...*, cit., p. 564.

<sup>153</sup> Vedi n. 152. Ad esempio, nella relazione relativa al restauro della chiesa curata da Codoni, i titoli delle opere di Trevisani e Mariotti sono invertiti. Si veda A. Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae...*, cit., p. 111.



dimensioni, al prezzo delle tele e delle loro cornici, e stabilisce che saranno Giovan Battista Mazzoleni e Michiel Priuli a farsi carico della supervisione della commissione: a questi ultimi, infatti, fu affidato il compito di scegliere i migliori artisti attivi a Venezia (o, quanto meno, di indiscussa fama, come Balestra che aveva lasciato la Dominante dal 1718) cui affidare la realizzazione dei dipinti che, di fatto, costituirono un esempio perfetto delle correnti artistiche più importanti e aggiornate della scuola veneziana<sup>154</sup>. I vari episodi sono tutti tratti dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, scegliendo momenti che, a coppie, costituiscono una suddivisione ragionata per temi specifici: due scene di supplizi espliciti (la *Crocifissione di sant'Andrea* di Pellegrini e il *Martirio di san Bartolomeo* di Tiepolo), due supplizi falliti (il *Martirio di san Tommaso* di Pittoni e il *San Giovanni in oleo* di Balestra), due di cattura (la *Cattura di san Jacopo* di Piazzetta e il *San Filippo percosso da un soldato* di Uberti), due di svelamento dei misteri divini (il *San Matteo* di Manaigo e il *San Paolo in estasi* di Lazzarini), due eventi prodigiosi di cui gli apostoli furono protagonisti (il *San Pietro liberato dal carcere* di Ricci e il *San Giacomo Minore* di Bambini) e, infine, due miracoli operati dagli apostoli (i dipinti di Trevisani e Mariotti, che pongono, leggendo il più recente saggio di Moretti, problematiche di identificazione e titolazione definitive delle tele)<sup>155</sup>. In sintesi, con le pale e le dodici tele degli *Apostoli*, la chiesa di San Stae si arricchisce di capolavori moderni che ne fanno, in pratica, una palestra di tecnica e gusto moderni, in cui il confronto tra artisti di diversa sensibilità ed età riesce a farli dialogare e trovare soluzioni autonome a singoli problemi figurativi; esempio ne è il confronto tra le tele di Tiepolo, Ricci, Piazzetta e Pittoni, in cui i pittori affrontano il problema della rappresentazione della figura maschile matura (in opposizione alle figure, anche maschili, giovanili che dominano in generale la pittura del secolo) in primo piano, disposta su un asse obliquo e colta in un moto dinamico<sup>156</sup>. Tutto ciò non deve però distogliere da un fatto: le tele di San Stae rappresentano non solo un capolavoro in sé (come tele singole e come complesso), ma sono una preziosa testimonianza della varietà e complessità della scuola pittorica veneziana del Settecento, dal Rococò propriamente detto, chiarista e neoveronesiano (che per diverse generazioni è inteso quale sinonimo dell'arte veneziana di questo secolo), al Barocchetto di ambito veronese, sino alla pittura neotenebrosa che, dovrebbe, giustificare la definizione di 'Rococò neotenebroso'.

<sup>154</sup> L. Moretti, *La data degli Apostoli...*, cit., pp. 318-320; L. Moretti, *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 559-565. Stupisce la commissione di un'opera rientrante nell'ambito della pittura di storia a un ritrattista, Pietro Uberti: la sua opera, infatti, risulta la meno apprezzabile della serie, e una commissione atipica come questa (infatti, è la sua unica opera nel genere), si spiegherebbe col fatto che egli era già in contatto con gli Stazio o i Priuli in veste, appunto, di ritrattista.

<sup>155</sup> A. Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae...*, cit., p. 111; L. Moretti, *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano...*, cit., pp. 559-565. Lino Moretti attribuisce ad Angelo Trevisani la tela con soggetto *San Simone fa parlare il neonato per scagionare il diacono innocente*; riguardo Giambattista Mariotti, in base alle titolazioni presentate nei pannelli illustrativi in chiesa e che trovano conferma nel testo di Codoni, Moretti attribuisce al pittore la tela con "San Filippo mette in fuga il drago uscito da sotto la statua di Marte e risuscita il figlio del sacerdote pagano e i due tribuni che esso aveva fatto morire" (cit.). Lo stesso studioso, in verità, precisa che per le titolazioni delle opere si rifà a quelle riportate nel citato libro IV della Fabbrica, in quanto, essendo un testo cronologicamente prossimo all'epoca di esecuzione dei dipinti, lo ritiene valida testimonianza e riconosce che nel tempo sono avvenute variazioni di attribuzioni e titolazioni delle opere (ovverossia 'alcuni scambi di nomi' – limitandoli però ai soli titoli). Sarebbe, a questo punto, opportuno auspicare che vi siano nuovi studi, che interessino non solo le fonti e le opere ma anche i documenti d'archivio (se esistenti o, quanto meno, pervenutici), per chiarire definitivamente qualsiasi dubbio relativo a queste questioni.

<sup>156</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., p. 328. Rodolfo Pallucchini limita il confronto alle opere di Tiepolo e Piazzetta, distinguendone somiglianze e divergenze, e citando un elemento (il carnefice colto di schiena) che Tiepolo trasse dall'opera di Solimena, la *Rebecca al pozzo*, un tempo nella collezione Baglioni (e oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) che probabilmente il giovane veneziano doveva aver visto (in quanto questa famiglia era proprietaria della villa di Massanzago, affrescata in precedenza da Tiepolo).

La seconda chiesa su cui è necessario porre una riflessione è quella di San Rocco<sup>157</sup>. Anche la chiesa fatta edificare dal sodalizio più ricco e influente di Venezia, intitolato anch'esso al santo di Montpellier, conobbe nel Settecento una stagione di radicale ammodernamento architettonico che, tuttavia, a differenza di San Stae, conservò quasi intatta tutta l'area presbiteriale e le adiacenti cappelle laterali, nonché buona parte dell'antico patrimonio decorativo pittorico che trovò nuova collocazione nella nuova fabbrica edificata da Giovanni Scalfarotto (1726-1729), fatta eccezione per la facciata realizzata su progetto di Bernardino Maccaruzzi (1765); ma non era sufficiente recuperare buona parte delle opere cinquecentesche (come i maestosi teleri di Jacopo Tintoretto o le ante dell'armadio degli argenti dipinte da Giovanni Antonio da Pordenone, che oggi ammiriamo *in situ*): era infatti necessario ornare i nuovi altari con delle pale, e possiamo presupporre che già quando l'antica fabbrica fu svuotata dagli arredi (1725) per consentire la demolizione la Scuola Grande, tramite i suoi organi di governo, abbia avviato la conseguente campagna decorativa, contattando i migliori rappresentanti delle scuole pittoriche più dinamiche della penisola in quel tempo<sup>158</sup>. Furono così commissionate le quattro pale, che dovettero essere collocate *in situ* entro il 1733 ca, che furono così ripartite: a Sebastiano Ricci, di devono la *Sant'Elena che ritrova il legno della croce* e *San Francesco di Paola resuscita un bimbo morto* (Figg. 142-143); al maestro della scuola partenopea, Francesco Solimena, si deve l'*Annunciazione* (Fig. 337) mentre, a un pittore che era nato nella Repubblica ma si era affermato a Roma sulla scia di Carlo Maratta, Francesco Trevisani, si deve il *Miracolo di sant'Antonio* (Fig. 338)<sup>159</sup>. La presenza dei teleri di Tintoretto, con le loro masse abilmente strutturate in ardite fughe prospettiche e plasmate nella loro fisicità da studiate fonti di luce, al fianco di ardite opere contemporanee che spaziano dal Rococò di Ricci, tutto arditezze cromatiche e figurative coniugate a una grazia tipica dell'artista (e dell'epoca), alle rigorose forme classiciste del Trevisani immerse in una tenebra rischiarata dalle fonti luminose (reali e mistiche), sino al movimentato teatro tardobarocco partenopeo che col suo carico emozionale compone e svela il mistero sacro costruito tramite una luce calda e una magistrale costruzione di figure, fa della chiesa di San Rocco un luogo unico: non solo il tempio racchiude in sé una serie di capolavori pittorici che, singolarmente, sarebbero ben degni di figurare in qualsiasi museo (anzi, la loro presenza qualifica la chiesa stessa come un piccolo museo, al fianco del grandioso patrimonio dell'adiacente fabbrica della Scuola Grande), ma la loro coesistenza fa della

<sup>157</sup> Per un'introduzione sulla chiesa di San Rocco, si vedano: U. Franzoi e D. Di Stefano, *Le chiese...*, cit., pp. 48-50; M. E. Massimi, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", V, n. 9, 1995, pp. 5-107; M. A. Chiari e M. Wiel, *Il culto di san Rocco a Venezia: la Scuola Grande, la sua chiesa, il suo tesoro*, in *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla Via Francigena*, catalogo della mostra (Piacenza, palazzo Gotico, 8 aprile - 25 giugno 2000), Milano 2000, pp. 67-81.

<sup>158</sup> Anche sulla chiesa di San Rocco si potrebbe dire molto in merito, ad esempio, alla storia della sua architettura, a quella degli scultori che furono chiamati a ornarla di statue, ma soprattutto sulla storia delle campagne decorative del Cinquecento che videro la trasformazione della chiesa e dell'adiacente Scuola, analogamente a ciò che fu la chiesa di San Sebastiano per Paolo Veronese, nel vero e proprio tempio della pittura di Jacopo Tintoretto. Sulla storia architettonica delle fabbriche di San Rocco, si vedano: U. Franzoi e D. Di Stefano, *Le chiese...*, cit., pp. 48-50; M. A. Chiari e M. Wiel, *Il culto di san Rocco a Venezia...*, cit., pp. 69-72; M. E. Massimi, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco...*, pp. 46-54. Sulla decorazione realizzata da Tintoretto, presso la chiesa e la Scuola, si vedano invece: G. Perocco, *I grandi cicli pittorici: Tintoretto a S. Rocco e Veronese a Maser*, in *Civiltà di Venezia...*, cit., pp. 821-855; M. E. Massimi, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco...*, pp. 28-85.

<sup>159</sup> M. E. Massimi, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco...*, p. 93, n. 57; S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015, p. 263. Sui rapporti tra l'artista partenopeo e la Dominante, in particolare le opere che ancora oggi si conservano in laguna, si veda anche l'intervento curato da Andrea Chiocca e Alice Cutullè in occasione della prima parte della conferenza curata dalle Gallerie dell'Accademia e dedicata al Seicento (vedi Sitografia, n. 38).

chiesa un'autentica palestra del gusto e delle diverse maggiori scuole italiane della penisola, racchiuse in un solo luogo, su cui gli artisti del Settecento potevano esercitarsi per perfezionare la loro stessa arte. E, in seguito, se ne offrirà un esempio...

Una tale ricchezza artistica, con numerosi artisti di levatura internazionale e che, spesso, si erano recati nei vari centri del continente per soddisfare la crescente mole delle commissioni di medio e soprattutto alto rango (per principi, grandi ecclesiastici, re e imperatori), non poteva non materializzarsi in una città come Venezia, crocevia economico fiorente ma decadente, che tuttavia mantenne sempre, anche nel suo ultimo secolo di esistenza, un ruolo primario nel campo della pittura e delle arti tutte... Ma, come accennato in precedenza, nella Repubblica di Venezia non si affermò una singola scuola pittorica (e artistica) che potremmo definire 'nazionale', simile a quelle che stavano nascendo nelle grandi nazioni europee, ma coesistevano nel tempo diversi centri veneti che affermarono un proprio peculiare linguaggio e gusto e che, in virtù della fama dei propri artisti, trovarono risonanza europea grazie alla diffusione delle loro opere; nel Settecento, come già accennato, al fianco di Venezia si affermò con vigore una seconda scuola alternativa, quella di Verona, che sin dal Cinquecento fu fucina di talenti artistici (basti citare il fatto di aver dato i natali a Paolo Veronese, che tuttavia si affermerà artisticamente nella capitale veneta) ma che, tra la fine del Seicento e la prima metà del secolo successivo, appunto, sarà il teatro di una rinascita delle arti che avrà l'apice nella triade, riconosciuta dall'abate Luigi Lanzi, formata da Antonio Balestra e i suoi maggiori allievi, Giambettino Cignaroli e, appunto, Pietro Antonio Rotari.

### ***Gli astri a confronto: similitudini, differenze e contrasti tra Verona e Venezia***

Prima di affrontare direttamente la figura di Rotari, tuttavia, occorre effettuare un ulteriore livello di riflessione. Lo stato delle arti, e della pittura in particolare, di Verona e Venezia nella prima metà del Settecento pone infatti delle problematiche che la semplice esposizione come elenco delle loro rispettive caratteristiche e figure salienti, senza una riflessione almeno generale su alcuni punti fondamentali di raffronto, non permette di comprendere compiutamente e capire concretamente come un artista si è formato nelle sue origini (ponendo, come spesso accade, le basi per gli sviluppi futuri della sua arte e della sua vita). Infatti, il non considerare la trasversalità di particolari aspetti inerenti le scuole, le correnti o i singoli artisti porta conseguentemente ad affrontare le singole questioni in maniera parziale, senza superare la superficie di queste e limitando così la conoscenza, oltre il punto a cui si è giunti al momento della nostra riflessione. E, potrebbe sorprendere, non sempre è necessario trovare aspetti altamente specialistici e astrusi, legati a momenti o cose specifiche, per porre in essere una questione d'indagine che vada oltre la conoscenza attuale di un tema, un fenomeno o una figura: molto spesso le nostre conoscenze si fondano (o spesso rischiano di limitarsi) su alcune basi che si rivelano essere degli stereotipi, troppo rigidi in sé, col risultato di cadere così in un *impasse* che, a sua volta, rende difficoltoso andare oltre i risultati raggiunti dalla ricerca storico-artistica o induce a considerare dei ragionamenti che potrebbero essere fuorvianti o infruttiferi. E, proprio il caso in esame in questo elaborato di tesi permette di porre degli spunti se non nuovi quanto meno concreti, che appaiono tuttavia fondamentali per una comprensione compiuta del complesso sistema di contesto, formazione e sviluppo dell'artista, del suo gusto e della sua personalità.

Innanzitutto, appare scontato e, paradossalmente, quasi ironico, partire proprio da una dicotomia di base: praticamente, ogni scritto che affronta le due scuole pittoriche venete del Settecento distingue Verona e Venezia in modo da identificare la prima con la corrente (di pensiero e di gusto, ma non

solo...) del Classicismo, la seconda col Rococò. Ma, concretamente, questi due termini cosa indicano specificatamente? Ed esistono, concettualmente, dei legami tra loro, o quanto meno nel contesto in essere, quello delle scuole pittoriche veronese e veneziana nel secolo in esame? Una riflessione in tal senso, dovrebbe partire dal termine ‘Classicismo’, in quanto è quello più antico e ha sviluppato una stratificazione complessa in molteplici livelli<sup>160</sup>. Con questo termine, si indicano in genere una serie di manifestazioni artistiche e culturali ispirate consapevolmente all’arte ritenuta classica (ovverossia l’Antico greco e romano, ma anche esempi moderni come quelli del Rinascimento maturo – *in primis*, Raffaello – e i successivi esponenti della corrente di gusto e stile, di epoche più tarde ma affini – come i Carracci o Carlo Maratta, per fare due esempi significativi) (Figg. 109, 133, 135, 273, 339-342) assunte come modelli e sviluppatasi dopo l’esaurirsi dell’originario concetto di Classico, identificato di sovente con l’arte nata e sviluppatasi ad Atene nel V secolo a.C. (e, più in generale, a tutte le forme artistiche a essa ispirate, anche di epoca più tarda). In particolare a partire dal Rinascimento sino al Settecento inoltrato, il concetto si raffina nel filone di tradizioni, spesso intrecciate tra loro, o quanto meno parzialmente dipendenti, e connesse a motivi stilistici, letterari, morali, religiosi, politici e artistici specifici, che spesso si interrompono per ripresentarsi periodicamente con nuova linfa e posti come alternativa alle esperienze precedenti e a quelle coeve che assumono un carattere di nuova avanguardia. La corrente classicista, quindi, tende ad assumere un carattere polemico rispetto i nuovi linguaggi, ritenendosi l’unica e legittima erede sia dell’Antichità classica che dell’esperienza rinascimentale, identificando nei linguaggi alternativi la manifestazione della corruzione artistica e culturale che va contrastata, tramite precetti precisi e spesso intransigenti, indicando la corretta via alla modernità pur affermando un legame con l’Antico. Pur essendo fenomeno secolare (se non millenario), la contrapposizione tra Classicismo, per lungo tempo linguaggio ufficiale del potere nell’età dell’Antico Regime, e tutto ciò che veniva rifiutato ebbe poi un momento di manifesta definizione nel corso del Seicento: in questo secolo, propedeutico agli sviluppi futuri, la corrente classicista non rifiutava solo l’esperienza del Manierismo cinquecentesco ma anche le coeve esperienze del Barocco e del Caravaggismo,

---

<sup>160</sup> Una completa ed esaustiva disanima dei significati, sia di base che specifici, così come delle personalità che hanno trattato la questione, o gli stessi sviluppi teorici basati sulla questione del Classicismo richiederebbe un’indagine estesa a una mole di materiale immensa e ramificata non solo nel tempo (con uno studio che dovrebbe, in verità, partire innanzi tutto dalla piena comprensione delle fonti storiche redatte nel corso dei secoli) e nello spazio (con le diverse accezioni adottate nei singoli paesi), ma anche negli ambiti di studio specifici (come la pittura, ma anche la scultura, l’architettura, il disegno e le arti grafiche, ma anche la letteratura, la poesia, il teatro, e l’elenco potrebbe continuare...). A tale scopo, il ragionamento che segue si baserà su quanto teorizzato da Eugenio Battisti (e ritenuto valido a livello generale come principale riferimento per lo studio della tematica), per poi introdurre man mano una bibliografia di base per le questioni di particolare interesse. Si vedano, a riguardo: E. Battisti ed E. Langlotz, *Classicismo*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, IV, Venezia-Roma 1958, coll. 677-682, pp. 690-699; R. Roli, *Il Classicismo*, Milano 1966 (I maestri del colore, 266); L. Grassi, *Classicismo*, in *Dizionario della critica d’arte*, I, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1978, pp. 106 sg.; A. Quondam, *Morfologia e metamorfosi del Classicismo: la tipologia culturale di Antico regime*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Quondam, Roma 2010, pp. 11-78; A. Spiriti, *Il classicismo politico come categoria della storia dell’arte d’Antico regime: il caso del romanismo*, in *Classicismo e culture...*, cit., pp. 79-101; S. Tatti, *Classicismo/Neoclassicismo*, in *Classicismo e culture...*, cit., pp. 181-195; S. Maffei, *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. Di Cosmo e L. Faticcioni, con introduzione di S. Settis, Roma 2013, pp. 75-99; L. Di Cosmo, *Un nuovo canone per la “bella maniera”: i Segmenta di François Perrier*, in *Le componenti del Classicismo secentesco...*, cit., pp.133-158; T. Montanari, *Dalla parte dei moderni: Caravaggio, Bernini e la libertà dell’artista*, in *Le componenti del Classicismo secentesco...*, cit., pp. 243-258; S. Ginzburg, *L’“ideale classico” del Seicento nella storia dell’arte del Novecento*, in *La tradizione dell’“Ideale classico”...*, cit., pp. 3-16; S. A. Meyer, *L’Ideale classico nella storiografia e teoria artistica del secondo Settecento*, in *La tradizione dell’“Ideale classico”...*, cit., pp. 267-275; M. di Macco, *Pittori del classicismo nel Seicento nell’accademia del Settecento*, in *La tradizione dell’“Ideale classico”...*, cit., pp. 314-340.

ascrivibili rispettivamente all'esaltazione del capriccio e del Naturalismo; nella penisola, e in particolare a Roma (e, con certi limiti, per estensione in Francia), il Classicismo assunse come riferimenti Giovanni Pietro Bellori per la teorizzazione critica, Nicolas Poussin per l'esempio della pittura e Gian Lorenzo Bernini per l'architettura, in contrapposizione alle tendenze opposte di Francesco Borromini in architettura, e Caravaggio e Pieter Paul Rubens in pittura (Figg. 343-355)<sup>161</sup>. Questa tradizione, discontinua nel suo progredire del tempo, così come nel suo rapporto effettivo con l'Antico, e ben più complessa nei suoi sviluppi reconditi (con ibridazioni che interessano anche ciò che era ritenuto antitetico al Classicismo, ponendosi così con maggior coerenza come un filone di gusto), seppe tuttavia crearsi una coerente e stabile organizzazione concettuale basata su una serie di principi 'permanenti': la teorizzazione coerente e razionale derivata dal lavoro di una *élite* culturale e letteraria (e, sovente, anche sociale) che si è basata sugli insegnamenti degli autori antichi (come Vitruvio, tra i tanti); la tendenza all'impersonalità artistica, in quanto l'arte (e il buon gusto) classicista doveva sottostare a regole molto precise e, quindi, i margini della licenza artistica erano potenzialmente risicati; la profonda connessione col potere, dato che il linguaggio classicista fu in genere il linguaggio adottato da chi deteneva l'autorità per dare forma fisica alle manifestazioni del proprio potere, incarnando i valori ritenuti eterni e trascendenti dell'*auctoritas* religiosa della Chiesa e quella profana dei principicattolici (e, in questo, Roma *docet...*), in tutto il continente; la concezione dell'arte classicista basata su rapporti e proporzioni precisi e canonici, trovava la sua ragione d'essere nell'idea che l'arte fosse *in primis* ordine, coerenza, simmetria e proporzionalità, e di conseguenza essa assumeva un valore simbolico e trascendente; infine, l'arte del Classicismo perdurò perché costituì una tradizione che veniva ripetuta nei temi, nei concetti e nelle stesse modalità del fare e dell'apprendere l'arte (e, da qui, si comprende perché, soprattutto in Francia già dal Seicento, ma poi in tutta Europa nel corso del

---

<sup>161</sup> E. Battisti ed E. Langlotz, *Classicismo...*, cit., col. 678, coll. 681 sg., coll. 690-698; A. Morandotti, *Bellori, l'Idea del Bello e il Novecento: il caso di Roberto Longhi e Denis Mahon*, in *La tradizione dell'“Ideale classico”...*, cit., pp. 17-32; M. Ruffini, *Bellori e la pittura veneta del Cinquecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico”...*, cit., pp. 380-390. Come sottolinea Eugenio Battisti, l'uso del termine Classicismo ha generato, in passato come ancora oggi, una tendenza alla generalizzazione che porta a trascurare (se non proprio a ignorare o, peggio ancora, a rifiutare) sia la validità dei gusti (e delle conseguenti concezioni culturali, teoriche e pratiche – come appunto le arti) ritenuti antitetici, così come l'effettivo atteggiamento degli artisti ritenuti anticlassicisti (o anticlassicisti...) rispetto l'Antico (proponendo qui, sebbene come mero accenno, il caso di Borromini).

In molte occasioni, inoltre, non si è tenuto in debito conto che gli stessi riferimenti del Classicismo, ovverossia l'Antico e l'esperienza del Rinascimento, erano in verità momenti di un percorso storico che appare più complesso e irregolare: l'arte antica, periodicamente, fu un riferimento per gli artisti e la cultura, già in epoca medievale con una serie di rinascenze che si manifestano periodicamente lungo il progredire del millennio dell'Evo di Mezzo e di cui una di queste, quella federiciana (tra XII-XIII secolo), fu la base da cui si sviluppò la grande rinascita dell'Antico, appunto il Rinascimento che, tuttavia, per la varietà dei suoi esiti non deve essere inteso come sinonimo di Classicismo; a sua volta, i capisaldi del Rinascimento maturo, ovverossia la triade composta da Leonardo, Michelangelo e Raffaello, furono il riferimento primario per lo sviluppo e la successiva affermazione del Manierismo che, in ogni sua parte, fu il principale contraltare a quella corrente che nel Seicento assumerà compiutamente i caratteri del Classicismo da cui, a sua volta, nel Settecento si svilupperà il linguaggio neoclassico.

Inoltre, non si deve dimenticare che, col tempo, il Classicismo divenne il linguaggio ufficiale delle arti di corte (tuttavia, con limiti e soluzioni particolari che dipendono dai singoli contesti in cui si adottarono), contribuendo, con le esigenze del potere, a determinare una selezione di soggetti, soluzioni ed esiti che si ritrovano in diversi contesti, nella penisola e negli stati nazionali europei. Questo conformismo artistico si tradusse nell'adozione di un linguaggio etereo, che rifiutava o quanto meno limitava ogni rappresentazione della transitorietà e della mutevolezza, caratteristiche queste ultime che si possono ritrovare in alcuni linguaggi alternativi come, ad esempio, la pittura del Seicento olandese; dato che le alternative a questo linguaggio e stile conformistici si affermarono con maggior successo nei territori in cui anche il potere scelse di aderire alla Riforma (nelle sue varie forme), si può accogliere (con riserva, tuttavia) una dicotomia che vede il Classicismo affermarsi ove il Cattolicesimo rimase la religione ufficiale, mentre nelle terre protestanti questo linguaggio (come già il Rinascimento, in alcuni suoi aspetti rispetto a quello italiano, ad esempio il rapporto con alcuni contenuti dell'Antico) ebbe un peso minore nelle arti di quelle regioni.

Settecento, questa divenne quasi sinonimo di Accademia)<sup>162</sup>. Assumendo simili assetti, il Classicismo finì in generale per segnare un limite alla fantasia degli artisti, avendo posto al bando una parte considerevole degli elementi della tradizione artistica (come elementi fantastici e capricciosi, manifestazioni popolari e paradevozionali nonché quelli esoterici, cioè tutto ciò che non si conformava ai dettami della trattatistica di parte fissata dagli esiti del Concilio di Trento) nonché il rifiuto della mimesi della Natura, a favore invece della copia e dell'esercizio sugli esempi antichi e riconosciuti dai classicisti; ne derivò, nella maggior parte dei casi, un'arte stereotipata, quasi stanca nel suo ripetersi senza stimoli innovativi ma che perdurava appunto nell'assetto accademico che si venne a costituire, e che trovò sfogo solo nell'opera dei grandi maestri di questa corrente e stile, che seppero cioè trovare, nonostante i vincoli piuttosto stringenti, una propria via per essere (per quanto possibile...) originali e creare nuovi capolavori che, a loro volta, divennero scuola delle nuove leve del Classicismo<sup>163</sup>. Ma, il quadro della situazione artistica e culturale italiana (e, per estensione, europea – con gli ovvi limiti geografici e culturali) che, fino alla metà del Seicento, appariva diviso tra la corrente del Classicismo e quella del Barocco (cui, in verità, andrebbe aggiunto almeno il gruppo dei caravaggisti, se non comprendendoli appunto come parte della temperie barocca nel suo variegato complesso...), si ruppe...

Mentre le due correnti coesistevano, alcuni uomini di lettere francesi, riprendendo le fila di una diatriba che era esistita già in epoca rinascimentale nella penisola, posero in antitesi i risultati dell'Antico (con i suoi autori e le loro opere) e ciò che di meglio offriva la contemporaneità: è la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>164</sup>. Questa *Querelle*, che durò oltre mezzo secolo per affievolirsi, appunto, entro la prima metà del Settecento e stemperarsi nel fervente dibattito illuminista, non si limitò al solo ambito delle lettere ma, come una macchia d'olio, si estese a tutti gli aspetti dello scibile umano e, ovviamente, interessò anche le arti (e la pittura in particolare): sviluppatasi quest'ultima forse più tardi, gli schieramenti dei *Poussinistes* (gli Antichi, che coincidevano, in pratica, coi Classicisti che si rifacevano all'esempio di Poussin e ai maestri dell'Accademia francese come Charles Le Brun) e i *Rubénistes* (i Moderni, seguaci di Rubens, che vedevano in lui il capofila di riferimento della corrente più moderna e aggiornata della pittura contemporanea) erano i corrispettivi artistici dei fronti schierati nel dibattito letterario e culturale; se per i primi, coerentemente con i dettami classicisti, l'arte si basava sul disegno corretto e il colore, elemento sensuale, era un accessorio che non era indispensabile, i secondi, gioco forza, erano di parere opposto e vedevano nel colore, nella ricerca dell'elemento piccante che stuzzicasse i sensi di una società alla ricerca della soddisfazione di un edonismo ufficialmente frustrato dalla pomposità

---

<sup>162</sup> E. Battisti ed E. Langlotz, *Classicismo...*, cit., coll. 679-681; A. Spiriti, *Il classicismo politico...*, cit., p. 89, p. 91. Solo Roma, nella sua unica condizione di luogo in cui potevano ritrovarsi vari elementi catalizzanti per la genesi e gli sviluppi del Classicismo, poteva essere la culla prima di questa corrente di stile, di gusto e di cultura: le vestigia dell'Antico, i grandi capolavori del Rinascimento e la presenza di numerosi capolavori che rievocano un universo arcadico ideale al pari di una nuova età del Cristianesimo trionfante, con un principe temporale che era al tempo stesso massimo rappresentante della Chiesa controriformata, nonché la partecipazione (seppure non priva di contraddizioni – e su questo una figura come Giordano Bruno avrebbe molto da dire...) al fervore culturale e scientifico che nel Seicento portarono la città nel dinamico contesto dell'evoluzione storica, artistica e culturale. Roma, dalle sue rovine e dal suo passato traeva la ragione stessa della sua eternità, divenendo ideale esempio delle grandi potenze europee che stavano diventando le vere protagoniste dell'Evo moderno.

<sup>163</sup> E. Battisti ed E. Langlotz, *Classicismo...*, cit., coll. 681 sg.

<sup>164</sup> Per una introduzione alla *Querelle*, si vedano: L. Grassi, *Querelle des Anciens et des Modernes*, in *Dizionario della critica d'arte*, II, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1978, p. 457; e le voci dell'*Enciclopedia Treccani*, redatta da Giulio Natali (1929), e del *Dizionario di filosofia* (vedi Sitografia, nn. 18-19).

dell'ufficialità dell'apparire, uno dei caratteri distintivi e pregnanti del nuovo gusto<sup>165</sup>. Se, negli altri ambiti, gli Antichi apparivano trionfanti o, quanto meno, maggiormente persuasivi nella società tardo secentesca e dei primi lustri del Settecento, nelle arti le cose andarono diversamente: i Moderni, in pittura e nelle arti, al termine della *Querelle* (1687-1701) avevano vinto e, questa vittoria, che ufficialmente si fa coincidere per convenzione con la morte di Luigi XIV e l'avvio della stagione della Reggenza durante gli iniziali anni del regno del giovane Luigi XV, segnava una nuova epoca: iniziava l'epoca del Rococò... Con questo termine, per convenzione, si è soliti indicare lo stile che, in diverse fasi e con diverse sfumature, caratterizzò l'arte europea per buona parte del Settecento e che aveva i suoi "natali" in Francia, affermandosi dopo la fine del lungo regno di Luigi XIV e che perdurerà fin oltre la metà del secolo, per stemperarsi man mano ed esaurirsi alla fine del secolo, a causa sia dei fermenti illuministici che troveranno invece nel concorrente Classicismo la chiave per gli sviluppi di nuove espressioni artistiche (e che sfocerà, anche grazie alle importanti scoperte archeologiche nel sud della penisola e la riscoperta della Grecia antica, nel Neoclassicismo) che dei fermenti sociali e politici che, sul finire del secolo, porteranno alla fine traumatica e sanguinaria dell'Antico Regime e all'avvento della contemporaneità<sup>166</sup>. Il Rococò appare, nei suoi elementi fondamentali, come uno sviluppo di alcuni elementi costitutivi del precedente linguaggio barocco italiano riletti in una nuova reazione alla freddezza rinfacciata al Classicismo, identificando così una serie di nuovi caratteri che identificano questo stile come parte di una nuova temperie sociale e culturale, votata alla leggerezza di spirito e alla ricerca di una libertà intellettuale come di quella sentimentale e sessuale, ben evidente nel nuovo ruolo della donna che diventa protagonista assoluta del nuovo stile, sviluppatosi in più fasi durante il secolo e coincidenti anche con diversi momenti della storia europea, non riducendosi a mera decorazione esteriore<sup>167</sup>. Il nuovo stile, nella sua complessità, si fonda su una serie di

<sup>165</sup> H. Sedlmayr e H. Bauer, *Rococò*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, col. 641; J. P. Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris 1979, pp. 235 sg.

<sup>166</sup> Come per il Classicismo, ridurre la complessità del Rococò in poche righe è, obiettivamente, estremamente complicato e fuorviante, in quanto, come ogni stile, esso appare sfaccettato non solo in virtù delle varianti regionali e nazionali (che si alimentavano anche delle precedenti tradizioni locali), ma anche dei rapporti di confronto, simbiosi o scontro che si sono manifestate (in maniera più o meno evidente) con altri stili e altri riferimenti estetico-culturali di altra origine (basti citare le cineserie, che grande parte avranno nel forgiare il gusto del Settecento, come sarà per la cultura giapponese nel tardo Ottocento o le culture africana e primitive – come la Grecia arcaica – nel primo Novecento), nonché la sensibilità e le esperienze dei singoli artisti. Come introduzione al Rococò, si vedano: F. Kimball, *The Creation of Rococo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 4, n. 3/4, April 1941-July 1942, pp. 119-123; H. Sedlmayr e H. Bauer, *Rococò...*, cit., coll. 623-670; L. Grassi, *Rococò*, in *Dizionario della critica d'arte*, II, ..., cit., pp. 493-495; J. P. Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris 1979; S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò. Dalla Reggenza a Luigi XV*, in *Il primo Settecento*, Milano 2006, pp. 252-285 (La Storia dell'Arte, 12). Si vedano anche: G. Briganti *et alii*, *Barocco*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, Venezia-Roma 1958, coll. 345-468; G. R. Ansaldi, *Neoclassico*, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Venezia-Roma 1963, coll. 832-890; *Barocco e Rococò. Panorama della civiltà e dell'arte dei Sei-Settecento*, Milano 1963, pp. 1-32, pp. 193-288, pp. 321-352; A. Ottani Cavina, *La pittura barocca*, Milano 1966 (I maestri del colore, 267); L. Andersen, *Barock und Rokoko*, Baden-Baden 1969 (ed. it. *Il Barocco e il Rococò*, Milano 1969) (L'arte nel mondo); L. Grassi, *Barocco*, in *Dizionario della critica d'arte*, I, ..., cit., pp. 67-69; S. Tatti, *Classicismo/Neoclassicismo...*, cit., pp. 181-195; A. Spiriti, *Rococò, classicismo e neoclassicismo: il dialogo ininterrotto*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I. C. R. Balestrieri e L. Facchin, Milano 2018, pp. 69-92; L. Patetta, *Classico, Classicismo, Neoclassicismo: dubbi e contraddizioni*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi...*, cit., pp. 93-108.

<sup>167</sup> H. Sedlmayr e H. Bauer, *Rococò...*, cit., coll. 623-627; J. P. Minguet, *Esthétique...*, cit., pp. 217-238. Riguardo la figura della donna, pare opportuno riportare un ricordo. Durante le lezioni di Storia dell'arte moderna del corso di laurea triennale a Trieste, durante una lezione Giuseppe Pavanollo volle, con un esempio, spiegarci la differenza tra il Barocco e il Rococò, e per farlo ci propose un confronto tra due possibili protagoniste dei quadri delle rispettive epoche: col suo modo pungente ma efficace, descrisse la donna del Seicento che rappresentava il Barocco come una corpulenta signora dalla prosperità giunonica appesantita che non esitava dinanzi a un confronto anche fisico con chicchezza, mentre la sua controparte del Settecento, che incarnava il Rococò, era di tutt'altra pasta, giovane e bella, dotata di una

paradigmi su cui si basa la comprensione delle opere che travalicano i genere: partendo dalla volontà di creare un'opera d'arte unitaria, in cui l'architettura diventa un tutt'uno con la decorazione esterna e interna al pari delle opere pittoriche, scultoree e delle altre arti (dall'ebanistica al tessile, attraverso il regno delle arti applicate, sino all'arte dei giardini) senza che si creino rapporti di subordinazione tra gli elementi, si ricerca una ricchezza decorativa negli interni che coesiste con l'essenzialità effettiva degli esterni, in cui dominano le aperture che dissolvono le pareti come filtro tra l'universo esterno a quello interno alla fabbrica, in cui il buon gusto moderno porta a una decorazione tendente all'asimmetria e all'assottigliamento degli elementi, tratti dai diversi regni della natura (e, in questo, si comprende a pieno le potenzialità insite nella *rocaille*, associata a motivi floreali e fitomorfi, così come a quelli animali ed elementi esotici, come le diffuse cineserie cui si è fatto cenno) e ricreati in fantasiosi *pastiche* sovrapposti fluidamente alle superfici e privi di una funzione tettonica (significativamente pari all'abbandono degli ordini architettonici che erano in uso sino al Barocco); questo stile decorativo, traslato all'interno delle architetture, divenne la scenografia privilegiata di un nuovo mondo sociale che non si manifesta più primariamente nella sfera pubblica e ufficiale ma in quella privata, e qui la donna, appunto, ne divenne la protagonista indiscussa, essendo essa la regista di quel fenomeno socio-antropologico che fu il salotto mondano e modaiolo di Parigi, vera essenza del Settecento francese, che trovava nell'arguzia della battuta di spirito e della conversazione galante il suo momento più alto (e il biasimo di Scipione Maffei...) <sup>168</sup>. Ma, oltre a questi caratteri che si riscontrano, effettivamente, nell'architettura e nella sua decorazione interna (fatta di ornamento, mobilia e molti altri oggetti che travalicano, spesso, il confine dell'artigianato per essere opere d'arte essi stessi), la pittura rococò ne assume ulteriori, e, a questo punto, occorre una precisazione fondamentale: generalmente la letteratura artistica riconduce la nascita del Rococò, come stile artistico e modello socio-culturale, alla Francia che esce, nel 1715, dal lungo regno di Luigi XIV e che volle liberarsi dalle catene di un gusto ufficiale dominante che in verità aveva manifestato le prime crepe già negli ultimi anni del regno del vecchio sovrano (come attesta la decorazione nel 1701 del Salone dell'occhio di bue nella Reggia di Versailles (Figg. 356-357) in cui i decoratori, su volere del re e secondo le direttive del decoratore Pierre Lepautre, dovevano rispondere al principio "*de l'enfance partout*" cit.) per poi diffondersi nei vari centri artistici del continente, assorbendo in sé anche le esperienze artistiche affini delle altre scuole; se ciò può essere considerato valido in particolare per l'architettura e le arti applicate nel loro insieme, la pittura pone problematiche nel considerare valido l'assioma, in quanto gli studi scontano un effettivo difetto di 'francocentrismo', non considerando l'effettivo e autonomo contributo degli artisti delle altre scuole (nazionali e non) <sup>169</sup>. Ma, per comprendere a pieno questa

---

fisicità filiforme che rievocava la grazia delle figure di Correggio e Parmigianino, e capace di confrontarsi alla pari con l'uomo tramite le nuove armi del fascino, della sensualità e dell'intelletto raffinato. E, non a caso, il Settecento può essere considerato il secolo della trionfale rappresentazione delle dee Venere, Diana e Anfitrite. Un parallelo era poi offerto anche dai loro pasti: se la donna barocca, degna protagonista di un dipinto di Rubens, non si sarebbe fatta tanti problemi nel saziarsi con un bel cosciotto di cinghiale arrostito, la donna rococò, raffinata ed elegante protagonista dei quadri di Watteau o Boucher oppure quelli di Ricci e Pellegrini, con grazia si sarebbe sfamata con qualche ostrica. Passare da un cosciotto untuoso e bruciacciato alle delicate e opalescenti ostriche: seppure in maniera originale, per spiegare in sintesi i caratteri di due stile (ed epoche) a confronto, non poteva esser proposto un esempio più efficace e immediato (e da non confondere assolutamente col deprecabile *body shaming* dei nostri tempi...).

<sup>168</sup> H. Sedlmayr e H. Bauer, *Rococò...*, cit., col. 624, coll. 627-648; J. P. Minguet, *Esthétique...*, cit., pp. 177-219. Vedi anche n. 39.

<sup>169</sup> F. Kimball, *The Creation of Rococo...*, cit., pp. 121 sg.; J. P. Minguet, *Esthétique...*, cit., p. 190. Vedi anche nn. 167-168. Riguardo i deliziosi risultati raggiunti dall'architettura e dalla decorazione rococo, in particolare in Francia, non si può non citare un piccolo *pamphlet* di Jean-François de Bastide, *La petite maison*, edito una prima volta nel 1758 e ripubblicato, con un finale differente, nel 1763; se a livello letterario l'opera non è particolarmente rilevante



sfaccettatura della questione, è necessario procedere con ordine. Come detto, la letteratura tende a ricondurre la nascita del Rococò alla Francia e, per la pittura, il rinnovamento settecentesco è ricondotto a una triade di giganti della pittura del Settecento, quali Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) e Jean-Honoré Nicolas Fragonard (1732-1806), a cui va aggiunta la figura di Jean-Baptiste-Siméon Chardin quale filtro tra le sensibilità del Rococò e quel gusto maggiormente classicista e borghese che potremmo definire illuminista e che sarà uno dei pilastri della pittura francese della seconda metà del secolo, preludio a certa pittura neoclassica e borghese della Francia rivoluzionaria e imperiale<sup>170</sup>. Nel clima della *Querelle*, alcuni pittori francesi, tra cui appunto Watteau (Figg. 193-194), si erano schierati coi *Rubénistes*, abbandonando i modelli e i percorsi artistici precedenti in uso sin dai tempi di Charles Le Brun e rivoluzionando la loro arte, una pittura di tocco fatta di colore sensuale e fantasia ironica e galante: dopo aver svolto una formazione sotto Claude Gillot (Figg. 358-359) e poi Claude Audran (che era conservatore della Galleria de' Medici nel *Palais du Luxembourg*, ove si conservava il ciclo di tele di Rubens – Figg. 360-361), da cui apprese il gusto per la vena decorativa, il giovane Watteau, abile pittore e maestro del disegno (Figg. 139-140), divenne artefice di una pittura galante che era espressione di quel mondo femminile che aveva trovato, in quegli anni, la propria rivale sull'opulenza apollinea e ormai ingessata della stagione precedente; adottando sfondi bianchi o dorati, scelse come temi principali della sua pittura i soggetti della Commedia dell'arte e le diverse sfaccettature del corteggiamento e dell'amore (seppure trattati sempre con una castità che elevano questi dipinti, spesso di piccole dimensioni, ad autentici gioielli dell'arte settecentesca) in cui la donna è protagonista indiscussa, in un universo fluido e ambiguo che viene colto nel suo istante, come testimoniano dipinti come il *Gilles* (1718-1719 ca, Parigi, Louvre) e il *Pellegrinaggio a Citera* (1717, Parigi, Louvre – al pari della seconda versione, del 1718, conservata al castello di Charlottenburg a Berlino) (Figg. 362-364)<sup>171</sup>. Ma la massima manifestazione del nuovo gusto,

---

(soprattutto, con lo sguardo della nostra contemporaneità, il secondo finale, con il compiersi di una seduzione forzata che potrebbe leggersi come uno stupro), a livello di descrizione degli interni della *maison* suburbana del protagonista maschile, ove ha luogo il corteggiamento, così come quella degli esterni della fabbrica e dei giardini con i suoi ornamenti e giochi, questo testo è opera capitale che vale, forse, più di molti saggi e studi moderni. Si veda J.-F. de Bastide, *La petite maison*, ed. it. a cura di B. Briganti, Palermo 1989. Si veda anche la descrizione curata da chi scrive sul sito di Centoparole (vedi Sitografia, n. 38).

<sup>170</sup> Per un'introduzione alle figure dei maggiori artisti francesi, si vedano: *Il ritratto francese da Clouet a Degas*, catalogo della mostra a cura di G. Bazin (Roma, Palazzo Venezia 1962), Roma 1962, pp. XXI-XLVIII, p. 7, p. 18, p. pp. 107 sg.; H. Adhémar, *Watteau, Antoine*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, Venezia-Roma 1966, coll. 852-856; B. Lossky, *Antoine Watteau*, Milano 1966 (I maestri del colore, 174); T. Pignatti, *La pittura del Settecento in Francia e nell'Europa centrale*, Milano 1966 (I maestri del colore, 269); F. Valcanover, *Jean Siméon Chardin*, Milano 1966 (I maestri del colore, 124); E. C. Montagni, *L'opera completa di Watteau*, presentazione di G. Macchia, Milano 1968 (I classici dell'arte, 21); G. Mandel, *L'opera completa di Fragonard*, presentazione di D. Wildenstein, Milano 1972 (I classici dell'arte); A. Ananoff, *L'opera completa di Boucher*, con la collaborazione di D. Wildenstein, Milano 1999 (I classici dell'arte, 21); R. Temperini, *Gli ultimi fasti dell'Ancien régime*, in *La pittura in Europa. La pittura francese*, II, Milano 1999, pp. 417-509, pp. 516-522, pp. 529-543, pp. 548-556; S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò...*, cit., pp. 255-270; K. Baetjer e M. Shelley, *Pastel portraits. Images of 18<sup>th</sup>-century Europe*, New York-New Haven-London 2011, pp. 22 sg.

<sup>171</sup> H. Adhémar, *Watteau, Antoine...*, cit., coll. 852-854; S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò...*, cit., pp. 255-261. Su questo artista, dalla vita breve e ancora avvolta, in alcuni suoi momenti, dalla nebbia dell'incertezza, si potrebbero dire molte altre cose. A partire dai suoi legami coi mercanti di quadri Sirois e Gersaint, e le sue conoscenze artistiche maturate già durante il periodo di formazione presso Audran, fondamentali per la formazione del moderno gusto rococò: queste conoscenze, in prospettiva, devono aver indotto l'artista a riflettere sulle modalità con cui i nuovi pittori potevano affrontare l'esempio della pittura di Pieter Paul Rubens. Poi, l'ingresso all'*Académie* di Parigi, col sostegno di Charles de Lafosse e Antoine Coypel, come pittore di *fêtes galantes* il 30 luglio 1712, per poi entrarvi come membro effettivo nel 1717 con la presentazione dell'*Imbarco per l'isola di Citera*: il pittore consolidava la sua fama, che in verità è parziale, di pittore del nuovo universo galante, di quella sensibilità edonistica in cui la donna è sovrana. Oppure il

emblema della nuova società galante, raffinata ed edonistica, del primo Settecento è ben evidente in un altro capolavoro, *l'Insegna di Gersaint* (1720 ca, Berlino, castello di Charlottenburg) (Fig. 365): la scena rappresenta un momento qualsiasi di una giornata parigina, ambientata in una bottega che vende quadri, in cui alcuni gruppi di damerini accompagnano delle dame ad ammirare dei dipinti, mentre, a sinistra, un gruppo di addetti del negozio stanno riponendo in una cassa dei dipinti (tra cui un ritratto dell'ormai defunto principe, il re Luigi XIV, ben riconoscibile dal vistoso parruccone nero che ne incornicia il volto), mentre a destra, nell'interno della bottega, una coppia sta ammirando un grande dipinto ovale con evidenti dei nudi sensuali di ninfe o divinità immerse nella natura, mentre una servetta sta mostrando a due gentiluomini e a una dama uno specchio; ma alcuni particolari catturano appunto l'occhio e ci inducono a guardare oltre e capire il vero senso della scena<sup>172</sup>. Un senso alto, che testimonia come un artista come Watteau seppe cogliere i segnali della nuova età: iniziando da sinistra, a fianco della cassa in cui viene riposto il ritratto, di formato rettangolare, di Luigi XIV, è rappresentata di spalle una giovane dama abbigliata di rosa che è colta non solo mentre entra nella bottega, su invito del suo galante accompagnatore dall'incipriata parrucca bianca che le offre il braccio, ma volge lo sguardo proprio al vecchio dipinto che viene riposto all'interno della cassa; nel mentre, sulla destra, la coppia che ammira il dipinto ci offre altri preziosi indizi, a cominciare dal tema del dipinto ovale, che rappresenta non un momento di storia o un tema religioso o un ritratto ufficiale e pomposo, ma una scena sensuale immersa nella natura, e, al di là del damerino che in una posa, diciamo, quasi acrobatica, studia il dipinto è la sua accompagnatrice, abbigliata di rosso cupo e con un capello di analogo colore che le nasconde la nuca a catturare l'occhio, dato che con un piccolo binocolo studia l'opera per poterne valutare, da abile *connoisseur*, le qualità e i possibili difetti. In un colpo solo, il pittore seppe cogliere i cardini della nuova società rococò francese: gli onori pomposi, ma anche i dubbi e i dolori del passato recente, sono banditi come tali e la nuova società è dominata dalla donna, giovane protagonista non solo dei salotti parigini ma di tutta la società francese del tempo (e, presto, nuova protagonista della stessa corte francese, con la figura della marchesa de Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson – Fig. 366), gran maestra di una sensualità raffinata e felice, trasfigurazione dell'ideale e dei sensi celesti; la donna non è più mera subalterna all'uomo (e, in particolare, all'uomo di potere) ma ha saputo ritagliarsi un suo ruolo nel mondo moderno, in una società vivace e sempre più fiduciosa nel progresso delle cose (non intuendo, ancora, a cosa porterà questa via dei Lumi, tramutatasi con la fine del secolo in una deriva pericolosa nella sua radicalità...), nel valore della vita vissuta anche come gioia, giovinezza, gioco e bellezza... Il suo successore ideale, Boucher (Fig. 367), andò anche oltre: riprendendo da Watteau quel gusto, divenuto ormai dominante della società francese del tempo, per il piccante, il grazioso e il minuto, il secondo pittore rococò rese palese quello che il suo predecessore aveva semplicemente alluso, popolando i suoi quadri di sensuali figure di nudo, tra le più sensuali del tempo, animate da uno scintillio nello sguardo che le rende accattivanti ben oltre il capriccio feticistico e la libidine lussuriosa dei *voyeurs*; tra i capolavori del maestro si potrebbero considerare, a titolo d'esempio, la *Diana al bagno* (1742, Parigi, Louvre) e la *Fanciulla distesa* (detta *l'Odalisca bionda*; 1751, Colonia, Wallraf-Richartz Museum – di cui esiste una seconda

---

fatidico incontro col collezionista Pierre Crozat nel 1715, che sarà fondamentale non solo per Watteau ma anche per le dinamiche artistiche e culturali delle prime decadi del Settecento europeo: l'accesso alla ricca collezione di disegni di questo mecenate e protagonista del suo tempo, che includeva anche opere di artisti veneziani, ebbe una parte fondamentale nell'evoluzione dell'arte del pittore; inoltre, egli ebbe il merito di averlo messo in contatto con un'artista del calibro di Rosalba Carriera che, nel 1720, aveva accettato di recarsi a Parigi proprio grazie alle insistenze di Crozat, e tale momento dovette essere capitale per l'aggiornamento degli artisti veneti sulle novità francesi.

<sup>172</sup> H. Adhémar, *Watteau, Antoine...*, cit. col. 854; J. P. Minguet, *Esthétique...*, cit., p. 224, p. 236.

versione, del 1752, all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera) (Figg. 368-370), in cui la carica erotica del nudo è esplicita e spirituale insieme, portando a compimento quell'evoluzione sociale che si concretizza nella vita da salotto e che libera l'amore da ogni convenzione, essendo praticato non più col cuore ma con la testa, ed elevato a componente di un edonismo raffinato e intellettuale che caratterizza tutta l'alta società francese ben oltre la metà del Settecento<sup>173</sup>. Questi succosi frutti della cultura del piacere e del gioco, tipici del Rococò nel suo complesso, furono colti e traghettati attraverso il Settecento da altri artisti che spesso finirono per scadere nella vuota ripetizione di soggetti modaioli ed erotici, ma non Fragonard (Fig. 371) che, nella prima parte della sua attività (prima di seguire la via del gusto borghese più moderno), portò avanti le esuberanti sensualità di Boucher e riscoprì anche un certo gusto per il sottinteso e per la natura di Watteau, immergendo i protagonisti dei suoi dipinti in una nuova natura lussureggiante e teatro di momenti galanti innocenti (come nell'*Altalena*, del 1767, della Wallace Collection di Londra) o negli interni delle *maisons* in cui, nella penombra, sono colti momenti privati della passione umana, innocenti e non (come il *Bacio rubato* dell'Ermitage di Pietroburgo, del 1787, o *Il chiavistello* del Louvre, del 1777) (Figg. 372-374). Al contempo, un altro artista, Chardin (Figg. 375-376), preferì rifarsi a certe componenti che si potevano già riscontrare nella pittura di Watteau, quali la vocazione alla realtà e all'immediatezza del momento colti con spirito libero e scevro da ogni artificio, e calate in un clima ormai pienamente borghese che fa delle scene di genere, create con schemi compositivi accuratissimi e una tavolozza leggera e luminosa depurata dall'opulenza galante, piccoli e indimenticabili capolavori del loro tempo; infatti, al di là delle numerose nature morte che compongono il catalogo del pittore, sono le scene colte dalla vita quotidiana a colpire per la loro freschezza e originalità, a testimonianza dell'altra faccia del Rococò francese: opere come il *Fanciullo con trottola* o *La cuoca che pela le rape* (Figg. 377-378) sono momenti di una quotidianità autentica carpita senza malizia o doppi fini, e colpiscono per la loro capacità di carpire l'animo del soggetto e dello spettatore in un momento intimo che non ha nulla da invidiare alle sensualità dei nudi di ninfe, dee o semplici modelle ammiccanti che, coi propri corpi rosati e levigati o con l'innocenza allusiva dei propri gesti, seducono l'occhio di chi guarda, spettatore del Settecento come della nostra contemporaneità, schiava della bulimica immediatezza e del contrasto perenne<sup>174</sup>... A questo punto, dopo una brevissima e stringata sintesi del Rococò francese, è necessario tornare alla nostra precisazione. Come detto, appunto, buona parte della letteratura artistica, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento sino a tempi a noi più vicini, quando si parla del Rococò la questione viene trattata da un punto di vista 'francocentrico', ovvero si riconduce la nascita e gli sviluppi originali dello stile all'evoluzione delle arti e del conseguente gusto francesi a partire dagli ultimi lustri del lungo regno del Re Sole (morto appunto nel 1715, data cardine degli inizi del Rococò) per svilupparsi, col ritorno del baricentro socio-politico francese da Versailles a Parigi durante il periodo della Reggenza di Filippo II duca d'Orleans per conto dell'infante re Luigi XV (1715-1723) prima e del dominio a Versailles della favorita del re, la marchesa de Pompadour dopo, in un linguaggio maturo che avrebbe poi fagocitato, nella sua definizione e nei suoi caratteri distintivi, tutta una serie di esperienze in gran parte autonome nate in altri centri europei (compresi

<sup>173</sup> Per un'introduzione sulla figura di Boucher, si vedano: J. P. Minguet, *Esthétique...*, cit., pp. 225-238; A. Ananoff, *L'opera completa di Boucher*, con la collaborazione di D. Wildenstein, Milano 1999 (I classici dell'arte, 21); S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò...*, cit., p. 260, pp. 262-266.

<sup>174</sup> Sulla figura di Chardin, si vedano: F. Valcanover, *Jean Siméon Chardin...*, cit.; S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò...*, cit., pp. 267-270.

quelli della penisola italiana) che si sarebbero così adeguate in parte o *in toto* ai dettami francesi<sup>175</sup>. Ma, se per l'architettura, l'arte dei giardini e buona parte della scultura e delle arti applicate questo assioma può essere accettato come più o meno valido (o comunque plausibile, almeno in parte), per la pittura le cose sono molto diverse e, anzi, parrebbe invece che la pittura veneta (e veneziana in particolare) si sia evoluta per prima e in autonomia, rispetto quella francese, dando così i veri natali alla pittura Rococò del Settecento. E, in tal senso, la cronologia confermerebbe tale affermazione. Infatti, colui che è considerato a buon diritto il padre del rinnovamento della pittura veneziana, Sebastiano Ricci, nel periodo compreso tra il 1681 e il 1716 compì numerosi viaggi dapprima lungo gli stati della penisola e poi a Londra (passando, appunto, per Parigi, ove ebbe modo di copiare alcuni disegni di Watteau): tale periodo si potrebbe dividere in una prima fase, quella prettamente italiana, in cui il vorace e gaudente pittore bellunese ammirò i capolavori delle varie scuole italiane e ne carpì in maniera spregiudicata e intelligente gli esempi migliori, fondamentali per la creazione di quel gusto nuovo che trovò forma concreta nelle opere appena successive al suo ritorno nella Dominante, nel quadriennio 1696-1700; una volta in patria certamente non si fermò ma, anzi, continuò la sua ricerca che maturò definitivamente nei superbi capolavori rococò del soggiorno fiorentino, a palazzo Marucelli e a palazzo Pitti sino alle nuove ricerche del periodo londinese (1711-1716). Ma il grande rinnovamento della pittura veneziana, nel Settecento, non si limita certo solo a questi 35 anni di vita di Ricci, ma può essere certamente esteso ad altri artisti e ad altri anni: limitandosi esclusivamente a quei pittori espressamente rococò (escluso Tiepolo che, come è stato sottolineato in precedenza, compì i suoi soggiorni all'estero in una fase più avanzata del secolo, avendo egli, nel frattempo, maturato in patria un linguaggio che divenne – come fu poi universalmente riconosciuto – la massima espressione della pittura rococò veneziana), un altro pittore che fu sensibile alle novità di Ricci, Antonio Pellegrini, compì due soggiorni europei assolutamente significativi quali quello a Londra (1708-1713) e Düsseldorf (1713-1716), e quindi al pari del più maturo bellunese concorse alla diffusione in Europa della moderna pittura veneziana, e, probabilmente, contribuì all'aggiornamento in laguna della pittura stessa portando con sé influenze e ricordi delle opere di altri maestri e di altre scuole viste e studiate durante questi viaggi; e, ovviamente, non si può dimenticare il viaggio di Rosalba Carriera a Parigi (1720-1721), che potrebbe essere considerato come un momento capitale in cui è proprio la scuola francese a conoscere e accogliere importanti contributi nativi appunto della scuola (e della mentalità) veneziana, che nell'ambito specifico del pastello si aggiornava e integrava l'autoctono apporto derivato dalla vittoria dei *Rubénistes*. E le caratteristiche fondamentali della nuova pittura veneziana, che viene generalmente denominata rococò, sono appunto alcune di quelle che si riscontrano anche nella pittura francese di analoga denominazione, al termine della *Querelle*: il

---

<sup>175</sup> G. Weise, *L'Italia e il problema delle origini del Rococò*, in "Paragone. Arte", A. V, n. 49, gennaio 1954, pp. 35-42. Il primo a mettere in discussione la posizione francocentrica relativa alle origini del Rococò è, appunto, Gerg Weise che, in questo breve saggio, oltre a mettere in discussione le posizioni avanzate in merito da Fiske Kimball nell'opera *Le style Louis XV, origine et évolution du Rococò* edito nel 1949 (pur riconoscendogli il merito di aver trattato approfonditamente il tema), propone seppur succintamente un'alternativa interpretativa sul tema che è stata praticamente ignorata, a quanto risulta a chi scrive, dalla maggior parte degli studi sul tema e delle chiavi di lettura che meriterebbero una approfondita meditazione, alla luce dei progressi nella ricerca. Se le sue tesi hanno come principale argomento di interesse la decorazione architettonica degli interni (e degli esterni), il quale in verità può giustificare seppure parzialmente la tradizionale posizione francocentrica qui citata, l'ambito della pittura e delle arti grafiche nel loro complesso, invece, dimostrano una posizione differente che, grazie alle ricerche degli studiosi degli ultimi decenni (e, conseguentemente, promosse da una serie di mostre sia tematiche che monografiche svoltesi in Italia), ha trovato spazio negli studi, seppure occorra ancora tempo affinché essa possa essere serenamente applicata agli studi sul Rococò nel loro complesso.

ruolo primario del colore sul disegno, la libertà del segno (o della pennellata) e della fantasia nel processo creativo del disegno e del dipinto, la rivalutazione del piccolo formato delle opere (anche se questa non è una regola generale, ma va inquadrata come una nuova considerazione per i bozzetti e gli studi grafici, al pari dei pastelli e delle stampe che, generalmente, sono di piccolo formato e trovano un pubblico di amatori e collezionisti entusiasti)<sup>176</sup>. Di fatto, il confronto che aveva visto contrapposti i *Rubénistes* e i *Poussintiste* non si era limitato alla Francia, ma era stato un fenomeno, di fatto, europeo e, a Venezia (e più in generale nella Repubblica di Venezia), il fronte moderno era stato capace, dati della cronologia alla mano, di trovare una soluzione vincente al confronto, con l'affermazione autonoma di artisti come Ricci, Pellegrini e la Carriera che paiono anticipare i risultati, raggiunti dai pittori d'oltralpe, traendo elementi dagli antichi maestri: il colore di Paolo Veronese e Tiziano (Figg. 134, 294-295), la grazia di Correggio e Parmigianino (Figg. 136-138), i modelli compositivi ed elementi accattivanti di gusto orientale sempre dal Veronese, le monumentalità spaziali e formali dei pittori secenteschi come Pietro da Cortona, Luca Giordano e il Baciccio (Figg. 091-094, 113-120, 379). E questo quarantennio d'effettiva avanguardia veneziana (1681-1721), che va dalla partenza di Ricci da Venezia e il ritorno della Carriera di Parigi (per coincidenza, nello stesso anno in cui Watteau morì) ci permette di riconsiderare con occhio critico quanto scritto sinora dagli studiosi, anche alla luce del fatto che in Italia, negli ultimi lustri, una serie di mostre dedicate agli artisti veneti del Settecento contribuisce a valutare con occhi diversi la questione rispetto al passato<sup>177</sup>. Pertanto, quanto scritto, ad esempio, da Hans Sedlmayr e Hermann Bauer o da J. Philippe Minguet (e tutti coloro che li hanno seguiti, o coloro che hanno fatto riferimento ad essi) è da ritenersi sbagliato, e perciò va ignorato *in toto*<sup>178</sup>? O hanno ancora una validità attuale, a distanza di decenni dalla loro redazione? O vi è una terza via, confermandone una validità parziale per determinati ambiti (come, ad esempio, l'architettura e la decorazione d'interni, o il gusto per gli elementi esotici e bizzarri), mentre per altri aspetti è necessario integrare al ragionamento nuovi elementi, come aspetti specifici legati a figure di artisti, determinate scuole artistiche o specifici contesti spaziali? Come già accennato, la cronologia indurrebbe a ritenere valido il primato italiano nella nascita del Rococò, anche considerando il fatto che certe esperienze artistiche francesi, come la decorazione del Salone dell'occhio di bue di Versailles (Figg. 356-357), non potevano avere nell'immediato un'irradiazione continentale tale da influenzare tutte le arti, in

<sup>176</sup> Per un'introduzione alla questione del bozzetto (e della sua considerazione) nel Settecento, si vedano: G. Pavanello, «Questo piccolo è l'originale»..., cit., pp. 13-27; E. Lucchese, *Il primato del bozzetto nel Settecento veneziano*..., cit., pp. 131-145.

<sup>177</sup> Sono soprattutto le mostre organizzate a Venezia e a Verona ad aver messo in evidenza il contributo degli artisti veneti nell'evolversi dell'arte del Settecento a livello europeo, spesso mostrando come gli artisti, con la loro opera, hanno effettivamente scardinato i confini, in verità molto labili, tra stili e generi delle arti. E, in genere, partendo da queste esperienze che, non di rado, coinvolgono anche studiosi esteri (non solo europei), si è messo in moto un processo di studio e ricerca che sta portando alla realizzazione di convegni e alla stesura di nuove e aggiornate monografie (se non vere e proprie opere inedite) di artisti trascurati (o ignorati...) dalla parte degli studiosi e, conseguentemente, dalla maggior parte del pubblico; questo, in verità, appare un processo lento, ma ormai inarrestabile, in quanto la 'teca di vetro' che proteggeva il dogma del Rococò come esperienza prettamente francese a cui poi l'Europa si è adeguata in varia misura, a seconda dei contesti nazionali e territoriali, adeguando stili e maniere locali, si è rotta... Tra le varie che si potrebbero citare, ricorderemo a titolo di esempio quella dedicata a Sebastiano Ricci nel 2010 (*Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*) presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia, quella dedicata agli artisti che rinnovarono le arti veronesi (*Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*) che ha avuto luogo a Verona nel 2011 presso il Palazzo della Gran Guardia, quella dedicata ad Antonio Balestra nel 2016-2017 (*Antonio Balestra. Nel segno della grazia*) presso il Museo di Castevecchio di Verona, e quella dedicata alla pittura veneta in area trentina (*I colori della Serenissima. Pittura veneta del Settecento in Trentino*) tenutasi nel 2022 presso il Castello del Buonconsiglio (vedi Sitografia, nn. 20-23).

<sup>178</sup> H. Sedlmayr e H. Bauer, *Rococò*..., cit., coll.623-670; J. P. Minguet, *Esthétique*..., cit.

quanto ci volle del tempo affinché esse maturassero prima nella stessa Francia, nel nuovo clima della Reggenza (per poi estendersi nel tempo, maturando e perfezionandosi), e poi essere da riferimento ad analoghe esperienze in altre parti d'Europa; poi, non va dimenticato che, negli altri stati nazionali e negli stati territoriali (come quelli che costellavano, un tempo, la penisola italiana) le arti non erano rimaste immuni allo scorrere del tempo e all'evoluzione del gusto, e, perciò, si deve ricordare la serie di esperienze locali che, partendo dalle opere del Barocco e dalle tradizioni autoctone più o meno recenti, si sono sviluppate autonomamente acquisendo da principio caratteri che si riscontreranno nell'esperienza settecentesca francese, permettendo di fatto un'ibridazione piena tra queste esperienze, grazie soprattutto alla diffusione a stampa dei motivi *rocaille*, che, in sintesi, è nota come stile Rococò<sup>179</sup>. Ma, la risposta più adeguata ai quesiti sopra avanzati, si dovrebbe ricercare nella cosiddetta 'terza via'. Accettando innanzi tutto che, nello stesso arco di tempo che va dalla partenza di Ricci da Venezia alla morte di Watteau, si svilupparono in Europa una serie di autonome iniziative volte al rinnovamento della pittura e delle arti in senso moderno, con alcuni caratteri comuni e costanti riscontrabili in ognuna di esse, che col tempo e in virtù del confronto reciproco esse si sono in parte o *in toto* sovrapposte e assimilate creando un linguaggio unitario che si definisce Rococò (ma che conserva sfumature particolari in funzione dei singoli contesti territoriali o delle figure individuate come caso di studio), si potrà iniziare a comprendere veramente la meravigliosa varietà e complessità del Settecento<sup>180</sup>.

La comprensione del rapporto tra Classicismo e Rococò nel Settecento in area veneta richiede un ulteriore livello di chiarimento in quanto, all'interno di uno stato di relativa limitata estensione come la Repubblica di Venezia, coesistevano due scuole distinte aventi ognuna peculiari caratteri che, solo a partire dalla seconda metà del secolo, appariranno sfumarsi, ma che nella prima metà del Settecento appaiono riconducibili l'una, quella veronese, al Classicismo e l'altra, la veneziana, al più moderno Rococò. E questo aspetto genera una domanda: come è stata possibile questa dicotomia così marcata, mentre in altri paesi d'Europa nascevano scuole nazionali in cui, sì, si potevano riconoscere le due correnti (spesso, nel primo Settecento, col Rococò trionfante e un Classicismo ridimensionato ma che, col tempo, diventerà il riferimento per la fase finale dell'Antico Regime e l'anticipazione del Neoclassicismo) ma che tuttavia coesistevano in un luogo come sfaccettatura di una singola scuola? Perché in un contesto come quello veneto, con ampie ramificazioni di committenza a carattere internazionale, si potevano rintracciare esperienze così diverse ma ugualmente fertili, con artisti di chiara fama di entrambe le correnti che avrebbero potuto confrontarsi in uno stesso cantiere, e, come si ritiene, con alcuni casi di ibridazione tra queste correnti (o scuole, in area veneta)? Colpisce soprattutto la presenza di un'esperienza classicista veneta: se fenomeni come la riscoperta dell'Antico, la particolare attenzione (se non una vera e propria primazia) del disegno rispetto al colore, la preferenza di un equilibrio e una moderazione rispetto alla manifestazione della fantasia potevano essere naturali in contesti come Roma, Firenze o Napoli, la loro presenza in area veneta appare significativa perché scardina l'ennesimo *cliché* storico-artistico, che vede Venezia e l'area veneta quale culla di un'arte (e, quindi, non solo la pittura) votata all'elemento seducente del colore, dei giochi chiaroscurali significativi, dell'elemento fantastico e della bizzarria formale e compositiva, e un'apparente svalutazione del disegno e delle regole canoniche della pratica artistica (tanto care alle accademie, in genere votate al Classicismo). Ma quale è, in effetti, l'origine del Classicismo veneto? Essa va ricercata già nel

---

<sup>179</sup> J. P. Minguet, *Esthétique...*, cit., pp. 262-270.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

glorioso Cinquecento, e non in terra veneta ma a Mantova: agli inizi del secolo, alla corte dei Gonzaga era attivo Andrea Mantegna che, per vocazione già precedente questo suo soggiorno, possedeva una solida conoscenza della statuaria antica e delle conoscenze archeologiche, come attesta il ciclo dei *Trionfi di Cesare*, oggi ad Hampton Court (Figg. 380-381), da cui emergono fisionomie e la ripresa di edifici classicheggianti quali sfondi delle scene rappresentate; e, ovviamente, tra i primi a subire l'influenza di questa maniera, attenta agli effetti plastici e illusionistici, in particolare nella pittura a *grisaille* e alla conoscenza diretta degli esempi dell'Antico, non poteva mancare il cognato Giovanni Bellini, che dipinse il fregio della *Continenza di Scipione* (oggi alla National Gallery di Washington D.C.) (Figg. 382-383), anche se tale suggestione fu di breve durata, maturando l'artista una maniera personale che sanciva la definitiva via veneziana (e veneta) del Rinascimento maturo<sup>181</sup>. Ma, di fatto, la porta era ormai spalancata... La maniera di Mantegna, che coniugava l'attenzione all'Antico con la linearità e la chiarezza delle soluzioni spaziali della pittura umbra, che esaltava le componenti drammatiche e la vigoria delle composizioni, dovette essere un canale privilegiato per la diffusione di queste componenti in area veneta, assieme alla presenza di artisti come Pietro Perugino e Marco Palmezzano (e, forse, anche il giovane Raffaello) in determinati momenti della loro vita, come confermano analogie con opere di Bellini, Cima da Conegliano e Vittore Carpaccio; ma furono soprattutto gli scultori attivi nella Dominante, a cavallo tra Quattro e Cinquecento, come testimoniano le opere di Pietro, Tullio e Antonio Lombardo (Figg. 384-385), a contribuire significativamente alla diffusione di questa cultura<sup>182</sup>. Importante fu anche l'afflusso di opere d'arte antica riunite in raccolte in terra veneta (a Venezia come in altri centri della Repubblica, come Padova e Verona) che, secondo la testimonianza di Marcantonio Michiel, dovevano essere state costituite già prima del 1500 e riunite in gabinetti o collezioni più casuali (incluse quelle degli stessi artisti), anticipando la donazione della collezione del cardinale Domenico Grimani alla Repubblica nel 1522 (a cui si aggiunse, a fine Cinquecento, quella del nipote Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia): ne sarebbe una conferma il *Ritratto di Andrea Odoni* di Lorenzo Lotto (oggi, nelle collezioni reali di Windsor) (Fig. 386), in cui compaiono marmi antichi e opere moderne come fusioni e copie dall'Antico a fianco dell'effigiato, costituendo una sorta di *'musée symbolique'* che testimoniava i gusti e le aspirazioni del committente<sup>183</sup>. Ma in questo periodo gli artisti veneti, nonostante l'ampia conoscenza sulle antichità che venne maturando nelle decadi finali del Quattrocento e in quelli iniziali del secolo successivo, pare non riscuotere un interesse capitale per quanto il potenziale espressivo e drammatico delle antichità di stampo ellenistico che si andavano riscoprendo (sopra tutti, il *Torso del Belvedere*) per una scelta di stampo stilistico: se le opere giovanili di Giorgione si inserivano nel solco dello stile consolidato da Cima da Conegliano e Giovanni Bellini, la svolta si ebbe nel 1508, coi perduti affreschi del Fondaco dei Tedeschi (Fig. 387), in cui il pittore, coadiuvato dal giovane Tiziano Vecellio, ricreò una serie di figure umane colte in pose complesse e naturalistiche a un

---

<sup>181</sup> P. Joannides, *Classicità e classicismo nella pittura veneta del Cinquecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, p. 1041.

<sup>182</sup> *Ibidem*. Le opere pittoriche di matrice veneta eseguite attorno al 1500 presentano caratteri ricorrenti dal punto di vista stilistico, come una mirabile sintesi tra spazio organizzato e personaggi ben delineati, dai contorni netti e dalle pose misurate, preferibilmente statiche; scarso era invece il ricorso alle fonti antiche, e, nel caso, era preferita l'arte plastica greca del IV secolo a.C. e la sua reinterpretazione di età adrianea, ovverossia la tendenza più equilibrata e lineare della scultura antica (detta appunto classica). Mancava quindi quell'interesse per le opere che, a Roma, attraevano gli artisti più innovativi, come i rilievi della Colonna traiana e le opere ellenistiche, che tuttavia emerge nelle opere più tarde dei Lombardo.

<sup>183</sup> *Ivi*, pp. 1041 sg.

tempo, che trasudavano vita e movimento, e che non potevano non essere ispirate agli esempi dell'Antichità commiste al ricordo dei maestri del recente passato che si erano cimentati con pitture di ampio respiro (come Luca Signorelli o Melozzo da Forlì); nello stesso periodo, si muovevano i giovani Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone e Girolamo da Romano detto il Romanino, anche se le loro fonti d'ispirazione restano ancora poco chiare<sup>184</sup>. Diverso fu l'approccio di un altro artista veneto, Sebastiano Luciani detto del Piombo, che scelse di seguire con maggior fedeltà il modello antico coniugandolo a una progressiva evoluzione della sua maniera pittorica, dalla grande compattezza formale e una spiccata chiarezza compositiva che non poteva derivare solo dall'ammirazione per le opere di Michelangelo, specie dopo il suo trasferimento nell'Urbe: ne sono testimonianza le ante d'organo per la chiesa di San Bartolomeo (1510-1511, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) in particolare il *San Sebastiano* (Figg. 390-391), che rielabora chiaramente un modello illustre come l'*Apollo del Belvedere*<sup>185</sup>. Ma la svolta si ebbe con un altro pittore, appartenente alla generazione più giovane ma che sarà uno dei tre giganti del grande Cinquecento: Tiziano Vecellio. Se la sua giovane età può spiegare il suo maggiore interesse per la rappresentazione della figura umana, superando i limiti dei modelli culturali e artistici su cui si erano formati artisti come Giorgione, le prime opere del cadorino si distinguono per un'energia impetuosa e una mancanza di quel senso della misura che ritroviamo nelle opere dei maestri precedenti (inclusi alcuni suoi contemporanei più maturi); anche se i modelli che potrebbero aver spinto questa via non sono al momento individuabili, gli esiti sono riscontrabili, ad esempio, già nella sbiadita *Giuditta* dal Fondaco dei Tedeschi (Fig. 389), che tuttavia ricorda ancora alcune delle *Madonne* di Leonardo, e nelle opere successive, in cui il processo di studio e rielaborazione dell'Antico, seppure camuffato, è ormai inarrestabile e immortale riferimenti per gli artisti veneti e occidentali per i secoli a venire<sup>186</sup>. La maniera di Tiziano, pur rifiutando la linearità e l'isolamento della forma belliniana così come la solidità quasi scultorea di Sebastiano del Piombo, recuperava e ridava linfa a quell'interesse archeologico di ascendenza mantegnesca per i dettagli che lui rende in maniera più immediata e meno puntuale, come palesa l'*Amor sacro e Amor profano* (Roma, Galleria Borghese) (Fig. 392), in cui le protagoniste si appoggiano alla fontana ricavata da un sarcofago antico, plausibile nella sua verosimiglianza per le forme e il soggetto del suo rilievo, proprio per la sua rappresentazione approssimativa; fu, inoltre, tra i primi in area veneta a guardare con un certo interesse ai modelli prodotti e diffusi da Raffaello e Michelangelo a Roma, in particolare a partire dall'*Assunta* dei Frari (Fig. 393) in cui i gesti e le tipologie formali sono vicine alla decorazione della *Stanza di Eliodoro* in Vaticano affrescata dall'urbinate e a una sua *Assunta*<sup>187</sup>. Col secondo decennio del Cinquecento, la passione per l'arte antica e i modelli dei maestri attivi in quegli anni a Roma, e in particolare quelli raffaelleschi diffusi con le stampe di

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 1042 sg. Un altro riferimento di Giorgione per le figure del Fondaco fu Leonardo da Vinci: basti il confronto della *Nuda* (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e i disegni della *Leda* (in Chatsworth, Devonshire Collection) (Figg. 387-388), di cui la prima pare una versione pittorica corretta applicata a un modello di base antico; a sua volta, Leonardo si deve essere basato, per le sue figure, sull'*Afrodite Cnidia* copiata dagli allievi di Licinio, tradotte in un modello di figura detta 'a pera', dalla forte carica sensuale e allusiva alla fecondità della figura femminile. Quindi, in questa prima fase del Classicismo veneto, l'esempio dell'Antico emergeva non direttamente ma filtrato attraverso altri modelli culturali più recenti, che finivano con l'arricchirlo, giungendo a qualcosa di originale e plausibile nella sua intenzione di imitare (o essere?) l'Antico.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 1043.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 1044.

<sup>187</sup> *Ivi*, pp. 1048, pp. 1051 sg. In questo caso, come altre opere dello stesso periodo, i riferimenti all'Antico appaiono più come un esercizio di stile, come potrebbe essere uno studio di raffronto tra pittura e scultura la *Schiavona* (Londra, National Gallery) nonché esercizio di ritratto e 'meta-ritratto'.



Marcantonio Raimondi e dei suoi seguaci, non parvero di interesse così capitale per Tiziano, che preferiva ancora schemi più mobili e forme più ampie ed evitò di cimentarsi significativamente, sino al 1520, con citazioni tematiche e prestiti formali dall'Antico: l'*Allegoria delle tre età della vita* (Edimburgo, National Gallery) (Fig. 394), il cui tema deriva dalla letteratura bucolica, è trattata con un piglio più audace di analoghe opere di Giorgione (Fig. 395) ma non si riscontrano espliciti riferimenti a reperti antichi o modelli centroitaliani, che invece si possono scorgere nelle tele per il Camerino d'alabastro di Alfonso d'Este a Ferrara, come nel *Bacco e Arianna* (oggi alla National Gallery di Londra) (Fig. 134), in cui si colgono richiami a Raffaello e allusioni alle forme classiche (come il *Laocoonte*), mentre nel *Baccanale degli Andrii* (Madrid, Prado) (Fig. 396) si scorgono elementi michelangioleschi<sup>188</sup>. Il richiamo delle sirene rinascimentali romane, con i modelli offerti da Raffaello e Michelangelo, iniziavano a suscitare in Tiziano un forte senso di drammaticità, come ben testimonia la sua maniera della terza decade del secolo, in cui il pittore si dimostra più flessibile dal punto di vista compositivo e rinuncia a grandi schemi geometrici di base: se nel *Polittico Averoldi* della Collegiata dei Santi Nazaro e Celso di Brescia (Fig. 397) coniuga la tipologia tradizionale del polittico a scomparti con modelli figurativi ispirati a Michelangelo e all'Antico (come il Cristo ispirato al *Laocoonte*, nuovo modello dopo il *Torso del Belvedere*, e il san Sebastiano basato su un disegno o modello dello *Schiavo morente* del fiorentino), nella *Deposizione* (Parigi, Louvre) oltre a un richiamo a un sarcofago di Meleagro si ispirò all'omonimo dipinto di Raffaello (Fig. 398)<sup>189</sup>. Ormai, con il connubio della sua personale maniera di colorire con elementi michelangioleschi e raffaelleschi e le ispirazioni tratte dalla scultura di matrice ellenistica, Tiziano stava diventando, seppure nella sua unicità, un pittore quasi "classiceggiate", in particolare nel suo confronto con un altro artista del suo tempo, il Pordenone, che preferì invece un linguaggio più energico e a volte eccessivo basato sui modelli michelangioleschi, come si riscontrano nei suoi dipinti per il Duomo di Spilimbergo: il cadorino non poteva abbandonare la chiarezza narrativa e la precisione dell'espressione drammatica che erano alla base della sua pittura, strutturata appunto su un equilibrio tra omogeneità compositiva e autonomia formale, su cui poi si innestavano soluzioni particolari, pensate per ogni singolo dipinto, dalla grande energia vitale; e non scelse mai, nel suo confronto con Pordenone, di abbandonare la sua via e scelse di rimanere coerente, anche perché il pittore poteva fargli concorrenza nell'ambito ideologico e non più in quello economico-formale, data l'altissima reputazione che era riuscito a crearsi (e che non farà altro che crescere), divenendo ormai il pittore ufficiale della Repubblica<sup>190</sup>. Un passo fondamentale, seppure non immediato, fu il soggiorno a Venezia del 1540 di Giorgio Vasari e Francesco Salviati (con Giuseppe Porta): se la loro influenza sulla scuola veneziana non fu immediata, nonostante le commissioni da loro ricevute, e nonostante le loro opere presentassero figure di derivazione antica e paesaggi di gusto classico come codificati dalla bottega di Raffaello, è probabile che, alla base della reticenza veneta ad accogliere i contributi derivanti dall'arte romana, vi fossero per lo più ragioni politiche oltre alla volontà di perpetrare un conservatorismo della maniera locale, come testimonierebbero le memorie delle decorazioni ad affresco delle facciate veneziane, che non risentivano delle analoghe opere romane di Polidoro da Caravaggio e Pirro Ligorio<sup>191</sup>. Questo soggiorno era l'anticamera di una

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 1052, p. 1054.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 1054.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 1056, p. 1059.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 1059-1063. Le commissioni e le opere realizzate da questi artisti 'foresti' in terra veneta erano tutt'altro che di poco conto. Se la *Caduta della manna* di Giuseppe Porta a Padova mostrava i primi segni dell'interesse nutrito dall'artista per l'arte di Tintoretto (testimoniando, quindi, un influsso di segno opposto rispetto a quello che si sta qui delineando, a grandi righe, in questa sintetica trattazione sul Classicismo veneto), Salviati si cimentò, affiancato da

nuova fase della pittura di Tiziano, in cui l'esempio classico assunse un nuovo peso e il confronto con gli esempi romani e centroitaliani era ormai imprescindibile anche per il pittore ufficiale di Venezia, forse anche per uno spirito di competizione con il più giovane Paris Bordon, e ne sarebbero prova capolavori come la *Danae* (Napoli, Museo di Capodimonte) e la prima versione (perduta) della *Venere e Adone* (Madrid, Prado), ispirata quest'ultima all'Ara Grimani (Venezia, Museo Archeologico) (Figg. 399-401); nel 1545 Tiziano decise di recarsi a Roma, in modo da vedere direttamente ciò che la riscoperta dell'Antico e le opere del Rinascimento romano potevano offrirgli<sup>192</sup>. Al suo ritorno a Venezia, le tele di Santo Spirito in Isola (oggi nella chiesa di Santa Maria della Salute) erano una chiara dichiarazione del nuovo interesse di Tiziano per le esperienze centroitaliane, e mettevano in evidenza come la Dominante stesse recuperando un *gap* artistico ancora non del tutto chiaro: ad esempio, l'*Abramo e Isacco* denota, per la figura del patriarca, l'attenzione del pittore per la figura di Dio nella scena della *Separazione della luce dalle tenebre* affrescata da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina, il *Caino e Abele* è ricondotto al michelangiolesco *Sansone e i Filistei*, mentre la pala della *Pentecoste* rimanda, per la figura della Vergine, alla statua di *Rachele* scolpita dal maestro fiorentino per il complesso della *Tomba di Giulio II* in San Pietro in Vincoli (Figg. 402-407)<sup>193</sup>. Con questa impresa, Tiziano, dimostrava non solo di saper confrontarsi con le novità rinascimentali romane e toscane, ma anche di conoscere le opere di Correggio e Pordenone, rielaborate con maggior chiarezza e strutturate su un impianto geometrico, con figure scultoree e un cromatismo vivo tipicamente veneziano; una simile temperie culturale non poteva lasciare indifferenti le nuove leve della scuola veneziana, ma tra tutti, un altro ex allievo di Tiziano dimostrava di poter rivaleggiare col più anziano maestro sul terreno del confronto con i modelli classici e rinascimentali, così come nella pittura, nel disegno e nella resa dell'intensità emotiva: Jacopo Robusti detto il Tintoretto (Fig. 408), capace, come ricordava Paolo Pino, di coniugare "il disegno di Michel Angelo, il colorito di Titiano" (cit.)<sup>194</sup>. Tintoretto era affascinato dalla maniera di Michelangelo (considerandolo superiore anche rispetto a Tiziano), in particolare per le sue figure di scorcio e le proporzioni allungate delle opere degli anni Venti del Cinquecento, e basava la sua opera su uno studio quasi ossessivo di sculture e modelletti, disegnati da ogni angolazione, riprendendo da Tiziano anche l'uso di disegnare i modelli appesi al soffitto; quindi, il veneziano era interessato alla potenza del movimento e alla gestualità, rimanendo poco sensibile allo stile più robusto e massiccio della fase più tarda (riscontrabile, ad esempio, nel

---

Giovanni da Udine, che era stato membro della bottega romana di Raffaello, nella decorazione delle sale di Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, per conto del patriarca Grimani; se il gusto del committente, sensibile alle novità rinascimentali formulate a Roma, permette di spiegare come una commissione del genere poteva aver luogo, va riscontrato che questo seme rinascimentale romano non attecchì nella Dominante (almeno in quel momento...). La presenza di Giovanni da Udine a Venezia, a sua volta, potrebbe aver suscitato un interesse in Paris Bordon, influenzando le sue opere degli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento; questo artista, che fu allievo di Tiziano alla fine della seconda decade del secolo, si rese ben conto che i tempi erano maturi per una accettazione totale dei modelli classici centroitaliani, e questo spiegherebbe le sue scene mitologiche e bucoliche, in cui il *revival* di Giorgione e Tiziano veniva letto attraverso la nuova lente della classicità antica e moderna in senso specifico.

<sup>192</sup> *Ivi*, pp. 1063 sg. Riguardo il legame con la figura di Bordon, vedi anche n. 191.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 1064. Riguardo il legame della tela di Tiziano con *Caino e Abele* e l'opera di Michelangelo, il saggio di Paul Joannides è alquanto povero di spiegazioni: egli parla infatti di "[...] elementi da Sansone e i Filistei" (cit.), ma, ricercando l'opera con questo titolo, non si rintraccia nemmeno un'immagine univoca, e il testo non dispone di una nota che permetta di risalire a qualche riferimento (almeno iconografico). Una ricerca sommaria induce tuttavia a ritenere che si tratti di qualche opera di studio, quali studi grafici o bozzetti scultorei per un'opera poi non realizzata su grande scala; si può ipotizzare che Tiziano abbia fatto riferimento proprio ai *Due lottatori* (Fig. 405), un bozzetto in terracotta oggi al Museo Buonarroti di Firenze (vedi Sitografia, n. 24).

<sup>194</sup> *Ibidem*.

*Giudizio universale* della Cappella Sistina)<sup>195</sup>. Ma dinanzi ai successi del giovane astro, Tiziano fece tutto quello che gli era possibile per ostacolarli la carriera, e il miglior modo fu quello di promuovere un altro artista che potesse contendere a Tintoretto il monopolio delle commissioni lagunari (avendo, il cadorino, un effettivo monopolio su quelle estere, in quanto pittore ufficiale della Repubblica); e, per fare ciò, dagli anni Cinquanta del Cinquecento Tiziano promosse la carriera di Paolo Caliari detto il Veronese (Figg. 272, 294-295)<sup>196</sup>. Quest'ultimo, in virtù del suo sontuoso e armonioso linguaggio cromatico e del magistrale controllo tonale, appariva detentore di una maniera affine a quella dell'anziano cadorino: il Veronese era espressione di una pittura misurata (fatta eccezione per alcune ardite prospettive), chiara e grandiosa, in cui, tuttavia, i riferimenti classici non rivestono un ruolo così rilevante (incluse nelle sue scene mitologiche), limitati a una funzione utilitaristica e riprodotti senza particolari entusiasmi archeologici; la voluta mancanza di dettagli archeologizzanti, inclusi i costumi delle figure, anche quando sarebbero opportuni o necessari lasciano spazio alle componenti più affini allo spirito del pittore, quali lo sfarzo, la calma e la maestà che hanno la loro ragione nelle espressioni più secolari e sontuose della vita veneziana<sup>197</sup>. Ma il trionfo dei più giovani rivali costrinse Tiziano ad avvalersi della sua bottega per poter reggere il peso delle crescenti commissioni su larga scala che si trovava costretto ad accettare, in virtù del favore che godeva presso due imperatori, e anche in funzione politico-culturale, in quanto traduceva in pittura il 'mito di Venezia' a livello internazionale; tuttavia, la produzione di capolavori destinati alla Dominante non cessò mai, in quanto non poteva rischiare che venisse messa in discussione la sua posizione egemonica nella scuola veneziana del Cinquecento: basti citare due opere, come il *Martirio di san Lorenzo* (1557, Venezia, chiesa di Santa Maria Assunta) in cui le figure si ispirano alla corrente più scultorea della pittura centroitaliana (Raffaello, Michelangelo, Baccio Bandinelli) e la statuaria antica (il *Laocoonte* e i *Gladiatori Grimani*), o la *Pietà* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) che pare una risposta finale alla michelangiolesca opera per San Pietro, in cui il cadorino arricchisce il soggetto con una Maddalena ispirata alla figura di Medea tratta da un sarcofago (Figg. 409-411)<sup>198</sup>. Col progredire del Cinquecento verso la sua fine, l'arte antica divenne soltanto una fonte d'ispirazione per gli artisti veneti (e veneziani in particolare), in quanto la loro attenzione era rivolta ormai all'arte a loro contemporanea, e poco importava se fosse veneziana o romana, in quanto i due giganti della nuova scuola (Tintoretto e Veronese) e gli artisti che gravitavano loro intorno erano interessati a risolvere il problema formale delle grandi composizioni popolate da numerose figure, questione su cui l'Antico offriva pochi spunti rispetto anche la produzione scultorea moderna di Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria; inoltre, negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento, dopo la morte di Tintoretto e

<sup>195</sup> *Ivi*, pp. 1064, p. 1067.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 1068.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> *Ivi*, pp. 1068 -1070. Nell'ambito della produzione più tarda di Tiziano, le opere che testimoniano con maggior chiarezza il rapporto del pittore con le antichità classiche sono le cosiddette *Poesie mitologiche* realizzate per Filippo II di Spagna, anche perché era naturale che si adottassero forme antiche a soggetti tratti dalla letteratura latina. Nel *Ratto di Europa* (ora all'Isabella Stewart-Gardner Museum di Boston) (Fig. 412), ad esempio, riemergono i ricordi del *Toro Farnese* ammirato durante il soggiorno romano e il celebre *Amore*, riproposto più volte in altri dipinti. Mentre, per la *Punizione di Marsia* (Kroměříž, Museo Arcivescovile) (Fig. 413), invece, non fu tanto l'iconografia classica di Marsia a destare l'interesse di Tiziano, ma un disegno di Giulio Romano: il cadorino vedeva il disegno moderno più adatto a esprimere la brutalità di una scena violenta come quella dello scuoiamento di Marsia, a dimostrazione che il pittore romano era riconosciuto come specialista in questi soggetti. Sul soggetto dell'ultima opera citata si ritornerà più avanti, in questo elaborato di tesi: la pittura del Settecento, in particolare il veronese Pietro Antonio Rotari, non esitò a cimentarsi con un soggetto violento come questo, e lo seppe tradurre in un linguaggio che, sebbene raffinato, non tralasciava di trasmettere anche gli aspetti più tragici del mito classico...

Veronese il solo artista di una certa levatura appariva Jacopo Palma il Giovane, il quale preferì rielaborare l'eredità di Tintoretto<sup>199</sup>. La riscoperta e rilettura dell'Antico, in questi anni, non avvenne a Venezia ma tra l'Emilia e Roma ad opera di Annibale Carracci e, dopo di lui, Guido Reni; a Venezia, ciò ebbe scarso *appeal*, e le opere più classicheggianti di Tiziano non suscitarono una particolare attenzione in patria ma furono ammirate a Roma, soprattutto da Nicolas Poussin: se Venezia preferì guardare, per la prosecuzione della sua scuola, alla tradizione consolidatasi dalla seconda metà del Cinquecento, l'esempio di Tiziano divenne, al di fuori di essa (in particolare, a Roma e a Bologna) parte integrante di quel Classicismo moderno che si confronterà nel Seicento con le opulenze del Barocco e l'attenzione alla realtà del Naturalismo caravaggesco e, a Venezia, dei Tenebrosi<sup>200</sup>. In terra veneta, quindi, si consolidava uno schema di confronto che opponeva i cosiddetti 'chiaristi', gli artisti che basavano la loro arte sulla disciplina disegnativa e le cromie chiare e che avrebbero avuto il loro momento trionfante agli esordi del Settecento, e appunto i 'naturalisti' che *ivi* coincidevano coi Tenebrosi, secondo un principio di alternanza che avrebbe visto il trionfo del primo gruppo sul secondo, con la posizione trasversale dei pittori barocchi propriamente detti (complicando così uno schema ben più complesso rispetto a quello delineato da qualsiasi schematizzazione): la fonte principale da cui gli studi devono partire per questa parte della disanima, per completezza, è la *Storia pittorica* dell'abate Luigi Lanzi, in particolare il terzo tomo dedicato alla scuola veneta, il quale tenne poi conto *Della Pittura Veneziana* di Zanetti (1771), riletta secondo la disciplina di 'disegno, colorito e invenzione'<sup>201</sup>. La rilettura, in chiave classicista, delle complessità di un secolo come il Seicento, volta all'esaltazione di artisti affini ai dettami ormai imperanti come Pietro Liberi, Andrea Celesti sino ad Antonio Bellucci, Giovanni Segala, Giovanni Antonio Fumiani e Nicolò Bambini (che svolsero il ruolo di transizione col Settecento) (Figg. 079-090, 270), è sintomo di uno squilibrio critico basato su una scuola di pensiero educata su un modello antinaturalistico (e quindi ostile ai Tenebrosi), che escludeva dal dibattito quanto scritto dai letterati che si erano invece occupati di studiare le arti secentesche, a partire dall'opera di Marco Boschini, condizionando così la ricerca successiva: non ne fu immune lo stesso Zanetti che, nel *Proemio della Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* (1733), lamentava come la decadenza moderna aveva fatto scempio degli insegnamenti dell'arte del passato, introducendovi elementi rozzi e un lume notturno svilente dei principi della buona composizione e della tavolozza chiara che aveva fatto la fortuna della pittura veneziana<sup>202</sup>. Tuttavia, i progressi

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 1070.

<sup>200</sup> P. Joannides, *Classicità e classicismo...*, cit., p. 1070; F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 573; E Oy-Marra, *Giovanni Lanfranco, Bellori e la questione della scuola dei Carracci a Roma*, in *Le componenti del Classicismo secentesco...*, cit., pp. 191-210; C. Mazzarelli, *Intorno ad Annibale: natura e idea nelle pratiche della copia a Roma nel XVIII secolo*, in *La tradizione dell'“Ideale classico”...*, cit., pp. 305-313.

<sup>201</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., pp. 573-576. È il Lanzi, appunto, il primo ad aver redatto una storia dell'arte veneta che tenesse puntualmente conto della distinzione, e contrapposizione, tra le scuole dei classicisti e dei Tenebrosi; tuttavia, come altri autori prima di lui che avevano redatto opere di critica che codificassero appunto il Classicismo (ma non la controparte), nella sua esanima dei pittori anticlassici non rinuncia a una feroce critica, definendola una “Setta de' Naturalisti e de' Tenebrosi” e mettendo perciò in luce la sua pericolosità eversiva rispetto i buoni insegnamenti del Classicismo, mettendo anche in evidenza come le loro pratiche pittoriche errate avevano comportato problemi relativi alla conservazione delle opere stesse. Si veda anche *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti...*, cit., p. 208 (vedi Sitografia, n. 25).

<sup>202</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 576. Si veda anche A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia...*, cit., p. 4 (vedi Sitografia, n. 11). Allo stesso tempo, non si considerava la posizione di Marco Boschini che, nella sua opera letteraria, mirava a una celebrazione complessiva, di stampo barocco, della scuola pittorica veneziana che elogiava i maestri del passato come quelli a lui contemporanei e rivalleggiava con la Natura, ponendo il rapporto diretto col quadro quale soggetto primario della riflessione critica e criticando i pittori naturalisti: l'artificio barocco della poesia e della descrizione diventano il mezzo originale per raccontare dei contrasti di luce, il

degli studi sino a tempi a noi prossimi, accompagnati dalla realizzazione di una serie di mostre che rendessero giustizia (almeno parziale...) a un ambito della storia dell'arte veneta spesso trascurato, hanno permesso di mettere in luce alcuni aspetti fondamentali che riguardano anche la posizione del Classicismo nel contesto della Repubblica di Venezia, e in particolare a Venezia e Verona<sup>203</sup>... Se a Verona, la diffusione del Classicismo aveva solide basi su cui appoggiarsi, quali il peso della Chiesa nel contesto sociale, la vicinanza della scuola locale alle maniere dell'area lombarda ed emiliana (quale filtro e tramite per la romana), i rapporti della nobiltà locale con gli ambienti delle corti dell'area padana, a Venezia la distinzione appariva più sfumata nel contrasto di maniere in verità antitetice, quali il Barocco e il Classicismo, rispetto gli eccessi dei Tenebrosi; nella Dominante, nella prima metà del secolo non si era riusciti a comprendere più la vitalità degli illustri esempi del passato e aver, di conseguenza, creato un rapporto di confronto creativo che potesse rinnovare nuovamente la pittura, preferendo invece portare avanti una sterile ripetizione della maniera divenuta tradizione, trovando in questo un appoggio illustre in Marco Boschini<sup>204</sup>. Ma alcuni artisti veneti, già in questa fase, avevano guardato agli esempi romani: il veneziano Carlo Saraceni e i veronesi Alessandro Turchi, Pasquale Ottino, Claudio Ridolfi e Marcantonio Bassetti (Figg. 009-015) dimostravano di essere aperti a ciò che si percepiva come innovativo sul panorama della pittura italiana (ad esempio, i Carracci, Giovanni Lanfranco e Domenichino) ma, pur essendo attivi nell'area centrale della penisola con opere di rilievo (avendo, quindi, lasciato la loro patria per varie cause – e questo, soprattutto per i veronesi, fu di vitale importanza perché permise loro di sfuggire al devastante morbo della peste che colpì Verona nel 1630), non hanno poi avuto grande peso sul panorama artistico veneto nel momento in cui si stava affermando quella corrente naturalistica, basata sulla plasticità delle figure concepite secondo una nuova sensibilità grafica scaldata dal vigore del colore<sup>205</sup>. Una figura a parte risulta essere Alessandro Varotari detto il Padovanino che, avvicinandosi alle arti di Roma (1618-1619 ca), si concentrò sullo studio dell'opera di Tiziano, in particolare i cosiddetti *Baccanali estensi* che, nel 1621, Olimpia

---

dinamismo delle figure e la corposità della materia pittorica... In pratica, nella Dominante non si formò una critica militante in senso stretto, che eguagliasse quella portata avanti dal romano Giovanni Pietro Bellori a favore del Classicismo, ma si limitava all'estro di alcuni autori che esprimevano il loro favore al di fuori di un regolamento canonico, e forse anche in virtù di certi legami con la committenza o l'attività svolta sul mercato artistico e antiquario.

<sup>203</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 578. La mancata comprensione della complessità e degli intrecci di diverse correnti figurative, riscontrata da Zanetti per descrivere la situazione del panorama artistico di fine Seicento (vedi n. 49) ma che incarna in realtà tutto il secolo, col limite che, se non si poteva ricondurre una figura all'influsso di un maestro 'foresto', lo si definiva mediocre, come una condanna per non essere parte dei due momenti gloriosi della storia dell'arte veneziana (ovverossia il Cinque e il Settecento). Parte del giudizio si spiegherebbe anche col fatto che in terra veneta non vi fu, al tempo, un corrispettivo di Caravaggio o Annibale Carracci, e non vi era un collezionismo vitale abbastanza da orientare in maniera precisa il gusto, con l'elezione di contenuti figurativi innovativi ce si radicassero nel contesto veneto e fossero da motore per un rilancio secentesco della scuola pittorica veneta anche al di là dei confini della Repubblica. Tutte queste criticità, come si ha avuto modo di riassumere in questa sede, caddero nel periodo compreso tra il 1681 e il 1721, quando nacque a Venezia il Rococò e, parallelamente, si sviluppò anche un nuovo e vitale filone classicista settecentesco, incarnato dapprima dalla figura di Antonio Balestra e poi sviluppato dai suoi allievi, Cignaroli e Rotari, pur considerando le diverse sfumature che esso assunse nel suo percorso. Sino a quel momento, però, la fortuna di un artista aveva ragion d'essere nella fortunata congiuntura creatasi tra il mercato artistico in divenire e i sostegni propizi di alcuni sporadici collezionisti.

<sup>204</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 579. L'atteggiamento passivo e ripetitivo della scuola veneziana stupisce dopo la vitalità della stessa nel Cinquecento e per il fatto che, a Roma, col nuovo secolo l'esempio illustre di Tiziano fu invece capitale per il rinnovamento artistico sia della corrente del Classicismo che del nascente Barocco, rispettivamente esemplificato nell'opera di Poussin e di Pietro da Cortona e Rubens. Si vedano, come introduzione al tema, G. Spione, *Una diversa prospettiva: gli studi seicenteschi e il movimento neoveneziano*, in *La tradizione dell'“Ideale classico”...*, cit., pp. 33-43; S. A. Meyer, *L'Ideale classico nella storiografia...*, cit., pp. 267-275; M. Ruffini, *Bellori e la pittura veneta del Cinquecento...*, cit., pp. 380-390.

<sup>205</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 579.

Aldobrandini donava alla famiglia Ludovisi: l'esperienza della copia di questi capolavori del maestro cadorino risultava essere il preludio a una fase di invenzioni proprie, concretizzabili nell'armonizzazione della maniera tizianesca con elementi tratti da Michelangelo e dall'Antico, costituendo così una forma di Classicismo personale e temperato, riconoscibile dalla peculiare tavolozza vibrante intrisa di luce astratta; la sua era una maniera che, a Venezia, doveva suggerire la locale interpretazione secentesca dell'Antico commista al ricordo vivo dei maestri cinquecenteschi, come attesta le *Tre Grazie e gli amorini* (Fig. 414), opera degli anni Trenta che si trovava un tempo nel *portego* di casa Widmann a Venezia (oggi all'Ermitage di Pietroburgo), e che si può paragonare alle cromie adottate da Poussin, i maestri del Cinquecento veneto e le scene mitologiche della scuola veneta<sup>206</sup>. A lui coevo, Giulio Carpioni (Figg. 025-027) si distinse per le figure dai volumi ravvivati da morbidi chiaroscuri, il colore intenso ma quasi irreale e dettagli ricercati commisti a panneggi segmentati, elementi che lo avvicinavano a esempi della coeva pittura francese, mentre un'opera come *Diana ed Endimione* (Vicenza, Banca Popolare) dimostra la complessità della sua maniera classicista, attenta agli esempi di Tiziano e Veronese mediati da quelli di Alessandro Bonvicino detto il Moretto, Giovanni Geromano Savoldo e Padovanino così come vi sono note aggiornate su Nicolas Régnier, Saraceni e Ruschi oltre alle novità romane; scelse poi di rappresentare con vividi colori elaborate scene pagane dai contenuti concettuosi, come il *Regno di Hypnos* (Figg. 415-416), spesso replicate in più copie per soddisfare il collezionismo privato, e che spiccano in una produzione difficilmente inquadrabile come esclusivamente veneta, dato che si riscontra spesso una vicinanza alla scuola emiliana, in particolare a Guido Reni e Domenichino<sup>207</sup>. Il Classicismo chiarista lagunare si diffuse e consolidò ulteriormente con la figura di Francesco Ruschi (Figg. 417-418) che, nel 1629, lasciò Roma per portare nella Dominante una maniera monumentale e colta che ben rispecchiava la sua adesione all'Accademia degli Incogniti in cui era forte il dibattito inerente la classicità in rapporto alla moderna poesia barocca e le esperienze alternative dell'espressione; la sua pittura, che rivela una lontana vena naturalistica animata da luminose penombre e derivata dalla visione caravaggesca filtrata da Orazio Gentileschi, giunse a definire in maniera più grafica le suggestioni di Guido Reni animate da richiami al Guercino, poi orientata allo studio e alla rilettura della maniera di Paolo Veronese<sup>208</sup>. Gli anni Trenta del Seicento si caratterizzano per molteplici stimoli, quali il rinnovato studio degli esempi di Tiziano e Veronese portati avanti da Padovanino e Ruschi, il passaggio generazionale con la scomparsa di vecchi maestri e l'ascesa delle nuove leve, e l'arrivo di artisti 'foresti' che, nei fatti, contribuirono a dare nuove prospettive alla locale scuola secentesca che così uscì dai vincoli di una tradizione ridottasi spesso a sterile ripetizione: se Domenico Fetti, Johann Liss e Bernardo Strozzi (Figg. 218-220) si stabilirono nella Dominante, artisti come Simon Vouet e Nicolas Poussin (Figg. 046, 345-346) soggiornarono per brevi periodi a Venezia, contribuendo allo sviluppo di quella simbiosi, nella cultura figurativa barocca e chiarista veneziana del Seicento, tra l'esempio dei maestri veneziani

---

<sup>206</sup> *Ivi*, pp. 579 sg. Si veda anche l'intervento curato da Elena Bertin in occasione della prima parte della conferenza curata dalle Gallerie dell'Accademia e dedicata al Seicento (vedi Sitografia, n. 38).

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 580.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 580, p. 582. La figura colta di Ruschi, che fu spesso impegnato nel disegnare i frontespizi tradotti in incisioni per l'accademico incognito Gian Francesco Loredan, rievocava l'analoga propensione culturale ricoperta da Veronese nel Cinquecento; perciò, non sorprende che il pittore secentesco cercasse di rendere attuale il suo illustre modello: non si trattava solo di citazioni di modelli compositivi e tipologie figurative, ma di appropriarsi della stessa volontà di entrare dentro la struttura dipinta per svelarne la tensione insita e tradurla in una nuova pagina pittorica, in cui il colore delle aree in piena luce, nella sua componente neoveronesiana, divenne di grande importanza per gli sviluppi della pittura chiarista del Seicento veneto.

con le novità romane (mettendo così in luce la relazione dei due centri nel panorama artistico del secolo)<sup>209</sup>. Un contributo capitale all'evoluzione della pittura chiarista e classicista in terra veneta derivò, invece, dalla presenza a Venezia di un artista che, a Roma, si era distinto al servizio di papa Urbano VIII e si poneva in una posizione intermedia tra il Barocco (di cui fu esponente di spicco in qualità di pittore) e il Classicismo (per la sua attività di architetto, che coniugava al dettame moderato classico alcuni elementi barocchi, creando un linguaggio felice e di particolare attrattiva): Pietro da Cortona (Figg. 113-116), che fu in laguna una prima volta alla fine del 1637, poco prima di decorare la Sala della Stufa a Palazzo Pitti a Firenze, e vi ritornò nel 1644, durante il quale ebbe come cicerone Marco Boschini, che lo accompagnò nella visita e nello studio delle meraviglie veneziane<sup>210</sup>. Se era noto che il pittore doveva molto ai cinquecenteschi veneti per quanto concerneva l'elemento cromatico e luminoso, avendo studiato già a Roma sulle opere di Tiziano (come i celebri *Baccanali* Ludovisi), nella Dominante poté immergersi pienamente negli splendori della pittura veneta, venendo colpito in particolare dai teleri di Tintoretto a Palazzo Ducale, nella chiesa della Madonna dell'Orto e alla Scuola Grande di San Marco (in particolare, il *Trafugamento del corpo di san Marco*) (Figg. 408, 419-422), anche se saranno sempre Tiziano e Veronese ad avere i maggiori effetti sulla sua pittura, come confermerebbe la *Madonna col Bambino* da lui dipinta e donata da papa Alessandro VII al doge Giovanni Pesaro (con probabile intermediazione di Nicolò Sagredo, ambasciatore a Roma e poi doge nel 1675)<sup>211</sup>. Nel 1663, Pietro da Cortona inviò in laguna la sua sola opera pubblica per la Dominante, la grande pala con *San Daniele nella fossa dei leoni* per la chiesa omonima (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) (Fig. 423), opera patrocinata per conto della badessa Foscarina Diedo tramite Nicolò Sagredo, che si rivelò così uomo colto dai gusti raffinati, al punto da aver contribuito all'arrivo a Venezia di Fetti e Strozzi e Jacques Courtois detto il Borgognone; Cortona e Sagredo ebbero un ruolo nella decorazione della cappella di famiglia del secondo a San Francesco della Vigna, in quanto furono qui attive maestranze romane vicine all'ambasciatore veneziano, tra cui Girolamo Pellegrini, che fu allievo del primo a Roma e a Venezia dipinse la cupola della cappella suddetta con il *Trionfo di san Gerardo Sagredo* (Fig. 424), opera rischiarata dalla luce naturale e in cui le figure, disposte dinamicamente a circolo assecondando la conformazione architettonica della cupola, richiamava le analoghe invenzioni di Correggio e Lanfranco che ben si sposavano col registro cromatico appreso dal maestro<sup>212</sup>. Una simile temperie, a Venezia, non poteva che palesare gli sviluppi della pittura di luce e antinaturalistica (quindi anti-Tenebrosa) che nascevano dal connubio di diverse esperienze 'foreste' che, a ben vedere, avevano anche una radice capitale nelle gloriose opere del Cinquecento veneziano; e proprio un pittore come il Pellegrini incarnava perfettamente questa svolta classicista della pittura veneziana, col suo interesse per lo studio dell'opera di Veronese, come si può evincere

<sup>209</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 582; A. Piai, *Altri disegni veneti barocchi...*, cit., pp. 117sg. Vedi nn. 101, 106. Si vedano anche gli interventi di Raffaella Morselli e Anna Orlando in occasione della prima parte del ciclo di conferenze curate dalle Gallerie dell'Accademia e dedicate al Seicento (vedi Sitografia, n. 38).

<sup>210</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 583.

<sup>211</sup> *Ibidem*. Questa visita fu, per Boschini, un'occasione anche per compiere una campagna di riabilitazione e propaganda della scuola veneziana, in particolare per quanto concerneva la questione della pratica del disegno che, tradizionalmente, vedeva i letterati e i critici centroitaliani rinfacciare ai veneti una scarsa preparazione in questo ambito (pur riconoscendo loro il primato nell'uso del colore): invece, il veneziano non aveva dubbi, e giustamente riconobbe in Tintoretto il campione veneto nell'arte del disegno (come attestano, meritatamente, i suoi disegni pervenutici...); tuttavia, il maestro cinquecentesco doveva condividere la palma della gloria con gli altri giganti del suo secolo, Tiziano (per il colore) e Veronese (per quanto concerneva l'invenzione).

<sup>212</sup> *Ivi*, pp. 583-585. Si veda anche l'intervento curato da Gabriele Tonizzo in occasione della prima parte della conferenza curata dalle Gallerie dell'Accademia e dedicata al Seicento (vedi Sitografia, n. 38).

dal cantiere della villa Barbaro a Maser ove restaurò gli affreschi cinquecenteschi, e da qui visibili nella produzione da cavalletto e negli affreschi: il dinamismo delle sue figure si stempera nel preciso disegno e nei rigonfi panneggi, motivi desunti dalle opere veronesiane di Palazzo Ducale e riscontrabili anche in opere più tarde, come la lunetta con *Venezia riverente davanti san Nicolò* (Venezia, chiesa di San Nicolò del Lido)<sup>213</sup>. Il ruolo di Pietro da Cortona negli sviluppi della scuola veneziana, col recupero degli antichi maestri e il rifiuto del Naturalismo, è ben evidente dalla sua attività didattica, di cui l'esperienza di Pellegrini è un calzante esempio: il maestro era solito suggerire ai suoi allievi e collaboratori più dotati di compiere un viaggio di studio a Venezia, e tali esperienze furono di vantaggio alla stessa scuola lagunare in quanto, accogliendo foresti come i lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi, poté sviluppare nuove suggestioni nella generazione successiva, con un'arte basata su eleganze disegnative e cromie chiare ben opposte alle oscurità tenebrose; gli anni che seguirono alla metà del Seicento videro così gli artisti formatisi a Venezia rileggere i maestri del Cinquecento e del più recente passato attraverso il filtro delle esperienze degli stranieri passati o insediatisi nella Dominante, che apparivano più sensibili agli insegnamenti passati e capaci di formulare un nuovo linguaggio artistico<sup>214</sup>. I due lucchesi, innamoratisi dell'esempio di Veronese così come degli altri artisti lagunari che copiarono con impegno per carpirne gli insegnamenti, coi soffitti della Biblioteca del convento benedettino di San Giorgio con allegorie inneggianti alla Sapienza (Fig. 425), rilanciarono la pittura da soffitto animata da una tersa tessitura dei cromatismi ispirati al maestro cinquecentesco unita a soluzioni compositive moderne di derivazione cortonesca: si instaurava in laguna un connubio tra la pittura di Venezia e quella di Roma, tra il Cinquecento veneziano e il Seicento romano, che ben testimoniava come si potesse essere moderni seguendo le orme degli antichi maestri<sup>215</sup>. In laguna, le caratteristiche formali della pittura ascrivibile alla matrice classicista, costituitasi pienamente negli anni Sessanta del Seicento e impegnata in particolare nel genere storico, nutritasi di importanti fattori esterni, seppe coniugare la cultura del disegno alle finezze nella stesura dei colori sensuali e dalle velature chiare, rifiutando le coeve sirene dell'accentuato chiaroscuro tenebroso; l'obbligatorio confronto con le glorie del passato portava obbligatoriamente al confronto con Paolo Veronese, divenuto il nume tutelare e modello della corrente chiarista e oggetto di un'indagine revisionista nell'alveo della storia figurativa veneziana: il maestro del Cinquecento, a Venezia, divenne il riferimento visivo della corrente classicista locale, portatore ideale della maniera atta a celebrare le glorie di una Venezia ancora impegnata sulla scena europea (ma, come si vedrà, destinata a un inesorabile declino che, tuttavia, si tradurrà nel finale apogeo delle sue arti e della sua cultura...), divenendo essa stessa scuola ma non ancora in un'accademia<sup>216</sup>... Con questa decade di poco successiva alla metà del Seicento, il Classicismo veneziano era arrivato a una sua prima maturazione, nello stesso momento in cui, per la prima volta, i Tenebrosi venivano riconosciuti e chiamati a soddisfare importanti commesse pubbliche e private: la celebrazione di quella che veniva fino a poco prima definita una 'Setta', con figure come Giambattista Langetti, Johann Carl Loth, Antonio Zanchi e un giovane Luca Giordano (Figg. 037, 071-074, 426-427), fu parallela all'attività di maestri che, nei fatti,

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 586.

<sup>215</sup> *Ivi*, pp. 586 sg. La fortuna dei due artisti in laguna pare legarsi alla figura del novello patrizio Ludovico Widmann, uomo colto e viaggiatore, che dovette presumibilmente conoscere i pittori lucchesi a Roma (quindi, prima del loro arrivo nella Dominante), e che forse ne favorì la commissione a San Giorgio. Possedeva poi diverse loro opere, tra cui l'*Apparizione della Sibilla a Cesare Augusto*, dipinto storico e 'romanista' nella concezione di un Classicismo di matrice cortonesca e noto solo tramite l'incisione di Giacomo Barri (1667).

<sup>216</sup> *Ivi*, pp. 588 sg.



dovettero svolgere un compito di transizione ed elaborazione del locale Classicismo, avendo sempre come riferimento Veronese, la cui *Cena in casa di Simone* (Fig. 428) lasciò il refettorio dei Serviti per essere inviato in dono a Luigi XIV a Versailles (e, da lì, modello per l'Accademia francese) e sostituita da una copia di Pietro Liberi<sup>217</sup>. Questo pittore padovano, in quegli stessi anni, aveva creato alcuni dei suoi migliori lavori, opulente e sensuali favole mitologiche o allegoriche in cui traspare una sensualità quasi scandalosa, che pare anticipare un certo senso libertino che fiorirà senza reticenze col nuovo secolo, e che era ottenuta con una tecnica raffinata, con il colore che si scioglie in una luce dorata per stemperarsi poi in tonalità cerulee; uno spirito simile, ma di diversa temperie di fondo, si ravvisa anche nelle sue opere sacre, come la *Gloria di sant'Antonio* realizzato per la Sacrestia della Basilica del Santo di Padova, ove è palese che il pittore, nella schiera di angeli che affianca il santo, si era rifatto a certi modelli cortoneschi e ai riflessi degli esempi di Correggio, riunendo così tutte le esperienze acquisite nei suoi viaggi lungo la penisola, inclusi i rimandi a Raffaello e Michelangelo, fusi nella luminosità cromatica derivata da Veronese<sup>218</sup>. La sua fama si estese a tutte le province della Repubblica e in breve si creò attorno a lui una cerchia di allievi e colleghi con cui iniziò un cammino volto a svincolarsi dalla corporazione artigianale ma che porterà in questa fase solamente alla nascita del Collegio dei pittori; tra i pittori che si formarono presso di lui, figuravano Giuseppe Diamantini e Federico Cervelli (Figg. 429-430), che continuarono quella produzione di nudi in cui era palese l'alto livello raggiunto nella pratica del disegno anatomico<sup>219</sup>. Allo scadere degli anni Settanta del Seicento si aprì una nuova fase, con l'arrivo del parigino Louis Dorigny a Venezia, che avrebbe determinato la svolta definitiva in senso classicista di questa corrente nella sua declinazione veneziana: la sua originalità divenne infatti un modello di espressione raffinata, giocata sul rapporto intercorso tra l'eleganza disegnativa e la meditazione sulla purezza del colore, e derivata più dallo studio dell'opera di Raffaello che dalla meditazione sui maestri veneti, come dimostra il *Sansone che lotta contro i Filistei* di Palazzo Conti a Padova (seppure ridotto nel formato) in cui le esasperate torsioni anatomiche rimandano alla sua incisione da Raffaello della *Battaglia di Ostia* dalle Stanze vaticane di Giulio II (1673); è il preludio a una nuova fase della sua stessa arte, prima ancora che della scuola veneziana, in cui la forma viene saldamente conclusa e il colore si raggela e diviene quasi astratto<sup>220</sup>. Si trattava dell'importazione nella Dominante di quel 'gran gusto' della scuola francese (che coincide, in genere, col linguaggio

---

<sup>217</sup> *Ivi*, pp. 589 sg.

<sup>218</sup> *Ivi*, pp. 590-593. La maniera di Liberi rimaneva comunque, prima di scadere nella convenzionale maniera, nel solco classicista tracciato da un altro padovano, Alessandro Varotari, con figure, spesso nudi, plasmate con una delicatezza quasi rievocante la porcellana e immerse in campiture che rievocavano il sempre ammirato Veronese, rielaborandone anche alcuni dei suoi modelli compositivi e formali ma adattati a iconografie originali, come il dipinto per la chiesa di Santa Maria della Salute (1652-1653), in cui Venezia non è più la regina trionfante rappresentata nel Cinquecento ma la donna implorante che richiede il soccorso celeste. Altra opera che testimonia la complessità della sua produzione più genuina è la *Maddalena in estasi* per la chiesa di Santa Maria Maddalena a Dossobuono di Villafranca (1651-1652), in cui l'attenzione per il voluttuoso nudo femminile della santa evidenzia il legame col patetismo romano, pur non negando le suggestioni per i maestri veneti classici, quali Tiziano e Veronese, e per il plasticismo michelangiolesco con cui dilata la forma nello spazio.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 593, p. 600. La necessità, fattasi sempre più impellente col progredire del Seicento, di strutturare le varie nozioni della pratica pittorica in un vero e proprio insegnamento di tipo accademico, che vede impegnati i due artisti più in vista dei due poli della scuola lagunare (Pietro Liberi per i chiaristi-classicisti, e Antonio Zanchi per i Tenebrosi), portò alla ricomposizione dei due schieramenti contrapposti intorno a quel Classicismo che appariva trionfante nella sua codificazione teorica, sostenendo come pilastri dello stesso le regole del disegno e della composizione al pari della vivacità del colore (punto, quest'ultimo, che pare in contrapposizione col Classicismo di più ristretta accezione, come quello romano e bolognese e il veronese in posizione in verità intermedia, che riteneva l'elemento cromatico secondario rispetto la primazia assoluta del disegno).

<sup>220</sup> *Ibidem*. Vedi anche n. 31.

ufficiale dell'Accademia) che soddisfa gli schemi teorizzati da Roger de Piles, e riassumibili nell'equilibrio dovuto alle nozioni di disegno, colorito e composizione; la perduta *Gloria di san Silvestro* per l'omonima chiesa veneziana (1682-1683) che attestava poi il merito del francese di aver riportato in uso a Venezia la tecnica dell'affresco per la decorazione di soffitti, volte e cupole, mentre Louis Cheron inviava la *Probatica piscina* per la chiesa di San Pantalon (1683), in cui si rifà esplicitamente a Poussin, sono esempi di un'evoluzione del contesto culturale e artistico veneziano in cui la pittura classicista propriamente detta assume una connotazione più esplicita in laguna, dimostrando come qui l'Accademia francese riuscì a farsi strada in una tradizione che sembrava inscalfibile<sup>221</sup>. L'evoluzione classicista della scuola veneta spinse l'ambiente artistico lagunare a guardare con rinnovato interesse alle realtà esterne, come gli ambienti bolognese e romano, portando anche a un'ulteriore conseguenza, ovverossia l'interesse della committenza internazionale, che andava a rompere anche la nomea affibbiata agli artisti veneti di essere stanziali; si evidenzia poi che anche i pittori formati nell'alveo naturalistico tenebroso si orientarono a una maggiore disciplina accademica, nel momento in cui Sebastiano Ricci lasciò Venezia per i suoi viaggi di formazione (e per scappare alla giustizia veneta...)<sup>222</sup>. Lo stesso si può dire per un altro artista, il napoletano Luca Giordano, la cui attività è stata capitale, e non solo a Venezia, per l'evoluzione negli anni successivi della scuola pittorica veneziana (sia per quanto riguarda la corrente classicista che per quella rococò), stemperando la sua densa materia pittorica e schiarendo la sua tavolozza sull'esempio di Tiziano, Paolo Veronese e Pietro da Cortona: si confrontino le pale del 1665, ancora di sapore tenebroso, come la *Deposizione di Cristo dalla croce* per la chiesa di Santa Maria del Pianto (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e la *Madonna col Bambino e santi* per la chiesa dello Spirito Santo (oggi alla Pinacoteca di Brera di Milano), con le più tarde pale per la chiesa di Santa Maria della Salute, la *Natività di Maria* e la *Presentazione della Vergine al Tempio*, o le tele per la basilica di Santa Giustina a Padova (1673-1675), il *Martirio di san Placido* e la *Morte di santa Scolastica* (Figg. 106-107, 431-435)<sup>223</sup>. Sarà di fatto la generazione più giovane, quella dei pittori nati intorno agli anni Cinquanta del secolo, a sviluppare questi stimoli e orientamenti, svincolandosi anche da una concezione puramente ottica connessa all'adozione di una tavolozza chiara che aveva, però, progressivamente perso quei caratteri sperimentali che verranno riscoperti dai pittori rococò; l'armonica plasticità dei modelli francesi (a partire da quelli lasciati da Dorigny, il quale fu importante per gli sviluppi di Paolo Pagani e Simone Brentana, che come il francese troverà grande seguito a Verona) diede stimolo all'orientamento accademico lagunare e indusse molti artisti locali a consolidare i propri legami con Roma e Bologna, ove spesso essi si recavano per completare e perfezionare la propria formazione artistica<sup>224</sup>. Tra essi, Giovanni Antonio Fumiani (Fig. 436-437), che compì un apprendistato a Bologna presso il quadraturista

<sup>221</sup> *Ivi*, pp. 596 sg. Vedi anche nn. 32-34. Il successo lagunare di Dorigny si deve ricondurre alla sua vicinanza a figure colte e altolocate, spesso membri di circoli culturali aggiornati sulle novità artistiche e culturali del loro tempo. Tra esse vanno ricordati il medico Charles-Guy Patin, fuoriuscito francese che insegnava a Padova e per il quale il pittore eseguì i disegni da tradurre in incisione per le antiposte di alcuni volumi (alcuni dei quali relativi alle arti e al collezionismo; 1682-1691), e il procuratore Angelo Morosini, per il quale eseguì diversi affreschi a decoro della perduta villa e della chiesa (perduti anch'essi) di Sant'Anna Morosina. Coevo a questi interventi fu il soffitto della chiesa di Ca' Nave a Cittadella (1689), col *Padre Eterno con la colomba dello Spirito Santo e angeli accoglie il Salvatore*: qui, il pittore carica il disegno di una forza astrattiva associata a un cromatismo teso e sbalzato dai tocchi di luce; si trattava di un linguaggio classicista ancora fresco e originale, nel contesto veneto, che garantirà ancora l'ampia fortuna dell'artista nelle città venete, non solo a Venezia, Udine e Verona, ove si ritirerà nella fase più tarda della sua carriera, sino ai suoi interventi a Vienna.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 598.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 600.

Domenico degli Ambrogi e da cui apprese quel gusto per le sofisticate prospettive per gli sfondi architettonici dei suoi dipinti, abilità che culminò nel monumentale telero di San Pantalon (1684-1707) (Fig. 270), esempio di fuga barocca alla maniera emiliana corretta sugli esempi di Andrea Pozzo e uno dei massimi capolavori veneti di grande decorazione scenografica: ma, a Venezia, le radici di questa tipologia pittorica potevano rintracciarsi già nelle opere di Veronese, a cui si ispirava anche per le nitide forme anatomiche ammantate all'antica e rese ancor più sode dall'uso di una luce priva di contrasti, che si ritrova nelle sue opere realizzate per la chiesa e l'attigua Scuola Grande di San Rocco (1676-1678) (Figg. 438-439)<sup>225</sup>. Tra i maestri di queste decadi di transizione va ricordato anche Nicolò Bambini (Figg. 082-085, 331) che, dopo un apprendistato svolto a Roma dal 1672 presso il Principe dell'Accademia di San Luca Carlo Maratta, esordì una volta rientrato col soffitto per il procuratore Leonardo Pesaro con il *Trionfo di Venezia* (1682) (Fig. 440): era la prima volta che la personificazione della Dominante, la sfarzosa regina del mare, entrava all'interno dello spazio di una dimora privata, con le figure confinate alla superficie dal disegno preciso e marcato che le determina senza però rinunciare alla corposa volumetria derivata dalla pennellata che accarezzava la tela e dall'uso di una tavolozza di ascendenza veronesiana<sup>226</sup>. Parallela era l'attività di Antonio Bellucci (Figg. 079-081), con figure dalla grazia soda ma anche distante e pallida e un colore veronesiano che assume una valenza ornamentale propria, garantendo alle sue figure una sensualità sempre crescente, mostrando quasi un avvicinamento alle opere di Pietro Liberi e Carlo Cignani: ne è bell'esempio il *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, oggi al Museo di Castelvecchio a Verona<sup>227</sup>. Tra gli artisti veneti che si recarono a Roma e che si è soliti ascrivere al Classicismo veneto vi era, ovviamente, il veronese Antonio Balestra: nel 1687, egli partì alla volta dell'Urbe per entrare nella bottega del Maratta, il quale lo esortò a studiare i principali riferimenti della corrente classicista, ovverossia Raffaello, Annibale Carracci e i resti dell'Antico<sup>228</sup>. Altro artista che ebbe legami con Carlo Maratta fu Gregorio Lazzarini (Figg. 075-078), che giunse, volendo citare le parole di Vincenzo da Canal, a una "maniera correttissima nel disegno e finita con belle idee" (cit.): si trattava di una pittura equilibrata, dalle morbide forme rifinite e le terse cromie che paiono riecheggiare una precedente (e possibile, ma non certa) esperienza romana, ipotizzabile anche in virtù della stima appunto del Maratta di cui godeva, dovuta alla visione, nella casa romana di monsignor Widmann, dei suoi *Trionfi di Scipione l'Africano*<sup>229</sup>. A Roma, il pittore dovette avere contatti con il cardinal nipote Pietro Ottoboni, nipote del papa veneziano Alessandro VIII, e da questo fortunato incontro si potrebbe rintracciare l'origine della fortunata commissione delle tele

<sup>225</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., pp. 600 sg.; F. Flores d'Arcais, *La grande decorazione nel Veneto...*, cit., pp. 658 sg. Si veda anche l'intervento curato da Debora Tosato in occasione della prima parte della conferenza curata dalle Gallerie dell'Accademia e dedicata al Seicento (vedi Sitografia, n. 38).

<sup>226</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., pp. 601 sg.; D. Beccarini, *I modelli e il lascito di Carlo Maratti nel Settecento romano ed europeo: da Giuseppe Bartolomeo Chiari a Vieira Lusitano*, in *La tradizione dell'“Ideale classico”...*, cit., pp. 296-304; S. Ventra, *Il classicismo in Accademia di San Luca nel XVII secolo: presenze, strategie e alternative*, in *La tradizione dell'“Ideale classico”...*, cit., pp. 439-449. Il soggiorno romano divenne, col tempo, una delle opzioni più frequenti per gli artisti classicisti di area veneta, riconoscendo nell'Urbe la fonte più originale per comprendere gli sviluppi del Classicismo a fine Seicento. Se Nicolò Bambini tornò, dopo aver goduto con profitto dei frutti di questo soggiorno, l'istriano Francesco Trevisani fece propria l'esperienza classicista-accademica romana al punto da decidere di non fare più ritorno nella Repubblica di Venezia, rimanendo a Roma ove ebbe una fortunata carriera al servizio di illustri committenti (come Flavio Chigi e il cardinal nipote Pietro Ottoboni), avviando anche una bottega ove giunse, nel 1727, un giovane e promettente veronese...

<sup>227</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., pp. 601 sg.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 602.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 603. Si veda anche *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal...*, cit., p. XX (vedi Sitografia, n. 13).

per la chiesa di San Pietro di Castello (1691): dopo che il papa aveva canonizzato il santo Lorenzo Giustiniani nel 1690, il Lazzarini realizzò l'*Elemosina di san Lorenzo Giustiniani*, mentre il Bellucci dipinse il *Voto del doge Nicolò Contarini al beato Lorenzo Giustiniani*, a riprova della loro alta reputazione, raggiunta in virtù della loro adesione ai comuni dettami stilistici di ascendenza accademica, che così ebbe manifestazione pubblica con una prestigiosa commissione lagunare<sup>230</sup>. Prolifera, in questa fine di secolo, la produzione di dipinti di soggetto profano che ben si adattano alle maniere dei pittori di estrazione accademica e che testimonia in favore che essi godono presso una committenza che ben accoglie questa maniera 'vaga'; i palazzi dell'aristocrazia veneta si coprono così di tele e affreschi raffiguranti cicli basati sulla rappresentazione delle storie antiche e organizzate secondo una coerenza narrativa e sequenze iconografiche precise, con figure ravvicinate e colte nel ritmo serrato del racconto *ivi* dipinto, costituendo presso i critici e i committenti la qualifica della scuola veneziana stessa: partendo dalle cinque tele di soggetto amoroso tratte dall'Antico Testamento per il *portego* della casa di Antonio Giustinian a San Stae (1686-1687), affidate a pittori del calibro di Gregorio Lazzarini, Andrea Celesti, Antonio Fumiani, Antonio Molinari e Johann Carl Loth, sino alle opere per la casa di Ercole Giusti a Verona, con '*historie*' dal contenuto eroico e moraleggiante tratte dalla *Gerusalemme liberata* e alla storia romana antica affidate ad artisti veneziani e veronesi delle rispettive correnti classiciste (rispettivamente, la prima scaldata dal colore veronesiano, e la seconda caratterizzata dal più quieto assetto disegnativo tratto dai bolognesi e dal Dorigny), per concludere con i dipinti classicisti di Palazzo Barbaro Curtis a San Vidal, con le opere di Nicolò Bambini e Giovanni Segala per il *portego*<sup>231</sup>. Il *Ratto delle Sabine* di Ricci per il salone di Palazzo Barbaro Curtis (1700) (Fig. 441), con la sua esaltazione di una pittura chiara e di colore puro, in omaggio a Paolo Veronese, che dà forma alle memorie dell'esempio di Pietro da Cortona (Fig. 442), e il suo fluire innovativo di materia e forma, rompeva i legami con una tradizione accademica lagunare ormai sentita come sterile e inadatta a soddisfare le nuove esigenze artistiche e di gusto del nuovo secolo: la modernità, col trionfo dei *Rubénistes* e dei Rococò, chiudeva un'epoca, il Seicento, per aprirne un'altra...

Connessa alla questione del Classicismo e del Rococò è anche un altro aspetto, più volte citato, ma che necessita di una breve disanima: il rapporto dell'arte veneta settecentesca con quella emiliana<sup>232</sup>. L'Emilia è stata sin dall'epoca rinascimentale un'interessante area di sviluppo della Storia dell'Arte, ma essa assunse un ruolo, capitale e particolare insieme, negli sviluppi dell'arte in area veneta già a partire dal Cinquecento: a partire da questo momento, l'assoggettamento di quest'area della penisola al potere dello Stato Pontificio ne fece un'area di confine tuttavia vitale a tutti i livelli, in particolare quello artistico, con centri come Bologna, Parma e Ferrara che inizieranno a guardare anche alle esperienze romane come un riferimento sempre più vincolante a cui integrare le autoctone concezioni artistiche; se così le esperienze romane avevano un tramite territoriale che fungesse da mediazione con le esperienze delle scuole veneta e lombarda, nei territori emiliani nacquero e agirono alcuni dei pittori più importanti della storia dell'arte ben al di là dei limiti cronologici della loro vita, come ad esempio Antonio Allegri detto il Correggio (Figg.

<sup>230</sup> F. Magani, *Vaghezza, decoro...*, cit., p. 603, p. 606.

<sup>231</sup> *Ivi*, pp. 606-609.

<sup>232</sup> Per un'introduzione sintetica all'arte dell'Emilia e alla sua relazione con quella della Repubblica di Venezia per il periodo oggetto del seguente elaborato di tesi, e per il periodo precedente, si vedano: S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, scritti di D. Arich De Finetti et alii, Modena 1999, pp. 115-140; A. Mazza, *Pittura emiliana a Venezia tra Sei e Settecento*, in *La pittura emiliana nel Veneto...*, cit., pp.141-164; S. Marinelli, *I modelli emiliani nella cultura figurativa veneta: Parmigianino, Reni, Guercino*, in *La pittura emiliana nel Veneto...*, cit., pp. 269-292.

136, 249-250) e Girolamo Francesco Maria Mazzola detto Parmigianino (Figg. 137-138), per citare solo due tra i più illustri<sup>233</sup>. Questa relazione tra le due scuole (o tre, se si volesse considerare anche la romana, per comprendere a pieno le sfaccettature del Classicismo italiano) è stata spesso fraintesa, ritenendo la scuola veneta scarsamente inventiva ma capace di appropriarsi dei modelli creati in altri contesti e di trasformarli in qualcosa di originale, consumandone però le potenzialità lineari e plastiche derivate da una solida base disegnativa, dissolvendola nelle atmosfere e nei colori tipici dell'arte veneta, col risultato di potenziarne le stesse proprietà espressive dei modelli, valorizzandoli; ma la realtà dei fatti è stata ben più complessa, con ovvie concessioni a tale pregiudizio, in particolare nell'accoglimento di riferimenti tratti da artisti come Raffaello e Correggio nelle opere degli artisti veneziani e veneti (con distinzioni derivanti dalle diverse esperienze e sensibilità)<sup>234</sup>. Il Seicento, col crearsi a Bologna di una solida Accademia ispirata al glorioso esempio delle opere dei Carracci (in particolare Annibale) e da cui uscirono alcuni degli astri della scuola emiliana del tempo (e modello per il secolo seguente), iniziò una diretta e più forte influenza sugli artisti veneti e in particolare i veronesi, in quanto questi ultimi, già in virtù della 'proto-accademia' dei Brusasorci e della locale sensibilità culturale e artistica dei pittori, mecenati e collezionisti locali che avvicinava la città atesina a quella felsinea, al pari delle regioni imperiali e di quella lombarda, piuttosto che alle coeve esperienze di Venezia, città che nel Seicento fu uno dei più fiorenti centri del mercato (anche artistico) d'Europa<sup>235</sup>. I legami intercorsi già nel Seicento tra Verona e Bologna si possono cogliere da un primo elemento: la presenza degli artisti veronesi presso le botteghe bolognesi riconducibili a quell'Accademia (concettuale, se non fisica) riconducibile all'attività dei Carracci, o quanto meno *ivi* soggiornanti per arricchire e completare la propria formazione<sup>236</sup>. Tuttavia, sino agli anni successivi al 1630, questa dipendenza formativa non si concretizzò, nei fatti, in una presenza fisica di artisti e opere emiliani in terra veneta (e a Verona

---

<sup>233</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani...*, cit., p. 271. Per lungo tempo, i modelli di riferimento per l'arte (e la storia dell'arte conseguente...) venivano rintracciati dai veneti nell'arte della Toscana: Giotto, Gentile da Fabriano, Donatello, Michelangelo erano tra i principali artisti a cui si guardò per gli sviluppi e le meditazioni che portarono l'arte veneta (e veneziana in particolare) a contendere con le altre scuole della penisola un ruolo fondamentale nelle arti e nella cultura; solo Parmigianino pose l'area emiliana in una posizione di primo piano in questo contesto artistico (mentre Correggio, nel periodo del Cinque-Settecento, era ricondotto spesso dalle fonti all'area lombarda, per quanto riguardava la scuola pittorica, mentre politicamente finì per rientrare nell'orbita pontificia sino alla nascita dello stato farnesiano).

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto...*, cit., p. 117, pp. 119 sg. Un esempio della conoscenza e della stima che i veneti nutrivano per la pittura emiliana nel primo Seicento è offerto dal poemetto *Della pittura veneziana* del bresciano Giulio Cesare Gigli, edito a Venezia nel 1615 con la dedica al "Signor Daniel Nijs", da identificare con colui che curò la vendita della collezione dei Gonzaga di Mantova a re Carlo I d'Inghilterra, e che per questo può essere inteso come uno dei dominatori del mercato artistico lagunare del suo tempo. In questo opuscolo, il Nijs sostituiva i sovrani esteri o i patrizi veneziani nel ruolo di patrono delle arti, in quanto poteva vantare una raccolta ricca non solo per quantità, ma anche per qualità delle opere, create dai grandi nomi dell'arte: dopo i veneziani, vengono citati gli emiliani, in primo luogo i bolognesi, come Guido Reni, Giulio Cesare Procaccini e i Carracci, per proseguire con i ferraresi come Dosso Dossi, col faentino Ferrau Fenzoni, i parmensi per finire poi con Bartolomeo Schedoni. La collezione, ovviamente, andò dispersa, ma era indice di una nuova attenzione, quanto meno collezionistica, per le opere emiliane in terra veneta e in particolare i quadri da cavalletto e le mezze figure; al contrario, per le opere pubbliche, e in particolare quelle religiose, il mercato artistico veneto lasciava pochi spiragli alla concorrenza emiliana o ai 'foresti' naturalizzati, avendo creato col tempo autentici regimi di monopolio artistico all'interno della Repubblica.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 120. I maestri bolognesi scelti dai veneti erano poi tra le figure più illustri del loro ambiente, in quanto si tratta di Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Maria Canuti, Carlo Cignani, Domenico Maria Viani, Gian Giuseppe detto Gioseffo Dal Sole, Marcantonio Franceschini e Francesco Monti (Figg. 213, 243-247, 443-456). Stupisce, invece, che nessun veronese si sia avvicinato a Giuseppe Maria Crespi (eccetto Pietro Guarienti), che fu invece oggetto di interesse dei veneziani (tra tutti, Giambattista Piazzetta e Pietro Longhi), che si rivolsero anche al Cignani (come nei casi di Federico Bencovich e Sebastiano Ricci – che, forse, frequentò anche Dal Sole).

in particolare): ad esempio, la figura di Guido Reni (Figg. 445-448) fu ammirata con attenzione ma a distanza dai veronesi, come attesta il *Sileno* di Francesco Pona (1620), mentre si doveva ad artisti come Alessandro Turchi prima e Antonio Giarola poi una conoscenza diretta dell'opera del bolognese e, conseguentemente, la diffusione dei suoi modelli nel territorio veronese; nello stesso periodo, Pasquale Ottino guardava invece alle piccole composizioni dei Carracci (in particolare, Ludovico), specie quei soggetti religiosi usati a decoro delle stanze dei religiosi<sup>237</sup>. Il dramma del morbo che infestò Verona e l'Europa nel 1630, e di cui si è accennata in precedenza la gravità, portò a una vera e propria decimazione della scuola veronese autoctona, con i maggiori artisti della stessa (appunto, Claudio Ridolfi, Turchi e Giarola) che lasciarono la città atesina creando un vuoto nell'ambito delle commissioni locali, anche prestigiose, che furono così soddisfatte per la prima volta in prevalenza dai 'foresti': la prima opera è stata la citata pala del Guercino per la chiesa di Santa Maria in Organo (1639), seguita da una copia della sua bottega, la pala di *Santa Francesca Romana* (Fig. 016), per l'altare della Sacrestia della stessa chiesa ma oggi all'abbazia di Villanova (post 1657); alla sua bottega era ricondotta anche la tela, rovinata, col *Suicidio di Catone* che un tempo si trovava nella collezione del nobile Alessandro Pompei (copia dell'originale del 1641, oggi al Palazzo Rosso di Genova), mentre alla sua mano si deve la pala della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti di Venezia (1644) (Fig. 457)<sup>238</sup>. Se Reni e Guercino furono i referenti ufficiali, seppure distanti, della scuola emiliana secentesca, altri artisti emigrarono periodicamente nei territori della Repubblica, vista come il più libero mercato artistico del tempo, contribuendo alla sua diffusione in queste terre e saturando con un'attività capillare le commissioni che sarebbero rimaste vacanti dopo la pestilenza: ai liguri Bernardo Strozzi e Giovanni Battista Langetti e ai toscani Pietro Ricchi e Sebastiano Mazzoni, si aggiunsero personalità del calibro di Luca Ferrari, Antonio Randa, Giuseppe Diamantini e Guido Cagnacci per citarne solo alcuni (Figg. 017-018, 220, 426-427, 459-463); eccetto il Cagnacci, che si scontrò con Marco Boschini, questi pittori approfittarono della loro permanenza in terra veneta per assimilare sia gli esempi della gloriosa tradizione locale

---

<sup>237</sup> S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto...*, cit., pp. 120 sg., p. 126; Id., *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 194; Id., *La maniera e la realtà veronese...*, cit., p. 23. Occorre qui introdurre velocemente una questione che, generalmente, viene associata alla più tarda figura di Rotari ma che in verità è stata estesa dagli studiosi sin dal tardo Settecento alla scuola veronese in generale: in cosiddetto 'cinericcio' della pittura veronese. L'origine di questa polemica, affrontata appunto dall'abate Luigi Lanzi in merito all'opera di Rotari, va in verità rintracciata nel *Sileno* di Francesco Pona, in cui si descrivono le opere della collezione di Francesco Giusti (che, come il Pona, era un accademico filarmonico). La descrizione di un'opera di Pasquale Ottino, conservata in Santo Stefano, si distingueva per le "vaghe [le] carnagioni" (cit.); da qui, la letteratura in materia artistica inizierà a parlare appunto della polemica delle cromie (contro il "grigio") che caratterizzava le opere di Ottino e del Farinati, finendo poi per identificare per convenzione tutta la scuola veronese (ad esempio, Giulio Carpioni). Sarà poi Rotari a 'ereditare' questa critica sul colore che, in verità, a ben vedere appare alquanto discutibile... Si vedano anche: *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti...*, cit., pp. 281 sg. (vedi Sitografia, n. 25); L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, II, volume a cura di M. Capucci, Firenze 1970, p. 175.

<sup>238</sup> S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto...*, cit., p. 126. Non furono poche le opere, che si potevano ricondurre al Guercino, presenti nel territorio veronese. I marchesi Gherardini, ad esempio, possedevano nella loro villa di Montorio veronese diverse tele del bolognese, probabilmente acquistate non direttamente dal pittore; allo stesso artista si deve anche la pala con la *Visione di Soriano* per la chiesa dei Domenicani di Bolzano (1655) (Fig. 458), commissionata dal locale Magistrato Mercantile per il tramite del veronese Bernardino Borno, che rappresentava il gruppo più attivo della Fiera di Bolzano, il quale riuniva mercanti veronesi e bergamaschi residenti a Verona (come i Balestra...) e che spesso ricoprivano il ruolo di intellettuali e committenti. Il *Libro dei conti* del pittore cita anche due tele con soggetto sant'Antonio, tra cui quella che era destinata a un altare della chiesa dei Cappuccini e pagata dal genero dei marchesi Gherardini, Emanuele Emanuelli, e identificabile con quella della parrocchiale di Avio (un tempo parte della diocesi di Verona).

cinquecentesca che le novità che comunque circolavano nella stessa Repubblica<sup>239</sup>. Al pari di Guido Reni, anche Carlo Cignani (Figg. 243-247), primo Principe dell'Accademia Clementina di Bologna, svolse un ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'arte veneta tra i due secoli, pur agendo a distanza: oltre a inviare a Verona la *Carità*, un tempo parte della collezione di palazzo Turco e oggi al Museo di Castelvechio, contribuì a Bologna alla formazione di alcuni dei protagonisti dell'arte veneta, come il bellunese (ma veneziano d'adozione) Sebastiano Ricci, e i veronesi Antonio Calza, Alessandro Marchesini e Sante Prunato, il quale avrà come allievo della sua scuola privata di pittura Giambettino Cignaroli, fondatore e primo direttore dell'Accademia veronese nel 1764<sup>240</sup>. Diverso è, per certi aspetti, il rapporto degli artisti emiliani con Venezia e gli artisti veneziani, anche quando si affermò l'astro di Annibale Carracci, la cui arte si poteva dividere tra le grandiose opere, sacre e profane, riconducibili al Classicismo e le opere, pittoriche e grafiche, di spigliato naturalismo che ben avrebbero potuto attrarre l'attenzione dei coevi pittori veneti e veneziani; tuttavia, questo rapporto non fu comunque privo di scambi e influenze, e proprio a un Carracci, Agostino, che soggiorno negli anni Ottanta del Cinquecento a Venezia per perfezionare la sua arte, si deve il merito di aver diffuso ben oltre i confini della Repubblica i modelli di Tintoretto che egli tradusse a stampa (a cominciare dalle *Tentazioni di sant'Antonio Abate* della chiesa di San Trovaso), per estendere questa attività anche a quelle di Paolo Veronese e Tiziano<sup>241</sup>. Lo stesso Ludovico Carracci fu precocemente attratto dalle opere di Tintoretto, forse anche prima che divenissero note attraverso le incisioni di Agostino, i cui schizzi dei taccuini dei primi anni veneziani dovevano essere già noti

---

<sup>239</sup> S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto...*, cit., p. 127, pp. 129 sg.; A. Piai, *Altri disegni veneti barocchi...*, cit., pp. 117-121. Se Luca Ferrari riuscì a trovare fortuna a Padova, Simone Cantarini, quando fuggì dalla corte di Mantova nel 1648, volle tentare la fortuna a Verona: egli rievocava con la sua maniera le opere giovanili di Turchi e Ridolfi, il quale gli veniva attribuito come primo maestro quando era ancora nelle Marche, prima di partire per Bologna ove entrò nella bottega di Guido Reni; dopo aver realizzato opere sia pubbliche che private destinate ai territori di Bergamo e Brescia (anche se egli ne realizzò alcune destinate anche a Venezia e alla stessa committenza veronese), morì improvvisamente. Un suo dipinto oggi disperso e inciso da Pietro Monaco nel Settecento, raffigurante *Agar e l'angelo*, si distinse per l'apertura paesistica e la posa monumentale e ieratica dell'angelo, che facevano intuire un dialogo tra le arti veneta ed emiliana, ed ebbe riflessi nell'omonima opera di Marcantonio Franceschini per la chiesa di San Biagio a Verona.

Anche le vicende di Domenico Maria Canuti appaiono alquanto significative per comprendere la complessità dei legami artistici e culturali tra le due scuole pittoriche. Egli realizzò una pala e le sei *Storie del Beato Tolomei* (1663-1664) per la chiesa di San Benedetto Novello di Padova (oggi in parte conservate al Museo Civico), su commissione dell'abate olivetano bolognese Taddeo Pepoli; Carlo Cesare Malvasia ricorda che, per la pala, il pittore dovette intervenire nuovamente sull'opera perché, dopo aver visto le opere della scuola veneziana, riteneva necessario correggere la sua tavolozza secondo il gusto dei veneti (anche se, a ben vedere, gli esiti appaiono ancora lontani dallo sfolgorante colore veneto e le forme appaiono più vicine, per il loro disegno scavato e plastico, agli esempi di Ludovico Carracci che a quelli desunti da Tintoretto). Sarà la sua produzione successiva, dopo il ritorno a Bologna nel 1666, a essere ripensata sugli esempi offerti dalla pittura di Veronese, artista da lui ammirato, come ricorda il Malvasia che lo poneva, come riferimento ideale, subito dopo i Carracci... Vanno tuttavia identificati, nella sua vicenda, due aspetti di rilievo nel contesto dei legami tra arte veneta ed emiliana: l'avvicinamento al maestro veneto del Cinquecento induce ad accostare il Canuti all'esperienza di Annibale Carracci e Guido Reni e, inoltre, la committenza olivetana favorì molti artisti emiliani con commissioni prestigiose in terra veneta, come quella di Santa Maria in Organo a Verona.

<sup>240</sup> S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto...*, cit., pp. 132-135, p. 159. La tela veronese, che armonizzava elementi dell'Arcadia con le suggestioni di Murillo, ebbe grande seguito (come dimostrato dal numero delle copie) e gli garantirono commissioni prestigiose in terra veronese che, tuttavia, a causa della sua lentezza furono soddisfatte dal figlio Felice Cignani (con la pala con la *Madonna e i santi Gallo e Luigi Gonzaga* per la chiesa gesuita di San Sebastiano – oggi nella chiesa dei Santi Apostoli di Verona) e Marcantonio Franceschini, suo vero erede artistico a Verona (con la tela di *Agar e l'Angelo* per la chiesa di San Biagio – vedi n. 238).

<sup>241</sup> A. Mazza, *Pittura emiliana a Venezia...*, cit., pp. 145-149; C. Mazzarelli, *Intorno ad Annibale: natura e idea...*, cit., pp. 305-313. Divenuto amico di Tintoretto, Agostino Carracci tradusse in incisione numerose opere del veneziano: dal *Matrimonio mistico di santa Caterina* (ora a Detroit) all'*Apparizione della Madonna a san Girolamo nel deserto* (1582-1583, un tempo sull'altare dell'Albergo della Scuola di San Fantin e oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia), dalla *Crocifissione* della Scuola Grande di San Rocco alle scene di divinità dipinte per Palazzo Ducale.

a Bologna: già prima delle opere più apertamente filoveneziane (con richiami a Tintoretto e Tiziano) come la pala con la *Madonna col Bambino in trono con santi e committenti* (1591, Cento, Pinacoteca Civica) o il *Martirio di sant'Orsola* e la *Predica del Battista* (1592, Bologna, Pinacoteca Nazionale) (Figg. 464-465), doveva aver noti i modelli di Tintoretto come quelli dell'*Apparizione della Vergine a san Girolamo nel deserto*, tradotta in incisione nel 1588 e di cui si colgono i legami col *San Girolamo* di Ludovico oggi al Museo di Arezzo (datato convenzionalmente al 1593)<sup>242</sup>. Il più giovane talento della famiglia Carracci, Annibale, fu invece attratto precocemente dagli esempi della tradizione veneziana cinquecentesca, entrando in contatto diretto, sia con le opere che con i pittori stessi, con i Bassano, Paolo Veronese, Tiziano, Tintoretto e il veronese Paolo Farinati; questi incontri, come quello avvenuto con le opere di Correggio, non stravolsero la sua cultura di fondo, tipicamente emiliana, ma anzi contribuirono ad arricchirla e a evolverla: il giovanile *San Francesco che adora il crocifisso*, pervenuto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Fig. 466), è a buon diritto considerato un manifesto degli interessi di questo pittore rivoluzionario, che qui seppe unire agli insegnamenti di Ludovico, basati già sui modelli di Tintoretto, un addolcimento sentimentale derivata da Correggio e Federico Barocci e una floridezza cromatica e una luminosità impensabili se non si considera l'esempio della pittura veneziana<sup>243</sup>. È tuttavia sul piano didattico che l'influenza di Annibale si può registrare sulla scuola lagunare, con la diffusione di accurati manuali con gli studi di dettagli anatomici, derivati dai disegni del maestro emiliano: le tavole contenenti questi disegni, inizialmente diffusi nell'Accademia degli Incamminati di Bologna, furono in breve tempo tradotti in incisione ad opera di alcuni allievi di questa accademia, Francesco Brizio e Luca Giambertano, e troveranno un terreno fertile a Venezia grazie al pittore e incisore bolognese Odoardo Fialetti che, coadiuvato da Palma il Giovane, darà alle stampe il primo manuale di disegno nel 1608, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*; nel 1611, Palma pubblicherà un'altra opera a questa prima ispirata, il *De Excellentia et Nobilitate delineationes*<sup>244</sup>. Il Fialetti contribuì anche come pittore a proporre una sintesi pittorica tra le due scuole, in particolare con le tele per la Sacrestia della basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia del primo decennio del Seicento (Fig. 467): nel complesso, egli cercò di elaborare questa sintesi tra la tradizione bolognese, un incerto avvicinamento alle novità dei Carracci e la conoscenza della coeva pittura veneziana (da Leandro Bassano ai pittori della corrente tintorettesca); un dipinto come il *Miracolo del fuoco*, inoltre, fa emergere i ricordi dell'esperienza romana pervasa da un gusto per l'esotismo orientale che deve essere derivato dalla comprensione dei dipinti di Vittore Carpaccio, mentre in altre tele della serie emergono con maggior evidenza le componenti lagunari e una dilatazione paesistica di ascendenza nordica<sup>245</sup>. Il peso dei modelli e della tradizione veneziani del Cinquecento non potevano essere elusi nemmeno da un maestro come Guido Reni: la vicenda della mancata realizzazione dell'*Invenzione della Croce* per la chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti di Venezia, ricordata da Malvasia, appare significativa, dato che l'artista rifiutò di eseguire il dipinto perché riteneva di non essere capace di raggiungere un risultato paragonabile a quello di Paolo Veronese, e certamente non ne voleva sapere di raffrontarsi con Tintoretto, pertanto l'opera fu eseguita da Guercino (1644) (Fig. 457); partecipò anche, malvolentieri come ricordava sempre Malvasia, a una competizione per realizzare una mezza figura richiesta da un mercante, tale Boselli, e dovette qui confrontarsi con Palma il Giovane, Nicolas Régnier e Guercino, ritenendo forse senza

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>243</sup> *Ivi*, pp. 149 sg.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 151.



sbagliare che una committenza come quella veneta preferiva artisti orbitanti nell'ambito della locale scuola<sup>246</sup>. I modelli di Reni faranno breccia a Venezia col fiammingo Michele Desubleo, che *ivi* giunse probabilmente agli inizi degli anni Cinquanta del Seicento, dopo che l'Accademia di Ettore Ghisiglieri a Bologna, presso cui aveva insegnato a fianco di Francesco Albani, Guercino e altri che, come lui in precedenza, si erano formati sotto la guida di Reni: nella Dominante, questo pittore riscoprì gli effetti smaltati di una tavolozza ispirata alla tradizione fiamminga e alla tradizione lagunare stessa<sup>247</sup>. Notevoli furono i frutti di questo artefice, che lascerà Venezia per Parma solo nel 1665: oltre alla *Madonna in gloria e santi* per la chiesa degli Scalzi e all'*Orazione nell'orto* per quella di San Zaccaria a Venezia, si ricordano la pala con l'*Estasi di san Francesco* per l'omonima chiesa del Palazzo Ducale di Sassuolo che fu inviata da Venezia (1654) (Figg. 468-470), il *San Martino e il povero* della parrocchiale di Sambughé di Preganziol e le tele classicheggianti per la chiesa di San Giacomo di Monselice, con la *Trasfigurazione* e la *Chiamata dei figli di Zebedeo*<sup>248</sup>. Un altro artista emiliano che ebbe un profondo legame con la cultura pittorica veneziana, prima con un soggiorno in laguna e poi con la presenza di pittori veneti nella sua bottega bolognese, fu Giuseppe Maria Crespi (Fig. 213): la sua presenza a Venezia, seppure breve e datata verso al 1690, permise la maturazione di uno stile generoso, sensibile agli esempi veneziani che già il confronto delle due giovanili tele per la parrocchiale di Bergantino permette di cogliere, con la *Sacra Famiglia* (1688), opera di chiara e dichiarata educazione felsinea caratterizzata da una stesura cromatica liscia derivata dal Cignani e un'intensità espressiva di tradizione cantariniana, e la più tarda *Madonna col Bambino e i santi Simone Stock e Antonio di Padova* (1693-1695), la quale fu oggetto di una *querelle* per la sua attribuzione a Crespi o al Bencovich; sono proprio i suoi soggiorni formativi nelle Marche, ove studiò le opere di Federico Barocci, e poi a Venezia, ove si confrontò con gli esempi dei maestri del Cinquecento, che gli permisero di liberarsi da quelli che erano diventati i lacci dell'Accademia bolognese e che gli permetteranno di orientare la sua maniera verso la svolta settecentesca che attrarrà poi, a Bologna, i suoi allievi veneti, come Giambattista Piazzetta che arricchirà il suo esempio con una luminosità tutta lagunare<sup>249</sup>. Si giunge così al Settecento, durante il quale, grazie anche alla generazione di pittori veneziani e veneti itineranti a cavallo tra i due secoli, si attua una vera e propria riscoperta dei maestri dell'area emiliana (nella sua accezione moderna) che contribuirà agli sviluppi del moderno linguaggio veneto, sia esso il Rococò chiarista o quello neotenebroso veneziano o quel Classicismo veronese che non rimase insensibile alle più innovative sensibilità del nuovo tempo dei Lumi. Tra tutti, spicca la riscoperta del Parmigianino, che già nel corso dei due secoli precedenti aveva suscitato nella scuola veneta un interesse particolare quale tramite di altri elementi capitali dell'arte moderna, come la grazia di Raffaello e Correggio al pari della vigorosa potenza di Michelangelo<sup>250</sup>. Questo artista parmense era noto in terra veneta soprattutto in virtù delle sue opere grafiche, quali i disegni e le incisioni, prima ancora che per le sue pitture, incluse quelle mobili che finirono anche nella collezione di Palazzo Giusti del Giardino a Verona nel 1620, ma, il suo linguaggio, trovò un terreno fertile nella cultura veneziana, che mai aveva perduto un legame quanto meno di fondo con gli arcaici verticalismi bizantineggianti e la fluente linearità gotica oltre a un certo gusto per i colori intrisi di luce e lo splendore dell'oro, e che troverà la sua degna conclusione nella vorace maniera di Sebastiano Ricci.

---

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *Ivi*, pp. 151 sg.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 153, pp. 159 sg.

<sup>250</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani...*, cit., pp. 271-283.

Il bellunese, di cui è nota la bramosia di stimoli e modelli, desunti dalle maniere dei maestri del passato e del suo tempo, riconducibili alle varie scuole pittoriche della penisola e che formarono la base di una cultura visiva ricca e originale anche nel suo citazionismo, non poteva restare indifferente a quella grazia raffinata che pervade l'opera del maestro cinquecentesco, e che il pittore settecentesco dovette conoscere già durante il suo itinerante viaggio di formazione con un soggiorno a Parma, ove dovette ammirare gli affreschi della basilica di Santa Maria della Steccata (Fig. 138); tutto ciò appare evidente nelle anatomie delle figure di Ricci che, nel periodo compreso tra la partenza da Venezia e il ritorno da Londra, hanno acquisito una proporzione filiforme e aggraziata, specie nei seducenti nudi femminili che costellano le tele e gli affreschi del bellunese, commista a quella grazia che è un tramite, seppure indiretto, con l'esempio di Raffaello che Ricci non volle affrontare direttamente, quando fu intento a Roma a copiare per Luigi XIV l'*Incoronazione di Carlo Magno* dalla Stanza dell'incendio di Borgo in Vaticano (Fig. 471), perché temeva che il suo flebile colore avrebbe potuto intaccare la brillantezza del suo, oltre a essere conscio che non avrebbe mai potuto eguagliarne la correttezza del disegno<sup>251</sup>. Il Settecento veneziano, col suo Rococò, appariva congeniale alla riscoperta del modello di Parmigianino al pari di altri artisti del Cinquecento e del primo Seicento, in quanto in questi artisti del passato i nuovi pittori scoprirono una via per superare lo stallo in cui la pittura veneziana era giunta alla fine del Seicento; e una conferma di questo rinnovato interesse può essere identificata nell'acquisto a Londra, a opera di Anton Maria di Girolamo Zanetti, dei disegni del parmense che sino al 1721 erano parte della collezione del duca di Arundel, e che lui stesso, una volta tornato a Venezia, ne curò la traduzione a stampa, coadiuvato dagli incisori Andrea Zucchi, Carlo Orsolini e Giannantonio Faldoni<sup>252</sup>. Altro artista cinquecentesco che fu importante per gli sviluppi della pittura settecentesca fu Antonio Allegri detto il Correggio (Figg. 136, 249-250), pittore che, a fianco di Parmigianino, rappresentava la massiva manifestazione della grazia e della pittura notturna<sup>253</sup>. Questo artista, che aveva saputo meditare sugli esempi illustri di Mantegna, Giovanni Bellini, Giorgione e Lorenzo Lotto creando qualcosa di originale e universalmente ammirato, aveva sempre suscitato un interesse, quanto meno indiretto sugli artisti di area veneta, in particolare quelli del Settecento: Rosalba Carriera, Antonio Balestra e, non ultimo per esiti, come si vedrà, Rotari... Ma procedendo con ordine, la pittrice veneziana, ben prima del suo soggiorno alla corte di Modena (1723), aveva saputo infondere nei suoi pastelli una grazia affascinante per la sua delicatezza e franchezza insieme, al punto che il pittore Charles Coypel la paragonava all'artista cinquecentesco e sottolineava come questa analogia (anzi, eredità...) fosse una delizia per i loro contemporanei; una volta a Modena, l'artista aveva la possibilità di studiare direttamente, nella Galleria ancora integra, i capolavori *ivi* conservati dei maestri del passato e, in una sua lettera, ne cita solo tre maestri, Tiziano, Annibale Carracci e, ovviamente, Correggio<sup>254</sup>. In generale, l'esempio dell'artista cinquecentesco parrebbe risolversi in tipologie addolcite di volti femminili e alcuni modelli maschili (quali il vecchio barbuto – desunto dal san Gerolamo dell'omonima pala di Parma, Fig. 472 – o la figura del pastore in piedi – desunto dalla *Santa Notte*) e in una modalità di pittura fluida che tuttavia si doveva confrontare con una tradizione della pittura di colore che aveva i suoi natali nelle opere di Tiziano<sup>255</sup>. Una modello pittorico e compositivo che, invece, ebbe grande influenza

<sup>251</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 261

<sup>252</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani...*, cit., p. 277.

<sup>253</sup> *Ivi*, pp. 283 sg.

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 283. Vedi anche n. 81, n. 90.

<sup>255</sup> *Ivi*, pp. 283 sg.

sull'arte veneta e che fu soggetto ricorrente nel contesto dell'Arcadia settecentesca è l'*Adorazione dei pastori* detta *La Notte* (o *Santa Notte*) (Fig. 473), dipinta per la chiesa di San Prospero a Reggio Emilia ma poi divenuta parte delle reali collezioni di Sassonia dopo la vendita della Galleria estense nel 1743 (e oggi tra i gioielli pittorici della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda): come potevano i pittori veneziani e veneti non essere affascinati dal soggetto e dalle soluzioni adottate dal maestro cinquecentesco, e la prova di questo amore (e sfida) è offerta dalla serie di *Natività notturne* o scene di *Adorazione dei pastori* che si possono scorgere nei cataloghi dei pittori delle scuole della Repubblica, di cui si citano a titolo di esempio l'*Adorazione dei pastori* di Angelo Trevisani (oggi nella cattedrale di Tours) e l'omonima tela veneziana realizzata dal veronese Antonio Balestra per la chiesa di San Zaccaria (Figg. 474-475)<sup>256</sup>. Altro erede settecentesco del Correggio, per quanto riguarda la decorazione aerea di volte e cupole, è il più volte citato Ricci: giunto a Parma nel corso del suo giovanile peregrinare per la penisola, il bellunese non poteva restare indifferente ai modelli correggeschi, offerti dagli affreschi delle cupole delle chiese della città (Figg. 249-250), per la rappresentazione delle figure librate nei cieli dell'infinito empireo, sacro o mitologico che fosse, e che troveranno una degna forma a Firenze, nella volta della camera dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Palazzo Pitti, o in quella dello scalone del palazzo di Schönbrunn ove eseguì l'*Allegoria delle virtù principesche* che, ancora una volta, si ispiravano agli affreschi fiorentini di Luca Giordano e Pietro da Cortona (Figg. 113-123, 476); una simile eredità sarà poi portata avanti da un altro veneziano, Giambattista Tiepolo, che farà della pittura aerea di volte e soffitti un'occasione per la rappresentazione dell'apoteosi o della caduta di divinità ed eroi (Figg. 271, 290, 292, 298, 304)<sup>257</sup>. Sempre Ricci si rifarà a un altro maestro emiliano, Annibale Carracci, per quanto concerne l'organizzazione della decorazione di ampie superfici (in particolare le volte e i soffitti, ma non solo) con un programma decorativo di ampio respiro, che comprendesse non solo le scene desunte dalla storia antica o religiosa o dalla mitologia, ma anche quegli apparati puramente decorativi (e spesso a *grisaille*) che fungono da raccordo tra le diverse scene: l'esempio a cui il pittore settecentesco si rifece era ovviamente la Galleria di Palazzo Farnese a Roma (Figg. 133, 477), che studiò accuratamente durante il suo soggiorno nell'Urbe e che dovette colpirla per il sapiente insieme di finti quadri incorniciati da sontuose decorazioni in finto oro e stucco, commiste a nudi reali e telamoni di finta pietra e medaglioni a monocromo, che mostravano come l'emiliano avesse compreso e aggiornato il modello di Michelangelo della volta della Cappella Sistina (Fig. 478); Ricci, che aveva ben compreso a sua volta questa lezione, la tradusse nel nuovo linguaggio rococò a Firenze, nella più volte citata sala di palazzo Pitti, e a Londra, con le tele per il palazzo di lord Burlington o la cappella del palazzo di lord Portland (di cui disponiamo del bozzetto, col *Battesimo di Cristo*, oggi al Metropolitan Museum di New York), giocando col contrasto tra l'illusionismo dei dipinti (tele o affreschi che imitassero gli olii su tela) e gli apparati di corredo come ornamenti e finte statue o scene a finto rilievo a *grisaille*, che paiono piene di vita e movimento (Figg. 125-132, 479-480). Ma la Galleria Farnese non è da esempio solo nel suo complesso, ma anche per le singole scene mitologiche dei finti quadri: due scene avevano suscitato l'interesse del bellunese, ovverossia l'*Ercole al bivio*, che, aggiornato al gusto rococò e la trasformazione dell'aitante protagonista trentenne con un giovinetto adolescente che stava per iniziare il suo glorioso cammino, ritroviamo a Palazzo Fulcis a Belluno e nella sala d'Ercole affrescata a Palazzo Marucelli a Firenze (Figg. 110,

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 284.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

481); ma è soprattutto il *Bacco e Arianna* che domina la volta della Galleria romana (Fig. 133) a riecheggiare nella memoria di Ricci, al punto da creare, a distanza di lustri dal suo soggiorno romano, un dipinto per lo scalone del palazzo di lord Burlington (Fig. 125) che è pura bellezza, gioia e sensualità nonché un accattivante gioco di sottintesi coi suoi colti committenti, dato che traspaiono in filigrana i numerosi riferimenti, a partire da Annibale Carracci ma anche Tiziano, Guido Reni (con l'*Aurora* del Casino Rospigliosi a Roma) e Carlo Cignani (ad esempio, i dipinti mitologici del Palazzo del Giardino di Parma)<sup>258</sup>. Ma, ancor più di questi, è Guido Reni a suscitare l'interesse dei pittori veneti (Figg. 134, 447, 482)<sup>259</sup>. Non solo si ritrovavano sue opere nelle più prestigiose collezioni atesine, ma molti pittori veronesi vollero rifarsi al suo esempio con copie e varianti, testimoniando la capillarità del suo esempio: Giambattista Barca, con la pala per la chiesa di San Sebastiano a Verona (oggi al Museo di Castelvecchio) con *Cristo consegna il vessillo a san Francesco Saverio*, si rifece alla composizione della perduta tela di Reni con *Cristo appare alla Vergine* (distrutta negli sciagurati bombardamenti di Dresda) con una tale convinzione e precisione che spinse Bartolomeo Dal Pozzo (1718) a scambiarla per un'opera della "scuola di Guido Reni" (cit.) e Giambattista Lanceni (1720) a parlare di "Opera sul gusto di Guido Reni" (cit.), nonostante una materia cromatica opaca e scura, quasi tenebrosa, che potrebbe alludere a un influsso del primo Guercino; Antonio Giarola, guardando invece a un'incisione con la *Madonna col Bambino*, eseguì una piccola tela di omonimo soggetto, oggi all'Istituto Stimate di Verona, che ne è la traduzione pittorica resa con un tocco leggero tipico della sua fase matura; e Sante Prunato, con un *Cristo nell'orto* per la chiesa di San Fermo a Verona, che deriva da un modello originale dell'emiliano, oggi noto da un piccolo rame dello stesso Reni oggi al Musée Municipal di Sens, ma che potrebbe identificarsi con un disegno che Dal Pozzo ricordava nella collezione Bonduri, e di cui il veronese riproduce solo il disegno ma di cui ne stravolge lo spirito originario<sup>260</sup>. Infine, l'ultimo grande pittore emiliano che influì sull'arte veneta fu Guercino (Fig. 016, 457-458)<sup>261</sup>. Questi, nonostante un soggiorno precoce nella Dominante che gli permise di acquisirne alcuni caratteri, iniziò ad avere in area veneta un'effettiva influenza solo dopo che mutò la sua maniera in direzione emiliana, risentendo anche del linguaggio di Reni, e l'invio della pala veronese del 1639; da quel momento, le commissioni provenienti da centri come Verona, Venezia, Vicenza e Bolzano furono notevoli, e la

<sup>258</sup> A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 257; S. Marinelli, *I modelli emiliani...*, cit., p. 284; I. Bigazzi, *Guida...*, cit., pp. 151-164. Ma non solo i veneziani avevano trovato nei Carracci (e quindi non solo Annibale...) un riferimento: già nel corso del Seicento, i veronesi Alessandro Turchi e Alessandro Marchesini avevano guardato a questi emiliani che, a loro volta, dimostrarono una sincera ammirazione per Tintoretto, come testimonia il disegno attribuito ad Annibale nelle collezioni di Windsor raffigurante l'*Annunciazione* e ripresa dall'omonima scena della Scuola Grande di San Rocco: a titolo di esempio, si veda la decorazione ad affresco del soffitto della chiesa di San Domenico a Verona, opera di Marchesini del 1687, in cui appare il legame dei telamoni del veronese con quelli del Carracci.

<sup>259</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani...*, cit., pp. 284 sg.

<sup>260</sup> *Ibidem*. Un altro esempio è offerto da un altro dipinto di grande successo dell'emiliano, *La strage degli innocenti* del 1611 (oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna) (Fig. 445), che suscitò grande interesse nei pittori veronesi che ne colsero pienamente il significato, assolutamente congeniale ai tempi: già nel 1619 Pasquale Ottino, per la cappella Varalli della chiesa di Santo Stefano a Verona (Fig. 483), ne eseguì un'interpretazione in cui l'accento si sposta dal dolore materno per la brutale fine della propria prole alla brutalità dello sgherro dal fisico ispirato alla statuaria antica che solleva con una mano il corpicino di un infante mentre con l'altra si appresta a sferrare, senza rimorso alcuno, il colpo omicida; Francesco Maffei invece, a metà Seicento, eseguì una versione oggi a Vicenza (Fig. 484) che, confrontata con l'originale reniano, appare quasi una copia (differente, rispetto l'originale, per lo sfondo architettonico e l'assenza degli angeli che, emergenti dalla nuvola in alto a sinistra, distribuiscono le palme del martirio degli infanti innocenti) in cui viene accentuato lo stato emotivo delle madri disperate e addolorate per questo scempio, andando quindi oltre i limiti di quella continenza emotiva e sentimentale che è cifra caratteristica del Classicismo; infine, con la fine del secolo Alessandro Marchesini (Fig. 485) volle rileggere, attraverso il filtro dell'arte di Carlo Cignani, e rendere omaggio al modello di Reni, arricchendolo con uno sfondo architettonico che anticipa già il gusto settecentesco.

<sup>261</sup> *Ivi*, pp. 285 sg., p. 290.

sua influenza fu certo amplificata dall'opera dei suoi allievi nelle città venete, a cui si aggiunse l'interesse nei suoi riguardi da parte di Francesco Maffei e Alessandro Turchi (che a lui si rifece specie dopo la morte di Reni)<sup>262</sup>. Nel Settecento, tuttavia, la sua influenza sugli artisti veneti avviene in particolare tramite la diffusione della conoscenza dei disegni e la loro traduzione a incisione: se i disegni ebbero un'influenza su un gigante come Tiepolo, avvertendo che l'emiliano era un tramite anche coi modelli di Rembrandt, nel corso degli anni Sessanta del Settecento e in maniera indipendente Giambattista Piranesi a Roma (1764) e il toscano Francesco Bartolozzi a Venezia (1761) tradussero in incisioni che ebbero ampia diffusione i disegni dell'emiliano appartenuti, tra gli altri, a Zanetti il Vecchio, Joseph Smith e allo stesso Tiepolo<sup>263</sup>. Molto altro si potrebbe dire, come molto altro sarebbe da indagare, ma occorre tirare le somme: il rapporto tra le scuole pittoriche emiliana e quelle venete del Settecento (appunto, Verona e Venezia) si rivelò uno degli episodi più significativi e ricchi di conseguenze per le dinamiche dell'arte del Settecento nei territori della Repubblica di Venezia, mentre proprio a Bologna l'Accademia ripiegava sui suoi modelli classici senza fornire più significative novità d'avanguardia; i suoi esempi ritorneranno a Venezia solo nell'Ottocento, e non più nella provinciale e ormai attardata Verona, ove in verità a lungo la locale scuola pittorica (e la prima Accademia di Cignaroli) apparivano teoricamente come il terreno più congeniale per l'accoglimento e gli sviluppi di questi modelli emiliani che, al pari di altri stimoli provenienti da altri centri della penisola e spesso giunti in area veneta al seguito degli artisti itineranti del secolo più dinamico e affascinante dell'evo moderno, al pari del mito di Tiziano e della scuola veneta quale espressione massima del colore che sarà sempre presente, con diverse sfumature, nei secoli moderni e contemporanei, quale massima incarnazione del disegno e dei suoi valori didattici per gli artisti di ogni tempo e ogni luogo, al pari o forse anche più incisivi del sacro ed eterno lume di Raffaello<sup>264</sup> ...

Per concludere la disanima delle caratteristiche, nelle differenze e nelle similitudini, dei contesti in cui è maturata la figura umana e artistica del nostro, è necessario affrontare un ultimo punto: quale fu il rapporto effettivo tra i due principali centri culturali e artistici della Repubblica di Venezia nel Settecento, Verona e Venezia, agli albori dell'ultimo secolo dello Stato veneto (e nel quale venne a costituirsi appunto la figura di Pietro Antonio Rotari)? Vi furono momenti in cui le due città, tramite i loro artisti, si influenzarono in qualche modo, portando istanze culturali e artistiche peculiari che contribuirono agli autoctoni sviluppi degli artisti e delle correnti locali, sradicando così i pregiudizi di apparente impermeabilità dei rispettivi contesti in questo ricco e variegato quadro culturale? E, infine, vi furono figure che svolsero, più di altre un effettivo ruolo di tramite nell'ambito di questo peculiare aspetto? Un esame esaustivo e definitivo sulla questione non risulta esistere ancora ma, tuttavia, esaminando anche solo velocemente i materiali di studio e ricerca oggi esistenti, frutto dell'attività pluridecennale degli studiosi e concretizzatasi in mostre tematiche o monografiche che si sono svolte nelle due città venete (e non solo), si possono rintracciare tre livelli di indagine: i veneziani che influirono sull'arte di Verona, i 'foresti' che scelsero di vivere nei territori della Repubblica e così influirono sulle arti della città atesina e su quelle di Venezia e, infine, i veronesi che giunsero nella Dominante e vi lasciarono una traccia che arricchì l'immenso e meraviglioso panorama artistico-culturale che la distinse. Si inizi quindi da Verona, ritenuta baluardo in terra veneta di un Classicismo che ripudiava e inorridiva dinanzi agli eccessi che, nelle

---

<sup>262</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani* ..., cit., pp. 285 sg.; A. Piai, *Altri disegni veneti barocchi* ..., cit., pp. 118 sg. Vedi anche n. 14, n. 236.

<sup>263</sup> S. Marinelli, *I modelli emiliani* ..., cit., p. 286, p. 290.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 291.

decadi a cavallo tra Sei e Settecento, si stavano affermando come la nuova avanguardia artistica a Venezia; invece, alcuni artisti della Dominante, per esigenze legate alla ricerca di committenti (e quindi di fortuna, non solo economica...) o per soddisfare specifici desideri dei mecenati atesini, giunsero nella città sull'Adige contribuendo a portarvi istanze culturali nuove che contribuirono agli sviluppi della locale scuola. Si citeranno due esempi significativi. Il primo è quello di Simone Brentana, cui si è accennato precedentemente in questa analisi: dalla prima fase tenebrosa, con una maniera che, probabilmente, non trovò sbocchi apprezzabili a Venezia, il pittore decise di trasferirsi a Verona ove ebbe un'epifania, specie dopo l'incontro con Dorigny e, da quel momento, la sua maniera si evolvè in qualcosa di atipico anche all'interno della classificazione di ciò che si identifica solitamente sotto l'etichetta di Classicismo; la sua fama si doveva a questa evoluzione, che si concretizzò in una passione per elaborate strutture geometriche di base su cui poi il pittore costruì le sue composizioni, con figure ammantate in panneggi che non avevano niente da invidiare ai migliori lavori a sbalzo e rese uniche dall'impiego di una tavolozza che si fece sempre più accesa e attenta agli accordi tonali e cromatici, rivelando quindi quella sua naturale vocazione coloristica che tradiva l'origine lagunare che tuttavia non aveva ripudiato quel valore plastico delle ombre e dei chiaroscuri di derivazione tenebrosa<sup>265</sup>. Anche in una fase tarda, questa maniera appariva coerente e non era ancora scaduta (se si vuole usare questo termine in un'accezione neutra e non meramente dispregiativa) in un linguaggio ormai stanco e convenzionale della più estrema maturità, la fantasia e lo spirito critico del pittore erano notevoli e contribuivano a distinguere la sua opera sia sul piano cromatico che quello iconografico e iconologico, e influenzeranno in maniera sotterranea e camuffata anche i pittori veronesi successivi, sino a Cignaroli e Rotari stessi<sup>266</sup>. A riprova del suo ruolo di primo piano nel contesto delle arti veronesi (e della loro diffusione ben oltre i limiti della provincia veronese), si può considerare la serie di cinque tele, datate a dopo il 1730 e acquistate dai nobili De' Negri di Sanpietro per il loro palazzo di Trento: colpiscono in primo luogo i soggetti di queste opere (*Apelle e Alessandro, Esaù e Giacobbe, Giuseppe spiega i sogni al Faraone, Dionigi di Siracusa con le figlie*, e una scena non ancora ben identificata che potrebbe essere tratta dalla storia di Belisario – Figg. 486-490) che dimostrano come il pittore, quando non è vincolato da precisi programmi impostigli dai committenti, fosse libero nell'ideare dipinti estranei ai vincoli dei temi classici così come dagli aspetti devozionale e morale, pensati come un racconto articolato, attento agli aspetti psicologici delle figure dipinte ma al tempo stesso originale e non estraneo a elementi divertenti e spiritosi; colpisce poi come l'artista ha saputo creare dipinti con soggetti particolari, tratti da momenti meno frequenti della storia antica al pari degli episodi biblici, che paiono al contempo anche come scene di genere frizzanti<sup>267</sup>. Un altro artista veneziano che ebbe un ruolo non secondario nell'arricchimento del panorama artistico veronese fu Giambattista Tiepolo: sul lungo periodo, la sua influenza sull'arte veronese in apparenza fu molto limitata, essendo l'ambiente atesino monopolizzato, dopo la morte dell'anziano nume di Balestra e la partenza di

---

<sup>265</sup> Sulla figura di Simone Brentana, oltre a quanto indicato in precedenza (vedi nn. 34-35), si veda S. Marinelli, *Gregorio Lazzarini e Simone Brentana*, in "Arte Veneta", n. 62, 2005, pp. 40-53.

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>267</sup> *Ivi*, pp. 40-47. Occorre tuttavia precisare che Sergio Marinelli, nel suo saggio, fa una distinzione particolare: egli distingue i due dipinti con soggetto di storia antica, i due con soggetto biblico, e pone la questione del quinto dipinto, che secondo il suo parere non dovrebbe trattarsi di un soggetto di genere (ritiene, anzi, che persino Brentana, per quanto figura singolare e bizzarra in vita, non avrebbe mai fatto una simile scelta – precisando ancora che la serie di tele non fu commissionata ma, a quanto pare, acquistata dopo la loro realizzazione); a ben vedere, però, la loro costruzione interna può giustificare un duplice livello di lettura, in primo luogo in base al soggetto effettivo, per poi esaminarle anche come scene di genere (pur con figure abbigliate non certo alla maniera contemporanea al pittore...).

Rotari a metà Settecento, dalla figura del vanaglorioso Cignaroli, e la presenza in città di un suo solo allievo di livello, Francesco Lorenzi, non ebbe esiti radicali; a ben vedere, invece, la sua presenza fu più sotterranea, e contribuì a mantenere un saldo legame tra le due principali scuole venete del tempo e ad arricchire il quadro artistico-culturale veronese al di là degli stereotipi convenzionali già più volte sottolineati. Il primo dei due momenti in cui il veneziano ebbe modo di operare nel contesto veronese fu alquanto precoce, intorno al 1724, quando Scipione Maffei trovò nel veneziano l'artista più idoneo a cui commissionargli parte dei disegni delle antichità che, tradotti in incisione da Andrea e Francesco Zucchi, avrebbero decorato la sua *Verona Illustrata* edita nel 1732 da Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno: i suoi disegni dei busti della Galleria Bevilacqua e di altre antichità veronesi offrivano l'occasione al veneziano di affermarsi nella provincia veronese, offrendo un saggio della sua bravura in un'attività che travalicava i limiti dell'invenzione artistica, mentre il committente veronese trovava nel pittore un ideale interprete per i suoi progetti culturali che, già famoso, contribuiva a elevare le iniziative culturali di Verona; altro motivo che deve essere considerato è l'effettiva versatilità riscontrata nella grafica di Tiepolo, in quanto il veneziano, già dotato di una maniera riconoscibile, seppe confrontarsi con gli esempi dell'Antico, disegnando fedelmente alcuni reperti delle collezioni veronesi senza però ripudiare la sua originalità<sup>268</sup>. Se la partecipazione a tale impresa culturale gli garantì la commissione, a Verona, del ciclo di tele con soggetto biblico per la chiesa gesuita di San Sebastiano, di cui si conserva il mirabile *Eliodoro e l'alto sacerdote Onias* (1724-1726, Verona, Museo di Castelvecchio) (Fig. 491), fu la sua seconda e più tarda impresa veronese a stupire per la magnificenza che, ormai in tarda età, sapeva ancora offrire coi suoi affreschi ma anche per lo strascico di polemiche e malelingue che guastarono il suo lavoro: alla fine del 1760, il conte Carlo di Canossa, con la mediazione del cavaliere di Malta Michele Enrico Sagramoso, riuscì a convincere l'illustre pittore veneziano, già impegnato ad affrescare la fantasmagoria della volta di villa Pisani a Stra, a decorare la grande sala del suo palazzo cittadino con il quasi perduto affresco dell'*Apoteosi di Ercole* e le sovrapposte con le *Virtù* in occasione delle nozze della figlia, Matilde di Canossa, col nobile mantovano Giambattista d'Arco (Figg. 492-495); in questa, che fu una delle ultime fatiche realizzate in patria prima della partenza per l'ultimo viaggio senza ritorno, a Madrid (marzo 1762), Tiepolo, nonostante le malelingue sobillate da Cignaroli, metteva per la prima volta in scena l'apoteosi di una figura mitica che non fosse Apollo, suo tradizionale nume tutelare e soggetto preferito in quanto divinità protettrice delle Arti, a simboleggiare l'apoteosi di una famiglia (e del suo sogno d'immortalità tra i posteri) dopo le lunghe fatiche affrontate dai suoi membri nei secoli passati e che trovarono nella celebrazione di Carlo/Ercole la degna conclusione (transitoria, auspicando sicuramente la prosecuzione della gloria familiare a opera dei futuri eredi...)<sup>269</sup>. Tiepolo

<sup>268</sup> Si veda la scheda, curata da Alessandro Corubolo, nel catalogo *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 238 sg.

<sup>269</sup> F. Magani, *Giambattista Tiepolo: cronache di palazzo Canossa, tra passato e futuro, Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 93-107. Non dovrebbero sorprendere le malelingue che un *ras* dalla lingua biforcuta come Cignaroli scatenò contro uno dei giganti della pittura veneziana, chiamato a un'impresa prestigiosa nella Verona monopolizzata ormai dalla scuola del dispotico veronese, che era tuttavia un abilissimo pittore ricercato dalle varie corti europee e che fu promotore della nascita dell'Accademia di pittura veronese nel 1764: l'astio che questi doveva probabilmente nutrire verso Tiepolo non era dettato solo dalla differente concezione artistica in quanto, formatosi presso pittori prestigiosi come Prunato e Balestra, Cignaroli era portatore di una maniera raffinata e fortemente emotiva, abilissimo disegnatore e pittore dai dolcissimi passaggi tonali e cromatici che ormai erano dogma artistico e di gusto nella Verona della metà del Settecento; i motivi di attrito andavano rintracciati nei loro trascorsi professionali quando il veronese, allora residente a Venezia, aveva affrescato una delle sale di palazzo Labia ma, nella stessa sala, la famiglia patrizia non si fece problemi a far distruggere la decorazione del veronese per far posto al sontuoso affresco di Tiepolo e, come ebbe modo di sottolineare Adriano Mariuz in un saggio del 2004 dedicato alla decorazione tiepolesca del palazzo, Cignaroli non

portò quindi a Verona, come uno dei suoi ultimi canti del cigno nella penisola, una sfavillante macchina celebrativa e allegorica in cui l'artista si confrontava con l'analogo tema affrescato da Ricci a Firenze a Palazzo Marucelli (1706-1707) e dalla rappresentazione di Ercole sul carro trainato da cavalli realizzata da Pietro Longhi a palazzo Sagredo a Venezia (1734), nonché col perduto affresco di palazzo Tron di Dorigny di inizio Settecento con l'*Ercole in gloria*: figure fortemente scorciate di cui, dal basso, si potevano distinguere soprattutto le terga e le natiche popolano una complessa allegoria in cui il pittore dimostra non solo di saper ancora interpretare con vigore un complesso programma simbolico con figure perfettamente aderenti ai precetti dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, ma anzi di saper portare una tematica celebrativa di tale portata nell'alveo della cultura galante e rococò del tempo, con Ercole che perde la sua valenza puramente muscolare per avvicinarsi a un'ideale vicinanza tra mondo divino e mondo terrestre, come più volte gli era capitato nella sua carriera, avvicinando i suoi committenti e mecenati all'empireo degli dei e della cultura antica<sup>270</sup>... Di fatto, Tiepolo rompeva con prepotenza (e giustamente...) quel muro che avrebbe dovuto, secondo altri (che non occorre nominare), separare due civiltà pittoriche che in verità erano legate tra loro: l'autonomia effettiva delle scuole veronese e veneziana, infatti, non era una preclusione all'altro, nonostante la presenza di figure intransigenti (anche tra gli artisti più talentuosi e affermati - Cignaroli *docet*), ma era basata su un rapporto di confronto e mediazione autoctona che aveva dato, e avrebbe ancora dato (come si vedrà a breve), frutti meravigliosi e immortali...

A questo punto, occorre ritornare a un nome più volte citato in precedenza, riferito a una figura che, nonostante l'origine 'foresta', rivestì nei fatti una funzione di cerniera tra le due realtà della pittura veneta settecentesca, avendo svolto in entrambi i centri un importante ruolo innovatore che contribuì, di fatto, agli sviluppi della pittura veneziana prima e veronese (e veneta) poi: l'oriundo francese, e veronese d'adozione, Louis Dorigny<sup>271</sup>. Come già accennato, questo pittore, imbevutosi fin dalla giovinezza di un linguaggio classicista cosmopolita e adatto a soddisfare i desideri di autocelebrazione del monarca assoluto per antonomasia, Luigi XIV di Francia, decise ben presto di completare la sua formazione, come era in uso già da tempo, con un soggiorno nella penisola italiana: disceso a Roma nel 1672 per restarvi quattro anni, ove poté confrontarsi con quel Classicismo accademizzante di Andrea Sacchi e Domenico Maria Canuti che aveva saputo assimilare (dopo averli smorzati negli eccessi) alcuni elementi dell'opulento Barocco romano, passò quasi due anni a viaggiare tra altri centri del centro-nord della penisola, come Gubbio, Foligno, Livorno e la Romagna, ove finì di dare forma al suo stile e alla sua personalità artistica ma, nonostante ciò, mancava ancora qualcosa<sup>272</sup>... Nel 1678, il francese fece tappa a Venezia, e da

---

dovette aver ben digerito la cosa... Non gli doveva parer vero che, questa volta, le parti potessero in qualche modo invertirsi, per di più a Verona, ove Cignaroli ormai aveva voce autorevole negli ambiti delle arti e delle commissioni locali, in particolare dopo che si era diffusa la notizia della mancata commissione a Tiepolo per la realizzazione di alcuni soffitti per la corte imperiale russa (con tematiche simili a quelle messe poi in opera a Verona, motivando anche l'accusa di aver riciclato un soggetto rifiutato da un altro committente); tuttavia, alla fine, Tiepolo non si piegò alle maldicenze sul suo conto e portò a termine l'affresco che, disgraziatamente, finì per essere quasi distrutto durante la seconda Guerra Mondiale, nel momento in cui, ironicamente, erano in corso le procedure di strappo degli affreschi di palazzo Canossa per salvarli dalle devastazioni belliche, in cui le arti sono la seconda vittima dopo i civili...

<sup>270</sup> *Ivi*, pp. 95-102.

<sup>271</sup> Si vedano nn. 30-33.

<sup>272</sup> M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny...*, cit., p. 349; M. Favilla e R. Rugolo, *In Arcadia e in Firmamento: Louis Dorigny in Friuli*, in *Artisti in viaggio 1600-1750...*, cit. pp. 119 sg. Altri elementi che dovettero suscitare il suo interesse, secondo quanto evidenziato da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo, non paiono tipici di un artista imbevuto di cultura classicista: se appare coerente un avvicinamento all'Accademia di san Luca, ove entrò in contatto con Mattia de Rossi (docente di architettura), Pietro del Po (docente di prospettiva) e Carlo Cesi (docente di anatomia), e da cui



questo momento si ebbe una svolta, umana e artistica, che egli non poteva immaginare: il soggiorno, durato sino al 1687, se in un primo momento non influì significativamente sulla sua maniera, riuscì ad arricchire il suo “Classicismo formale addolcito e ammanierato” (cit. Giuliano Menato) con un colore affine all’interpretazione seicentesca della tradizionale opulenza cromatica veneziana, trovando ampio favore nella Dominante nel periodo del suosoggiorno, in un momento in cui il nuovo patriziato attraversava una fase di infatuazione per tutto ciò che era francese; altro importante merito che gli si riconosceva era la riscoperta, a Venezia, della tecnica dell’affresco dopo che essa era caduta in disuso a causa del degrado cui essa andava incontro nell’instabile ambiente lagunare, e che diede il là alla stagione dei grandi frescanti veneziani del Settecento, da Ricci a Pellegrini sino a Tiepolo<sup>273</sup>. Se il soggiorno veneziano pare chiudersi con la prestigiosa commissione del salone di palazzo Zenobio ai Carmini, attuale sede del Collegio Armeno (1684-1686; sebbene alcuni studi più recenti ne fissano l’esecuzione attorno al 1695) (Fig. 496), in cui le sue allegorie si integrano con finte architetture di gusto bolognese e sontuosi elementi plastici in stucco che completano l’ornamentazione assieme a grandi specchi, nel 1687 lasciò la capitale veneta per riparare a Verona, in quanto, con le ultime decadi del Seicento si stavano affermando a Venezia alcuni pittori che, specialmente col nuovo secolo, diedero avvio a un nuovo linguaggio fatto di luce atmosferica e colore neoveronesiano applicato a tocco, il Rococò veneziano appunto, e di conseguenza il suo personale linguaggio classicista, dalla linea sinuosa arabescata e una tavolozza smaltata e algida che dava concretezza a forme levigate come il marmo, non appariva più di particolare interesse; complice di ciò, vi era il fatto che la stagione ‘accademizzante’ di Venezia, che pareva concretizzarsi con la costituzione del Collegio dei pittori e la modalità operativa di artisti come Giulio Carpioni, Gregorio Lazzarini e Johann Carl Loth, si era esaurita in un nulla di fatto e, pertanto, a Venezia non era ancora tempo che si formasse un’Accademia ufficiale a cui un pittore come il francese potesse contribuire col suo aulico linguaggio classicista<sup>274</sup>. Tuttavia, lo spostamento nella città atesina fu una scelta felice sotto vari aspetti: non solo il locale Classicismo permise al pittore francese di affermarsi velocemente in un contesto cittadino alquanto competitivo nel campo artistico dopo la ripresa dalla peste del 1630, ma anche la sua stessa origine doveva essere una credenziale non indifferente in quanto i suoi natali e la vicinanza a un maestro come Charles Le Brun dovevano portare alla mente i fasti di quella che era la corte europea più sofisticata e prestigiosa del Seicento, ovverossia quella francese; inoltre, il fatto di essere stato a Venezia e di avervi svolto un proficuo periodo di studio e lavoro, avendone assimilato alcuni elementi, uniti alla sua personale maniera, doveva garantire un certo interesse anche nella committenza veronese, sino a ottenere la prestigiosa commissione dei teleri per la cappella del Collegio dei Notai (Figg. 048-050)<sup>275</sup>. Inoltre, un altro elemento da tenere in considerazione è la posizione geografica di Verona, che garantì a Dorigny un’ampia e variegata area di attività, estesa anche oltre i confini politici della Repubblica: ovviamente, anche dopo la sua partenza, i patrizi veneziani continuarono a rivolgersi a

---

acquisì la capacità di creare composizioni affollate di figure in uno spazio prospettico-architettonico illusionistico, appare inusuale invece il suo interesse per le grandi decorazioni ad affresco della Roma barocca, quali sono le opere di Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona e Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio.

<sup>273</sup> M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny...*, cit., p. 352; M. Favilla e R. Rugolo, *In Arcadia e in Firmamento...*, cit., pp. 120 sg. Sempre Favilla e Rugolo anticipano la data dell’arrivo a Venezia allo stesso anno in cui il pittore partì dall’Urbe e, conseguentemente, nel loro studio le date delle imprese pittoriche coeve alla sua permanenza a Venezia e quelle immediatamente successive al trasferimento a Verona appaiono discordanti con altri materiali consultati per questo elaborato.

<sup>274</sup> M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny...*, cit., p. 352; F. Flores d’Arcais, *La grande decorazione nel Veneto...*, cit., p. 664-666. Vedi anche n. 116.

<sup>275</sup> M. Favilla e R. Rugolo, *In Arcadia e in Firmamento...*, cit., p. 121.

lui per la decorazione dei loro palazzi, come fecero i Tron (1700-1702) e i Widmann (per la decorazione del loro palazzo di Bagnoli), o per le chiese della Dominante, come testimoniano gli interventi presso la chiesa degli Scalzi (1716 ca) e presso quella dei Gesuiti (1726 ca) (Fig. 497), entrambe commissioni per la famiglia Manin; sempre per questa famiglia, il Dorigny fu molto attivo nell'area friulana, ove diede degnissima prova dell'alto livello del suo Classicismo accademico francese ravvivato da una tavolozza smaltata che era anche debitrice delle cromie veneziane, decorando prima gli interni della loro lussuosa villa di Passariano (1708-1710) e poi l'interno del Duomo di Udine (1716 ca) (Figg. 498-499)<sup>276</sup>. La sua attività non lo relegò tuttavia a una permanenza che, potremmo definire, stanziale: oltre a lavorare nei principali centri della Repubblica, oltre Verona e Venezia, si spinse sino a Trento, ove affrescò le volte del Duomo (1732), compì diversi viaggi in Europa, recandosi nuovamente a Parigi (1704-1706) per un soggiorno, rivelatosi amaro in quanto le sue aspirazioni a divenire membro dell'Accademia rimasero deluse; recatosi a Roma e Napoli durante il suo ritorno a Verona, fu poi chiamato a Vienna al servizio del potente principe Eugenio di Savoia (1711) (Fig. 500) per poi recarsi a Praga<sup>277</sup>. A questo punto, appare evidente il ruolo di mediazione, svolto dal pittore francese, negli scambi artistici e culturali tra Verona e Venezia e l'Europa, in una fase storica di grandi trasformazioni che interessò appunto le due città tra le ultime decadi del Seicento e la prima metà del Settecento.

Il quadro generale per comprendere a pieno il contesto in cui nacque, si formò e agì un pittore come Pietro Antonio Rotari appare quasi completo. È comunque necessario, in chiusura di questa ampia introduzione teorica, soffermarsi su un ultimo artista che è stato più volte citato nelle pagine precedenti e che, a differenza del 'foresto' Dorigny, che ebbe un importantissimo ruolo di mediazione tra culture pittoriche apparentemente antitetiche in un'epoca di grandi trasformazioni, svolse un ruolo analogo ma ancor più capillare e incisivo innanzi tutto in virtù della sua origine veronese e di un percorso artistico affine a quello del pittore oggetto di analisi in questo elaborato di tesi: il principale esponente della scuola pittorica veronese e maestro, tra Verona e Venezia, di numerosi artisti delle locali scuole tra cui appunto Rotari, ovverossia Antonio Balestra (1666-1740) (Fig. 501)<sup>278</sup>. Nato a Verona da una famiglia di mercanti di origine bergamasca, iniziò la sua formazione con gli studi umanistici presso la scuola dei Gesuiti, per poi avvicinarsi, per diletto, allo studio delle arti presso la bottega di Giovanni Ceffis, interrompendone però la frequentazione nel 1682 per motivi familiari ed economici<sup>279</sup>. Recatosi a Venezia nel 1687 per dedicarsi unicamente alla pittura, divenne allievo del classicista accademico Antonio Bellucci (Figg. 079-081), e restò nella Dominante per quattro anni (1687-1691), studiando accuratamente le opere di Tintoretto (Figg. 409, 419-422) e frequentando assiduamente la locale accademia di nudo e lo studio di Architettura e Prospettiva, nel 1690; continuò poi la propria formazione a Roma (1691-1694) presso

<sup>276</sup> M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny...*, cit., pp. 352-354; M. Favilla e R. Rugolo, *In Arcadia e in Firmamento...*, cit., pp. 122-140.

<sup>277</sup> M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny...*, cit., p. 354.

<sup>278</sup> Per un'analisi compiuta della vita, l'opera e il percorso critico di Balestra, si vedano: C. Donzelli, *I pittori veneti...*, cit., pp. 8-12; F. d'Arcais, *Antonio Balestra*, in *Maestri della pittura veronese...*, cit., pp. 359-366; M. Polazzo, *Antonio Balestra. Pittore Veronese 1666-1740*, Verona 1978, pp. 12-42; L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 81-136; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 261, p. 264; B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", n. 60, 2003, pp. 88-111; M. Favilla e R. Rugolo, *Per Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", n. 66, 2009, pp. 84-101; S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., pp. 202-204; *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari*, in "Arte Veneta", n. 76, 2019, pp. 89-119. Si veda anche la biografia, curata da Maria Angela Novelli, presente sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 5, 1963 (vedi Sitografia, n. 32)

<sup>279</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 81 sg.

Carlo Maratta (Figg. 339-343), e poi a Napoli (1694) entrando in contatto con l'arte di Francesco Solimena e studiando le opere *ivi* lasciate da Giovanni Lanfranco (Figg. 221, 502-504)<sup>280</sup>. Il soggiorno romano, protratto seppure discontinuamente sino al 1697 (in quanto tornò a Verona nel 1695, per rimettersi da una malattia, passando anche per Bologna), fu capitale per la formazione del veronese: se la frequentazione dell'ambiente accademico romano confermò e perfezionò al massimo grado il suo innato orientamento classicista, ebbe anche di studiare pedissequamente sia le vestigia dell'Antico che i capolavori di Raffaello e Annibale Carracci, esperienze che trovarono coronamento nella sua vittoria, il 17 ottobre 1694, del primo premio per la terza classe di disegno dell'annuale concorso bandito dall'Accademia di San Luca, con la composizione della *Caduta dei Giganti* (Fig. 505); chiarificatore di un *modus operandi* che sarà distintivo del pittore negli anni a venire, fu poi la partecipazione del Balestra all'apertura e organizzazione, assieme a Benedetto Luti (Figg. 506-507) e Tommaso Redi, di un'accademia di nudo gratuita presso palazzo Firenze a Campomarzio, che fu frequentata da molti giovani artisti<sup>281</sup>. Tornato a Roma da Napoli, si recò

---

<sup>280</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 82; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., p. 17, p. 20. Il ruolo svolto dal Bellucci nel contesto della scuola veneziana era quello di concorrere alla 'normalizzazione' in senso accademico della suddetta scuola, portando avanti ciò che era stato iniziato da artisti come i citati Dorigny, Lazzarini e Nicolò Bambini; la loro reazione al Barocco tenebroso partiva da una base veronesiana arricchitasi con gli apporti delle scuole bolognese e romana. Non sorprende, quindi, che un tale linguaggio artistico fosse prontamente colto da un giovane pittore di origine veronese come era appunto Balestra. Vedi anche n. 21, n. 228.

<sup>281</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 82 sg.; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 261; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016: una breve introduzione alla mostra*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 3 sg.; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., pp. 17-34; G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 89 sg. Un'esperienza chiarificatrice della ricchezza della formazione culturale e artistica di Balestra (che dovrà essere poi considerata come un'eredità delle sue scuole) è appunto la partecipazione al concorso dell'Accademia di San Luca, ove Balestra trionfò con la *Caduta dei Giganti*. Oltre a essere la naturale conseguenza della scelta, una volta giunto a Roma con Luti, di porsi sotto l'ala del potente Principe dell'accademia romana, il classicista Carlo Maratta, che lo spinse allo studio delle fonti per eccellenza per un pittore di tale stile e gusto (appunto, l'Antico, il Raffaello delle Stanze Vaticane e della loggia Chigi, la Galleria Farnese di Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, le meraviglie dei palazzi e delle chiese dell'Urbe, nonché l'espressività della scultura barocca di Bernini), un simile disegno dimostrava la capacità del pittore non solo di creare una composizione complessa su un tema affidatogli, ma anche l'intelligenza di trarre da riferimenti esterni (come opere barocche che dovevano per loro natura far inorridire i puristi classicisti) ogni elemento possibile su cui meditare e rielaborare per creare una composizione originale, corretta e piacevole. La sua opera, improntata a una notevole chiarezza distributiva delle figure e alla correttezza tecnica del disegno, nonostante la complessità numerica e anatomico-dinamica delle stesse, era la perfetta sintesi di vari riferimenti e tradizioni: dai principi della costruzione a gruppo della scuola fiorentina (che sempre mirava all'individuazione del dettaglio e all'armonia dell'insieme complessivo), alla *Battaglia di Costantino e Massenzio* di Giulio Romano nella Sala di Costantino in Vaticano (Fig. 508), sino alla volta di palazzo Barberini affrescata da Pietro da Cortona (Fig. 379). Quest'ultima scelta pare completamente anomala ma, in verità, oltre a rifarsi anch'egli all'affresco di Giulio Romano, il pittore toscano che fu tra gli iniziatori del Barocco pittorico non aveva trascurato i principi di selezione che erano tra i cardini del Classicismo, solo che la sensibilità dell'artista e dei suoi committenti era diversa da quella ricercata dal nostro veronese: altri tempi, e altre individualità e sensibilità che, tuttavia, il genio di Balestra seppe far dialogare e giungere a sintesi...

Ugualmente significativo fu un episodio che il pittore veronese condivise con un altro pittore veneto che in quegli stessi anni risiedeva anch'esso nell'Urbe e che, sotto molti aspetti (non solo legati alla loro rispettiva maniera pittorica) era sua antitesi: Sebastiano Ricci. Entrambi gli artisti si confrontarono con la copia di un dipinto arcinoto di uno dei pilastri dell'arte classicista, l'*Incoronazione di Carlo Magno* affrescata da Raffaello nelle Stanze Vaticane (Fig. 471): se il bellunese vi si cimentò in seguito a una commissione del re di Francia Luigi XIV ma presto vi rinunciò sia perché non trovò appassionante l'impresa, ben conscio che non avrebbe mai potuto emularne la purezza nel disegno, e temendo anzi che il flebile colorito dell'urbinate avrebbe potuto compromettere la sua vibrante tavolozza; il veronese, invece, scelse di sua iniziativa il confronto con l'opera di Raffaello, e tale studio si rivelò capitale dato che, nel 1694, questo esercizio portò i suoi frutti, ovverossia la vittoria del concorso dell'Accademia di San Luca. A riguardo, si veda n. 251. Un altro aspetto biografico dell'artista merita una breve disanima: durante i suoi soggiorni formativi, Balestra dovette, probabilmente, sostare nell'area toscana (sicuramente si fermò a Siena, ove incontrò Benedetto Luti), ma non si hanno certezze di una sua permanenza a Firenze; tuttavia, escludere questa possibilità non pare ragionevole in quanto, a

dapprima a Bologna e poi a Venezia (1695-1718) ove, tranne che per un breve soggiorno in Lombardia ed Emilia (1700), ebbe modo di confrontarsi con le nuove tendenze della pittura veneziana (che avevano come baluardo la figura di Sebastiano Ricci): il veronese ebbe così modo di assimilare, entro la sua giovinezza, tutte le più innovative maniere nazionali affermatesi tra Seicento e Settecento, che, coniugate alla lezione degli antichi maestri, gli permisero di raggiungere un linguaggio originale e complesso, che troverà ampio apprezzamento internazionale; dai primi studi, sotto l'ala del Bellucci, dell'opera di Jacopo Tintoretto e delle basi del disegno (quali il nudo e la prospettiva, su cui si perfezionò soprattutto a Roma), si aggiunsero il Classicismo romano desunto dalla conoscenza della maniera del Maratta e delle opere dei Carracci, di Raffaello e Francesco Trevisani, poi dell'opera di Guercino, Correggio e Carlo Cignani ammirate durante i soggiorni bolognese ed emiliano, sino alla riscoperta delle opere di Tiziano e Paolo Veronese durante il lungo soggiorno veneziano<sup>282</sup>. L'innovativo linguaggio del veronese, che ben risaltava rispetto a quel Classicismo più convenzionale di Lazzarini e Bellucci, emerse con prepotenza con la grande pala dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Teresa degli Scalzi a Verona (Fig. 511) ma dipinta nel 1697 a Venezia, ed esposta pubblicamente prima dell'invio alla sua sede con grande ammirazione dei veneziani: a Venezia, un artista che si faceva promotore di un Classicismo temperato e ingagliardito dagli ultimi sfolgorii di un Barocco ormai prossimo a divenire Rococò competeva al pari delle nuove leve della scuola veneziana fatta di colore e luce, sopra tutti Sebastiano Ricci, di cui divenne l'antitesi perfetta per diversi lustri<sup>283</sup>. Si apriva una stagione tra le più felici dell'arte veneta, durante la quale Balestra iniziò ad affermarsi a livello internazionale, giungendo, col tempo, a soddisfare commissioni ricevute dalla Germania, dall'Europa centrale e dai vari Stati della penisola. Ma occorre procedere con ordine... Alla soglia del nuovo secolo, Balestra realizzò due teleri per la Scuola Grande dei Carmini a Venezia, il *Sogno di Giuseppe* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Figg. 512-513), che inaugurano la sua produzione di opere notturne che, oltre a suscitare ammirazione per la loro carica teatrale ed emotiva, inaugureranno la stagione dei notturni settecenteschi che, come si vedrà in seguito, largo seguito avranno nella sua scuola; nello stesso periodo, appena al di là dei confini della Repubblica, da Bolzano giunse la commissione di una

---

Palazzo Pitti, erano stati dipinti alcuni dei capolavori dell'arte barocca che qualsiasi artista, inclusi quelli di formazione maggiormente classicista, non potevano ignorare: la Sala della Stufa e la Galleria dei Pianeti di Pietro da Cortona (Figg. 113-116). Prova ne sarebbe un disegno conservato al Nationalmuseum di Stoccolma (Fig. 509), con un *Ercole adolescente* raffigurato nella stessa posa in cui il pittore toscano aveva atteggiato il giovane principe strappato, ad opera di Minerva, dalle suadenti grinfie di Venere nell'omonima sala fiorentina.

<sup>282</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 83; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., p. 25, p. 28. Gli anni della permanenza romana di Balestra erano un momento felice dell'Arte, in quanto si ritrovavano nello stesso luogo artisti che, portatori di istanze culturali e sensibilità artistiche diverse, lasciarono opere che furono come semi da cui germogliarono i pilastri della nuova pittura settecentesca: da una parte, Sebastiano Ricci lavorò agli affreschi di Palazzo Colonna (1692-1694 – Figg. 102-104) e padre Andrea Pozzo era intento alla volta della chiesa di Sant'Ignazio (Fig. 510), mentre l'oriundo istriano (e quindi veneto) Francesco Trevisani guardava alle opere di Caravaggio e Giovanni Lanfranco e si accingeva a dipingere, con una materia lucida e filante, le tele tenebrose per la cappella del Crocifisso in San Silvestro in Capite (di fatto, non era ancora il tempo della sua svolta chiarista). A Roma, i confini tra pittori barocchi e classicisti non era poi così netto e intransigente come lo ha descritto la storiografia artistica (o, quanto meno, non ancora...).

<sup>283</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 83; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 261; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., pp. 26-28; M. Favilla e R. Rugolo, «*La charité sa premiere vertu*»: la pittura sacra di Antonio Balestra tra Barocco e Barocchetto, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 36 sg. La tela fu eseguita in un anno significativo per l'arte veronese: nello stesso 1697, Louis Dorigny eseguì la sua *Annunciazione* per la Cappella dei Notai (Fig. 048); se comune appare la correttezza disegnativa, in quanto entrambi erano stati allievi di Maratta, l'opera dell'oriundo francese non concede nulla alla dolcezza e alla grazia di stampo correggesco che, invece, Balestra seppe accogliere nella sua maniera, tanto varia e complessa che, nel caso dell'opera in esame, non rinuncia a una personale interpretazione dell'opera di Guercino.

ricca allegoria, la *Ricchezza della Terra* (Fig. 514), che andava a decorare la nuova sede dei Mercanti bolzanini, e che colpisce per un colore “più festoso e languido” (Pietro Zampetti cit.) che molto doveva al ricordo delle opere romane di Maratta e del Baciccio, oltre a quelle di Annibale Carracci, Domenichino e Andrea Sacchi<sup>284</sup>. Col breve viaggio in Lombardia (a Milano) ed Emilia (viaggiando tra Bologna, Modena, Parma e Piacenza), durante il quale ammirò e meditò sulle opere di Correggio e Annibale Carracci, spesso con la mediazione di Carlo Cignani, si apriva una nuova fase della sua maniera, in cui al Classicismo, che con le sue forme nitide sarà sempre la solida base della sua cultura non solo figurativa e pittorica, assocerà nuove dolcezze arcadiche che lo avvicinano di fatto al nuovo linguaggio rococò che sta prendendo piede a Venezia e in Europa, concretizzandosi in una linea di contorno ammorbidita in una sfumatura atmosferica che avvolge tutte le componenti delle immagini dipinte, e che si suole definire Barocchetto<sup>285</sup>. Ne sono esempio opere come l'*Annunciazione* per la chiesa di San Tommaso Cantuariense (Fig. 515) e il *San Francesco in estasi* per l'altar maggiore dell'Oratorio delle Stimate a Verona (1703-1704, ora al Museo di Castelveccchio): entrambe eseguite dopo il ritorno nella Dominante nel 1702, rievocano, specie la seconda tela, le memorie dell'ambiente gravitante attorno a Maratta e le rappresentazioni estatiche e mistiche di Francesco Trevisani (Figg. 516-517); coeve sono le due tele disperse per la Scuola della Carità, di cui va ricordata almeno la *Natività notturna con i pastori*, primo esemplare noto dalle fonti di un filone tanto amato da Balestra e dalla sua scuola, quale è appunto la rappresentazione della nascita di Cristo in un momento posteriore al crepuscolo che coniuga il ricordo dei precedenti correggeschi e maratteschi, e replicato almeno in tre esemplari noti, di cui si deve ricordare almeno la *Adorazione dei pastori* della chiesa di San Zaccaria a Venezia (1704-1707) (Fig. 475)<sup>286</sup>. Seguì a stretto giro un'altra grande pala, per la chiesa dei Gesuiti di Venezia, con la *Madonna e i santi Stanislao Kostka, Luigi Gonzaga e Francesco Borgia* (1704) (Fig. 518), che si impose in laguna come alternativa alla tradizione veneziana delle pale d'altare, con la composizione delle figure accuratamente disposte su un'impalcatura di nubi concepita come un grandioso teatro: il veronese aveva lanciato un autentico guanto di sfida all'esuberante Ricci, che risponderà, nel 1708, con un capolavoro di uguale impegno, la pala per la chiesa di San Giorgio Maggiore (Fig. 108)<sup>287</sup>. Col nuovo secolo, la produzione pittorica di Balestra non si limitò più solo alle opere sacre, che sarebbero state comunque una costante del suo catalogo, ma si estese con un incremento della produzione profana a soggetto mitologico-allegorico o episodi di storia antica, realizzata non solo per le più facoltose famiglie del patriziato veneziano (si ricordino le opere per gli Zenobio, i Savorgnan, i Barbaro e i Barbarigo) e la nobiltà veneta, ma interessò anche alcuni dei

<sup>284</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 83; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., p. 26.

<sup>285</sup> *Ivi*, pp. 83 sg.

<sup>286</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 84; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 89. L'opera della chiesa di San Zaccaria è nota anche, seppure impropriamente, come *Natività*.

<sup>287</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 84; A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., p. 261; D. Ton, *Balestra e i Gesuiti*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 53-66; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 89. Vedi n. 59. Il rapporto coi Gesuiti fu una costante della vita di Balestra, non limitata alla sola attività pittorica: la vicinanza a questo ordine religioso ebbe in verità inizio quando, da fanciullo, svolse gli studi presso i Gesuiti di Verona e questa prima formazione umanistica dovette aver conformato, almeno in parte, la modalità di pensiero del futuro artista, e una prova di ciò potrebbe essere rintracciata proprio nella mole di opere realizzate, nel corso della sua vita, per l'ordine che sarebbe stato poi soppresso nel 1773 da papa Clemente XIV. La sua attività per i Gesuiti, riassunta brevemente in questa sede, non si limitò solo ai territori veneti, ma si estese all'area emiliana: questa produzione può essere considerata un modello (o anticamera) per la futura attività del suo allievo favorito, Rotari, che fu molto attivo per gli ordini religiosi presenti sia nelle diverse province della Repubblica di Venezia che negli stati dell'area emiliana e romagnola.

maggiori collezionisti 'foresti', offrendo alcuni dei suoi migliori capolavori (spesso replicati in più versioni): dalle cinque tele per il senatore Stefano Conti di Lucca, che dovrebbe comprendere la tela con *Giunone orna la coda del pavone con gli occhi di Argo* (1704, oggi in collezione privata veronese), alla *Storia di Coriolano* per palazzo Barbaro Curtis (1709), alla *Venere che punisce Amore* per il conte veronese Ercole Giusti (1712) alla magistrale *Venere cacciatrice che appare ad Enea ed Acate* per la Galleria dell'Eneide realizzata dal conte Raimondo Buonaccorsi a Macerata (Figg. 519-522) come parte di un vasto progetto artistico che vide coinvolti i migliori pittori italiani del tempo, per citare solo alcune tappe di un percorso ben più ricco, a cui si vuole aggiungere la coppia con *Teti nella fucina di Vulcano* e *Teti che immerge Achille nelle acque dello Stige* (Figg. 523-524), da identificare probabilmente con parte delle sei tele inviate a Rotterdam per Hugo Du Bois<sup>288</sup>. Le commissioni estere ricevute da Balestra appaiono anche come un segnale di un'epoca che sta cambiando: episodi come la mancata partenza per la corte elettorale di Düsseldorf (motivata dalla volontà del pittore di non vincolarsi, come artista di corte, al volere di un mecenate, così come non voleva mancare di rispetto al suo maestro Antonio Bellucci, che era artista al servizio di quel principe) o l'invio di tele per la raccolta dell'elettore di Magonza e vescovo di Bambergia Lothar Franz von Schönborn a Pommersfelden testimoniano l'ampia diffusione raggiunta in quel momento dalle culture pittoriche di area veneta, in particolare quelle volte alla celebrazione dell'Arcadia e tradotte in pitture mitologiche sensuali ed episodi storici resi come melodrammi o idilli pastorali<sup>289</sup>. Il secondo decennio del Settecento è un periodo alquanto significativo, in quanto si assiste a una riduzione delle prestigiose commissioni veneziane a favore di un incremento di quelle destinate ai territori di Terraferma: dal *Riposo durante la fuga in Egitto* per la Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino (1715) all'*Abramo visitato dai tre angeli* per l'oratorio veronese della Trinità di San Biagio (oggi a Sona, 1717) che fu tradotto in incisione da Rotari (Figg. 525-526), Balestra giunse nel 1718 alla coppia di teleri che si impongono tra le sue opere più grandiose, ovvero i *Santi Cosma e Damiano salvati dall'Angelo* e il *Martirio dei santi Cosma e Damiano* commissionate dal vescovo di Padova cardinal Giorgio Cornaro per la chiesa della Misericordia (oggi nella chiesa di Santa Giustina) (Figg. 527-528), che colpiscono per la sapienza nell'orchestrazione delle grandi masse di figure nello spazio che rievoca gli esempi di Tintoretto e Solimena, ma resi con una tavolozza chiara e preziosa ce dà corpo a forme definite; al culmine dei suoi successi, la fama di Balestra trovò coronamento nella richiesta da parte del granduca Cosimo III de' Medici del suo *Autoritratto* per la famosa Galleria di autoritratti degli Uffizi di Firenze, che fu inviato nel 1718 (Fig. 529)<sup>290</sup>. All'apogeo della fama, Balestra decise di lasciare Venezia proprio nel 1718,

<sup>288</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 84 sg.; A. Tomezzoli, *Dei ed eroi per committenti privati*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 67-86; P. Delorenzi, *I Buonaccorsi e i veneti*, in "Il Capitale culturale. Studies...", cit., pp. 135-138. A differenza di quanto fece Tiepolo a Ca' Dolfin a Venezia (vedi n. 143), nel 1729, con le tele con gli episodi di storia romana antica che avevano per protagonisti i virili eroi militari dell'epoca repubblicana, le opere di Balestra sono ispirate a un diverso clima, ove spesso è la figura muliebre a essere protagonista di festose favole mitologiche o episodi storici rappresentati come scene di una commedia o di un melodramma; un tripudio di volti dolci, panneggi svolazzanti, ritmi a nastro costruiti dal dolce e flessuoso concatenarsi di pose languide, il tutto tradotto in realtà pittorica da una tavolozza madreperlacea che, tuttavia, non tradisce mai un disegno perfetto.

<sup>289</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 85 sg.; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 99. Le scelte dell'Elettore sono una conferma del trionfo europeo dell'Arcadia e di quel Classicismo, spesso intriso di dolcezze Rococò, come attesta l'elenco dei principali artisti a cui egli si rivolse per la costituzione della sua collezione: partendo dai veneti Balestra e Gregorio Lazzarini, si passava dal bolognese Carlo Cignani (che seppe coniugare la dolcezza espressiva di Correggio con una più salda correttezza disegnativa e saldezza formale) ai romani Francesco Trevisani, Maratta e Benedetto Luti, sino alla fase cosiddetta 'purista' del napoletano Francesco Solimena.

<sup>290</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 81, pp. 86 sg., pp. 89 sg.; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., p. 3, pp. 8-10; M. Favilla e R. Rugolo, «La charité sa premiere vertu» ..., cit., p. 35. Il 1718 fu

decidendo di trasferirsi nella natia Verona ove, in breve tempo, divenne il riferimento principale della locale scuola pittorica e, in tal senso, aprì una scuola privata ove insegnava disegno e pittura: la sua esperienza divenne una scuola pressochè ufficiale (anche se non riuscì a concretizzarsi in Accademia riconosciuta – per questo, bisognerà attendere Cignaroli) caratterizzata da una maniera improntata a un Classicismo declinato in un registro addolcito in chiave arcadica, forme definite con certezza e un colore che, dalle tinte tenebrose del periodo giovanile tese a schiarire la sua tavolozza in consonanza col clima dell’Arcadia e in omaggio alla sua origine veneta, seppur distante dalle sgargianti cromie rococò dettate dalla riscoperta di Paolo Veronese ad opera di artisti come Sebastiano Ricci e Giovanni Antonio Pellegrini<sup>291</sup>. Il rientro a Verona segnò quindi l’inizio del monopolio artistico di Balestra nei grandi cantieri pittorici della città, in particolare nelle chiese, con opere che divennero un punto di riferimento imprescindibile per tutti i pittori veronesi e la cui ricognizione meriterebbe spazi e analisi ben maggiori: partendo dalle tele con le *Nozze mistiche di santa Caterina* e la *Madonna del Rosario* per la chiesa di Santa Maria dell’Organo (1719-1720) (Fig. 530), che proseguono il linguaggio del Barocchetto che caratterizza anche la *Lavanda dei piedi* eseguita per la parrocchiale di Trescore (1721), nel corso degli anni Venti del Settecento, con la partecipazione all’impresa della decorazione della chiesa di San Domenico per cui Balestra dipinse il *San Domenico resuscita Nicolò Orsini caduto da cavallo* (1721, oggi al Museo di Castelvecchio) (Fig. 531), il pittore si orientò verso un linguaggio classicista più fedele ai suoi precetti di base con “una interpretazione arcadica e melodrammatica dei soggetti, in una resa di colori chiari, [...] stesi a campiture piatte e giustapposte, senza le sbavature frizzanti della pittura rococò” (Francesca Flores D’Arcais cit.) che segna l’apice, nella pittura sacra, di una maniera che si farà più convenzionale nelle imprese a seguire sino alla sua morte, caratterizzate da una peculiare e solida strutturazione in profondità delle figure disposte su uno schema di diagonali incrociate che ben si evince già dalla pala coi *Santi Pietro d’Alcantara, Giovanni da Capistrano e Jacopo della Marca e angeli* per la chiesa di San Bernardino a Verona (1725) (Fig. 532); la partecipazione alle grandi campagne decorative veronesi si concluse con le opere per la chiesa di San Sebastiano dei Gesuiti, a cominciare dalla pala con *Sant’Ignazio che dispensa le grazie* e gli stendardi coi *Santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka* e il perduto *Zelo di Mathatia* (1724-1727) (Figg. 533-534)<sup>292</sup>.

---

anche l’anno in cui Bartolomeo Dal Pozzo diede alle stampe *Le Vite de’ pittori, de’ gli scultori et architetti veronesi*, in cui celebrò il suo concittadino, al culmine della fama, con una biografia aggiornata rispetto quella che era stata data alle stampe nel 1703, con l’*Abecedario pittorico* del padre Antonio Pellegrino Orlandi. La questione della biografia di Balestra risulta essere un capitolo molto interessante della storiografia dell’artista, in quanto molte delle fonti storiche sono basate su resoconti autobiografici inviati dallo stesso Balestra o rintracciabili nelle lettere che egli stesso inviò ai suoi corrispondenti, in particolare il collezionista e luogotenente dell’Accademia del Disegno di Firenze Francesco Maria Niccolò Gabburri (con un carteggio che va dal 1717 al 1733). In merito, si vedano anche: F. Moücke, *Antonio Balestra*, in Id., *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell’Imperial Galleria di Firenze colle vite in compendio de’ medesimi descritte da Francesco Moücke*, IV, Firenze 1762, Stamperia Moückiana, pp. 190-197, pp. 299 sg. (vedi Sitografia, n. 03); *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti...*, cit., pp. 279 sg. (vedi Sitografia, n. 25); M. Polazzo, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 19-42; *Antonio Balestra*, a cura di F. D’Arcais, in L. Pascoli, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, introduzione di V. Martinelli, nota sulla storia dei manoscritti di F. F. Mancini, commenti a cura di I. Belli Barsali *et alii*, Treviso 1981, pp. 107-148 (Fonti per la storia dell’arte).

<sup>291</sup> In merito alla partenza di Balestra da Venezia, si vedano n. 59, n. 114, n. 154. Si veda anche A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., p. 8.

<sup>292</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 88 sg.; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., p. 7; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., p. 29. In diverse occasioni, Balestra partecipò a imprese decorative che non erano affidate a un singolo artista ma si erano invece risolte in un confronto collegiale con artisti di diversa estrazione e sensibilità. Già in San Domenico, Balestra ebbe modo di confrontarsi sia con pittori della precedente generazione della scuola veronese che artisti suoi coetanei: in questo cantiere, infatti, operarono anche Carlo Ederle, Sante Prunati, Odoardo Perini, Simone Brentana, Louis Dorigny, Paolo Pannelli e Michelangelo Prunati; come

Nel 1725, giunse il riconoscimento internazionale suggellato dalla nomina di Accademico di Merito all'Accademia di San Luca, dopo il precedente successo del concorso del 1694; a tale onore, fece dunque seguito, nel 1727, l'invio del *morceau de réception*, il piccolo dipinto oggi conservato nei depositi dell'Accademia con soggetto l'*Angelo annuncia a Manue la nascita di Sansone*, che alcuni studiosi identificano con una copia in piccolo formato di un dipinto eseguito per l'elettrice palatina Anna Maria Luisa de' Medici per la residenza di Schleissheim (1715) e che, per la sua stesura aperta e veloce potrebbe far pensare che si tratti proprio di un modello per l'opera tedesca, rifinito lievemente, come era solito fare anche Ricci<sup>293</sup>. Se il decennio si chiude con le prestigiose commissioni inglesi, come testimonia, ad esempio, la *Tomba allegorica di Guglielmo III d'Orange* (1726-1729 – Fig. 535) realizzata in collaborazione con Domenico e Giuseppe Valeriani e Giovanni Battista Cimaroli o il *San Sebastiano curato dalle pie donne* (1723-1726) per Charles Lennox secondo duca di Richmond, noto tramite un'incisione di traduzione di Rotari (1726) (Figg. 536-537), e le due tele con *San Gregorio Magno riceve Gesù in veste di pellegrino* e *San Gregorio Magno mostra il corporale insanguinato* per la chiesa del monastero dei monaci Cassinensi di San Paolo d'Argon, ove si affiancavano a quelle di Ricci e Giuseppe Maria Crespi, gli anni Trenta si aprivano con le ennesime prestigiose commissioni dei Gesuiti di Bologna (con la pala dell'altar maggiore con la *Madonna coi santi Ignazio e Stanislao e la gloria d'angeli* per la chiesa di Sant'Ignazio, del 1731 ca – Fig. 538) e Castiglione delle Stiviere (col *San Luigi Gonzaga in preghiera davanti alla Vergine*, del 1734 ca – Fig. 539), cui seguirono numerose commissioni sia di ambito profano che sacro, come la pala per la chiesa di San Gregorio al Celio di Roma con la *Madonna in gloria e i santi Gregorio Magno e Andrea* commissionata dal cardinale Angelo Maria Querini (1734) (Figg. 540-543)<sup>294</sup>. Nonostante l'avanzare impietoso degli anni e la fatica delle membra che doveva ormai farsi sentire, l'energia e l'ispirazione artistica erano ancora immense e ciò è evidente dalla coppia di tele con le *Storie di Ester e Abigail* per la cappella della Vergine nella chiesa di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo (1738), distintesi per la singolare freschezza narrativa e l'intonazione da melodramma adottata per la realizzazione di queste storie sacre, rese con un cromatismo freddo e prezioso tipico dell'artista a partire dagli anni Venti del Settecento;

---

il nostro pittore, anche Brentana e Dorigny si dimostrarono sensibili a un maggiore allineamento classicista. Nel successivo cantiere dei Gesuiti, invece, Balestra cooperò con altri artisti alla realizzazione di un fregio pittorico di undici pezzi, ispirato alle *Storie dei Maccabei*: in questo caso, oltre che coi maggiori pittori veronesi all'epoca viventi, come i due Prunato, Dorigny, Brentana, Carlo Salis, Giambattista Bellotti e Felice Torelli, Balestra si confrontò anche con un veneziano da poco chiamato a Verona, Giambattista Tiepolo. Simili contesti rievocano un'altra impresa cui il veronese partecipò, ma questa volta a Venezia ove aveva conservato un grande seguito nonostante il suo ritorno nella città natia, nel 1722, dipinse il *San Giovanni Evangelista posto nella caldaia d'olio bollente* per la chiesa di San Stae (Fig. 336), impresa cui parteciparono alcuni dei migliori pennelli veneti, come Balestra appunto, ma anche Ricci, Pellegrini, Piazzetta e sempre il giovane Tiepolo; a riguardo, si vedano nn. 151-156.

<sup>293</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 89; G. Pavanello, «Questo picciolo è l'originale»..., cit., pp. 13-27; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., p. 30.

<sup>294</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., pp. 89-91; S. Marinelli, *Balestra, bolognese mancato*, in *Antonio Balestra a Sant' Ignazio. Un dipinto donato alla Pinacoteca nazionale di Bologna*, a cura di G. P. Cammarota, S. Marinelli, D. Scaglietti Keleschian, testi di G. P. Cammarota, S. Marinelli, S. Tumidei, Bologna 2007, pp. 16-32; R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana...*, cit., p. 32; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari...*, cit., pp. 108-113. Un breve cenno alla pala romana appare opportuno in quanto, anche in un'opera tarda come questa, Balestra sorprende ancora: partendo dall'omaggio alla *Pala Pesaro* di Tiziano (Fig. 544) con la Madonna posta in posizione apicale su una massa di nubi che sovrasta, con andamento diagonale, le altre figure poste più in basso, e le due colonne lisce che le fanno da quinta antichizzante, le due figure di santi, ammantate in panneggi marmorei che rievocano le opere di Rusconi, appaiono un tributo alla magniloquenza secentesca, e il tutto pare legarsi con coerenza all'opera affrescata nel 1726 da Placido Costanzi, allievo di Luti, il quale rimase sempre un riferimento per le opere del Balestra; l'enfasi retorica del tardo periodo di Balestra si ravviva tuttavia grazie a una tavolozza gagliarda dai toni freddi, forse in omaggio al ricordo del suo periodo giovanile nell'Urbe.



curiosa è anche un'impresa atipica per un artista che si era sempre dedicato alla pittura ad olio, ovverossia il tardivo impegno, affiancato in verità dalla bottega, nella realizzazione degli affreschi del salone della villa del conte Alessandro Pompei a Illasi, ove volle tuttavia cimentarsi in solitaria nelle scene del *Ratto di Elena* e dell'*Uccisione di Achille*<sup>295</sup>. Tra gli ultimi lavori, si ricordano la tela con *San Raimondo che distribuisce il pane ai poveri* per l'altar maggiore della chiesa delle monache di San Raimondo a Piacenza (1738) e la perduta *Ultima cena* per l'altar maggiore della chiesa di San Francesco a Cremona (1739 ca); la gloriosa opera di Balestra terminò il 21 aprile 1740, ma la sua scuola aveva dato i suoi migliori frutti, specie a Verona, città che diede i natali ad alcuni dei più illustri pittori veneti del Settecento, tra cui il suo favorito, Pietro Antonio Rotari<sup>296</sup>. Occorre a questo punto, per completare la disanima su Balestra e concludere questa sintetica introduzione generale sul Settecento e i rapporti tra le città di Verona e Venezia, effettuare due chiarimenti finali. Il primo, strettamente legato alla figura del veronese, concerne l'importanza all'interno del suo catalogo delle arti grafiche nel loro complesso<sup>297</sup>. Nonostante le ovvie perdite nel corso del tempo, sia i disegni (autonomi o studi, a vario grado, nel corso dell'iter per la realizzazione di un quadro) che le incisioni (create come opere originali o realizzate come traduzione di opere pittoriche per favorirne la diffusione della conoscenza e promuovere la fama dell'artista), costituiscono una costante dell'attività di Balestra sin dagli anni del suo soggiorno romano e continuata per tutta la sua vita, diventando un cardine delle sue scuole; ciò che tuttavia emerge anche da uno studio sintetico dell'ambito in questione è che l'artista dimostra una libertà tecnica e inventiva insospettabile se si pone l'attenzione solo sulle opere finite, rinomate per la pulitezza e correttezza del disegno di base e la pennellata controllata e sfumata che sono alla base di forme sode e definite e dalle fisionomie emotivamente controllate ma coinvolgenti: l'arte grafica parrebbe quindi smentire la *vulgata* di una 'pittura impeccabile', dalla 'natura antiprogressiva e immutabile', quintessenza di quell'accademismo che è ritenuto componente non trascurabile del Classicismo tra Sei e Settecento<sup>298</sup>. Si può quindi contrapporre alla grazia limpida che distingue le sue opere pittoriche la varietà di registri tecnico-stilistici ed espressivi che invece possiamo riscontrare nei disegni, da cui si può cogliere una freschezza inventiva e progettuale che pare raffreddarsi nel progredire delle prove (sia grafiche che pittoriche); le sue opere grafiche non paiono permettere quindi una catalogazione univoca ma polimorfica e polisemantica, in funzione del fatto che si trattasse o meno di uno studio autonomo rifinito e destinato al collezionismo, uno schizzo di getto per fissare un'idea da rielaborare, una composizione rifinita propedeutica alla traduzione pittorica (prima come bozzetto, poi come opera di grande formato e, in alcuni casi, come modelletto per ricordare un'invenzione di successo)<sup>299</sup>... Dallo studio dei capolavori artistici dei secoli precedenti (dall'Antico a Raffaello, da Annibale Carracci a Carlo Maratta, dagli affreschi di

---

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>296</sup> L. Ghio ed E. Baccheschi, *Antonio Balestra...*, cit., p. 91; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., pp. 11-13.

<sup>297</sup> Per un'introduzione alle arti grafiche di Antonio Balestra, si vedano: A. Pasian, *Il cimento dell'invenzione...*, cit., pp. 69-73; F. d'Arcais, *Per l'attività grafica di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 161-165; A. Corubolo, *Antonio Balestra per il libro*, in "Verona illustrata", n. 4, 1991, pp. 115-131; B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra...*, cit., pp. 88-111; G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore...*, cit., pp. 87-100; Id., *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 101-114; P. Delorenzi, «Piacevoli carte» intagliate per «spasso». *Antonio Balestra peintre-graveur*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 115-127; C. Bombardini, *Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia...*, cit., pp. 129-144.

<sup>298</sup> G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore...*, cit. p. 87.

<sup>299</sup> *Ivi*, pp. 87 sg.

Domenichino e Giovanni Lanfranco a Sant'Andrea della Valle alla pittura di Pietro da Cortona, da Salvator Rosa e Pietro Testa...) emerge sin dal principio la volontà di confrontarsi con diverse tendenze di gusto e insegnamento per carpirne, tramite la pratica della selezione, ogni elemento di interesse che avrebbero potuto farlo maturare come artista originale e che possiamo cogliere da opere come la già citata *Caduta dei Giganti* (Fig. 505); tuttavia, in altri disegni emerge una maggiore attenzione al dato naturalistico, debitrice degli esempi di Annibale e Ludovico Carracci che Balestra deve aver avuto modo di vedere e studiare, assieme ad analoghe opere di Correggio e Cignani<sup>300</sup>. Ancor più espliciti sono gli studi di composizione, generalmente eseguiti con tratti sciolti a penna su un disegno a matita nera o sanguigna e completati da leggere acquerellature, spesso sintetici nella descrizione delle singole figure (nelle anatomie così come nei panneggi e in certi elementi di dettaglio) ma capitali per comprendere le modalità di ragionamento e lo studio insiti nelle scelte che portano a determinate composizioni con determinate figure e in determinati contesti ambientali: per fare qualche esempio, il foglio della Biblioteca Palatina di Parma con la *Madonna col Bambino e i santi Vincenzo e Luca* (per la pala oggi nella chiesa del Monte di Pietà di Vicenza, 1711 – Fig. 545), il foglio degli Uffizi di Firenze con la *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova, Pietro e Paolo* (per la pala del Duomo di Verona, 1712), quello con *Venere che appare a Enea e Acate* della National Gallery di Washington D.C. (legato alla tela per la Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi, 1713 – Fig. 521), il foglio con la *Comunione degli Apostoli* (per la tela della chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Verona, 1726 – Fig. 546) quello con *Due santi in gloria* (che presenta affinità con la pala del *Sant'Osvaldo in gloria* per la chiesa di Sa Stae, 1710, di cui esiste un altro studio grafico pressochè definitivo conservato al British Museum – Figg. 329, 547-548) entrambi alla Biblioteca Palatina di Parma<sup>301</sup>. Vi sono poi le varie incisioni, divisibili in due gruppi generali: quelle destinate all'illustrazione libraria (in un'epoca in cui l'editoria, e quindi l'illustrazione libraria, erano all'apice a Verona e in tutta la Repubblica) e quelle, generalmente fini a sé stesse, che erano opere autonome o traduzioni in incisione di esemplari pittorici di cui si voleva promuovere la fama<sup>302</sup>. In generale, tutte queste incisioni dimostrano la capacità di Balestra di conservare la sua forza inventiva e comunicativa, nonché le qualità della sua pittura nel piccolo formato di queste immagini, e non sorprende quindi che, spesso, queste immagini fungessero anche da esercizio didattico per gli allievi del maestro, al pari dei disegni e delle opere pittoriche presenti nella sua bottega<sup>303</sup>. Volgendo l'attenzione alle incisioni autonome o di traduzione che ci sono pervenute, il loro ridotto numero, per un totale di una decina di esemplari noti, sono un'ulteriore prova della poliedricità della cultura e degli interessi di Balestra nonché della sua alta considerazione per il mezzo calcografico, ben evidente dall'attenzione con cui scelse il traduttore in incisione delle sue opere, specie in tarda età (rispetto al periodo giovanile, quando era lui stesso a praticare quest'arte): se i soggetti bellici, come i *Due guerrieri*, palesano una reminiscenza delle analoghe opere incise e pittoriche di Salvator Rosa da cui trasse il modello per le dimensioni, la situazione rappresentata, i gesti e i costumi oltre alla resa atmosferica (Figg. 549-550), mentre le scene sacre con soggetto la *Madonna col Bambino*, costruite come una sorta di santini con motti tratte dai testi sacri e dal formato rettangolare od ovale (Figg. 551-552), dimostrano sempre

<sup>300</sup> B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra...*, cit., p. 90; G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore...*, cit. pp. 89 sg.

<sup>301</sup> B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra...*, cit., p. 89; G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore...*, cit. pp. 93-97.

<sup>302</sup> A. Corubolo, *Antonio Balestra per il libro...*, cit., pp. 115-131; G. Marini, *Il microcosmo aggraziato...*, cit., pp. 101-114; P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*»..., cit., pp. 115-127.

<sup>303</sup> G. Marini, *Il microcosmo aggraziato...*, cit., p. 101, p. 108, p. 114.

l'attenzione agli esempi classicistici di Maratta (Figg. 339-343, 553) e alle immagini di grazia religiosa del Correggio (Figg. 472-473) e una capacità notevole nel passare dalla creazione, tramite un sapiente uso dello stilo sulla lastra, di ambientazioni notturne a quelle empiree; gli accuratissimi passaggi di valori chiaroscurali, in virtù di precise sovrapposizioni di intrecci dei segni, passando così man mano dai toni bianchi fino ai neri profondi, riescono a rendere ogni materia, sia essa quella terrena delle carni, dei panneggi o degli elementi ambientali, sino a quella celeste, come nella resa delle soffici nubi su cui paffuti cherubini e angioletti assistono il dialogo tra la Vergine, gli eventuali santi che sono accorsi a contemplare il Cristo infante e gli spettatori<sup>304</sup>. Col progredire degli anni e l'incombenza delle commissioni pittoriche, Balestra si trovò costretto a rinunciare in buona parte alla propria attività calcografica ma, essendo questo mezzo fondamentale sia per la promozione della propria immagine e la diffusione presso un vasto pubblico dei suoi modelli pittorici che per le attività didattiche della sua scuola, scelse una via alternativa: dato che uno dei capisaldi del suo modello formativo era l'insegnamento del disegno, i suoi allievi eccelsero in quest'arte e avevano dato anche prova di assoluta bravura nell'arte dell'incisione; proprio uno di essi, oggetto di questo elaborato di tesi, si distinse particolarmente al punto che Balestra, nel periodo compreso tra il 1718 e il 1731 ca, si affidò al giovane Rotari per la realizzazioni di squisite incisioni *d'après* in cui l'abilità segnica nei passaggi di toni e lumi, l'accurata resa psicologica, la correttezza delle forme e la riproduzione tattile delle materie raggiungono livelli eccelsi che, purtroppo, anche nel caso del più giovane pittore non furono coltivati assiduamente a causa del pressante numero di commesse che dovevano essere soddisfatte<sup>305</sup>. Ma, sta di fatto, il testimone era stato passato, e Balestra non poteva sperare di trovare erede migliore...

Infine, un chiarimento conclusivo deve essere fatto su una questione che l'analisi sintetica della biografia e dell'opera di Balestra ci ha permesso di introdurre e che riconduce a un termine che, nelle pagine precedenti, è stato più volte accennato: cosa si suole definire col termine Barocchetto? Perché questo termine, che generalmente viene inteso come una forma di Classicismo addolcito nei suoi aspetti più intransigenti con elementi e atmosfere più leggiadri e sbarazzini derivati dal Rococò (o dal Barocco tardo) e dal clima d'Arcadia sei e settecentesco, viene associato *in toto* a figure di artisti come Balestra o a fasi particolari della maniera di artisti spesso ricondotti ad altri stili, come è stato nel caso di Johann Carl Loth, o ad artisti cui l'associazione a tale termine (nella concezione qui presentata, cui si aderisce in linea generale) pare in verità inappropriato, come è capitato invece per Tiepolo<sup>306</sup>? Se si può concordare con la definizione di questa categoria di stile e gusto, che potremmo definire anche imbrida, quando si usa il termine Barocchetto tuttavia si può rischiare di generare confusione in quanto la ricerca non pare averne tracciato confini insindacabili e definitivi, ma spesso viene usato come un sinonimo alternativo alle grandi categorie del Classicismo e del Rococò, ovviamente declinandolo in funzione dei caratteri peculiari dell'artista in esame. A questo punto, però, il problema pare cadere non più sulle opere (e quindi sulla maniera di un artista), ma sull'artista stesso: il caso di Balestra appare a questo punto perfetto, perché soprattutto negli ultimi

<sup>304</sup> P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*»..., cit., pp. 115-121.

<sup>305</sup> P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*»..., cit., p. 115; C. Bombardini, *Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari*..., cit., pp. 129-144; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari*..., cit., p. 102, p. 104.

<sup>306</sup> R. Enggass, *Tiepolo and the concept of the Barocchetto*, in *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo con un'appendice sulla Mostra. Celebrazione Tiepolesche. Celebrazioni tiepolesche Udine 1970*, a cura di E. Quargnal, Milano 1971, pp. 81-86; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016*..., cit., pp. 3-16; M. Favilla e R. Rugolo, «*La charité sa premiere vertu*» ..., cit., pp. 35-51; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari*..., cit., pp. 89-102, pp. 108-113; E. Lucchese, «*si videro allora in Venezia tante maniere*...», cit., p. 21

anni, in particolare grazie agli studi di Andrea Tomezzoli che più volte si è occupato degli artisti veronesi tra Seicento e Settecento, la figura del veronese pare esser stata liberata dalle stringenti gabbie della classificazione di artista puramente classicista per essere considerata e studiata da altre prospettive che, di fatto, lo pongono in una posizione non tanto ambigua, quanto più complessa<sup>307</sup>. La ricerca di modelli alternativi (in aggiunta a quelli tradizionali) all'insegnamento classicista, la libertà riscontrata nelle arti grafiche per ripensare e maturare un controllo maggiore nell'opera pittorica, la tavolozza cristallina ma allo stesso tempo non priva di vitalità come ci si aspetterebbe da un artista che rifuggiva l'interpretazione del modello cromatico di Paolo Veronese tra i due secoli, un'attenzione rivolta alle esperienze coeve, specie se antitetiche alle proprie, per poi porsi in una posizione critica personale: emerge così la ricca complessità di un artista che troppo facilmente si è voluto classificare, per convenzione, in un sistema troppo generale che ha falsato la verità effettiva della sua figura e della sua arte, con ovvie conseguenze sugli studi sulle arti e sugli artisti di Verona e Venezia negli ultimi cento anni della Repubblica di Venezia<sup>308</sup>...

A questo punto, il quadro è pressochè definitivo... Nel contesto della Repubblica di Venezia, tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, si sviluppano a Verona e Venezia le due scuole pittoriche che, in virtù dei rispettivi artisti e al pari di tutti loro, assunsero a fama e gloria internazionali; e, non sporadicamente, gli artisti dell'una e dell'altra città si recarono negli altri centri dello Stato veneto e in quelle 'foreste' ove si erano sviluppate altre importanti scuole pittoriche, facendo degli artisti veneti portatori di linguaggi complessi e volti alle avanguardie artistiche del loro tempo, costituendo un meraviglioso caleidoscopio di sensibilità, scelte di gusto e stile che non è scontato ritrovare nelle grandi scuole nazionali europee del tempo. Tra tutti, si distinse un artista che seppe cogliere il meglio da queste due scuole, queste due città, i due astri... Questi è il conte veronese Pietro Antonio Rotari (1707-1762)<sup>309</sup>.

<sup>307</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., pp. 3-5, pp. 8-10; M. Favilla e R. Rugolo, «*La charité sa premiere vertu*» ..., cit., p. 41, p. 46; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari...*, cit., p. 89, p. 91, p. 102.

<sup>308</sup> Vedi n. 307. Una rilettura e rivalutazione oggettiva di Balestra deve comprendere un momento significativo: la sua partenza da Venezia e il ritorno a Verona, nel 1718. Tradizionalmente, si è sempre considerato questo momento come una conferma della voluta ritirata del veronese dalla Dominante in un momento in cui artisti come Ricci, Pellegrini e Rosalba Carriera stavano imponendo un nuovo linguaggio pittorico, il Rococò veneziano, che stava diventando gusto dominante tra gli stessi committenti ed estimatori veneziani ed esteri; invece, il fatto va considerato nella sua vera essenza, che andrebbe rintracciato piuttosto nella volontà del pittore di confrontarsi, nella natia Verona, con i nuovi stimoli che gli avrebbero offerto le raffinate geometrie di Brentana e le figure algide, quasi 'ritagliate', e fortemente ideali nella loro sintesi di Dorigny.

<sup>309</sup> La figura del nostro pittore è oggetto, da diverse decadi, di una riscoperta da parte degli studiosi italiani ed esteri, che, meritoriamente, ne stanno mettendo in luce vari aspetti della sua vita e della sua opera, dopo un lunghissimo periodo di 'oblio' che fa fatto sì che egli fosse praticamente ignorato dai più, inclusi gli studiosi (e questo appare alquanto bizzarro...), nonostante la grandezza che seppe raggiungere in vita; mi preme poi ricordare che per merito del relatore del precedente elaborato di tesi triennale, Giuseppe Pavanello, che ringrazio ancora, anche chi scrive questo elaborato di tesi, nel suo piccolo, ha contribuito al progresso degli studi su Rotari che dovranno comunque necessariamente progredire ancora per arrivare, soprattutto, a una monografia scientifica corretta e corredata da un consono apparato iconografico che finalmente ne deliniva il ruolo, internazionale e innovatore, nel contesto delle Arti del Settecento europeo. Per un'introduzione alla sua figura e alla sua opera, si vedano come principali testi di riferimento: A. De Vesme, *Pierre Rotari*, in Id., *Le Peintre-Graveur italien ouvrage faisant suite au peintre-graveur de Bartsch*, Milan 1906, pp. 466-473; F. Zontini, *Un grande pittore veronese del Settecento. Pietro Rotari*, in "Il Garda", V, febbraio 1930, pp. 13-16; Id., *La Russia degli Czar nei quadri di Pietro Rotari*, in "Il Garda", V, aprile 1930, pp. 15-19; E. Barbarani, *Pietro Rotari*, Verona 1941; M. Universo, *Pietro Antonio Rotari*, in *Maestri della pittura veronese...*, cit., pp. 381-386; C. Fiocco Drei, *Pietro Rotari*, in "Antichità viva", XIX, n. 1, 1980, pp. 23-32; M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, Verona 1990; *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III*, catalogo della mostra a cura di G. J. M. Weber, V. Ciancio, M. Giebe (Dresda, Semperbau, 9 novembre 1999 - 9 gennaio 2000), Emsdetten 1999; G. Castiglioni, *Arcadia e sentimento. Novità per Pietro Antonio Rotari*, in "Verona illustrata", n. 16, 2003, pp. 113-125; A. Henning, «*Teste di fantasia*»: fisionomia e narrazione nelle «*varie teste*» di Pietro Rotari, in *Il Settimo Splendore. La modernità della malinconia*, catalogo della mostra a cura di

## ***Pietro Antonio Rotari: nobile pittore, figlio ideale di Verona, di Venezia e dell'Europa***

“Uno degli ornamenti più luminosi, che in questi ultimi tempi aggiunga gloria ed onore alla sì celebre ed illustre città di Verona, madre feconda in ogni secolo di pellegrini ingegni, e d'incliti cittadini, può chiamarsi senza contrasto il nobile ed insigne professore Conte PIETRO ROTARI, che unendo allo splendor de' natali il proprio valore, e la rara eccellenza nell'arte, ha saputo innalzarsi sopra degli altri col render chiaro il suo nome appresso le primarie corti dell'Europa, e col sublime acquisto d'eterna lode, e d'universale applauso, ed estimazione. [...]”

(F. Moücke, *Pietro Rotari*, in *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moücke*, IV, Firenze 1762, Stamperia Moückiana, p. 279)

Pietro Antonio Rotari (altrimenti noto, nelle fonti e negli studi, come Pietro Rotari) nacque a Verona il 30 settembre 1707 in una famiglia agiata originaria di Tregnano, e desiderosa di ambire a un titolo nobiliare sin dal 1405<sup>310</sup>. Fin da giovane, dimostrò una naturale inclinazione per le arti e

---

G. Cortenova (Verona, Palazzo della Ragione, 25 marzo - 29 luglio 2007), Venezia 2007, pp. 322-326; S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari*, in “Verona illustrata”, n. 23, 2010, pp. 107-116; L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari in Emilia*, in “Verona illustrata”, n. 24, 2011, pp. 149-157; Ead., *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Crocetta del Montello 2011, pp. 332-345; S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 194, pp. 205-207; A. Tomezzoli, “Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori”..., cit., pp. 31-36; I. Artemieva, *La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 65-69; M. Rago, *Pietro Antonio Rotari e la mania del ritratto dalla Repubblica della Serenissima all'Europa*, tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, curriculum Storico-artistico, relatore G. Pavanello, Università degli Studi di Trieste, A. A. 2014-2015; Id., *Alcune considerazioni sull'attività internazionale di Pietro Antonio Rotari*, in “AFAT”, 35, 2016, pp. 111-124; C. Bombardini, *Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari...*, cit., pp. 129-144; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., pp. 99-101, pp. 104-108, pp. 111-114.

A livello delle fonti, si vedano: S. Maffei, *Verona illustrata*. Parte Terza. *Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona 1732, per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, pp. 310 sg. (*Verona illustrata*, III, Verona 1731-1732, per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno) (vedi Sitografia, n. 44); C. L. von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes, Dresden 1755, chez Georg Conrad Walther Libraire du Roi, pp. 24-26 (vedi Sitografia, n. 43); G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV. al XVII.*, Tomo II, Roma 1757, appresso Niccolò e Marco Pagliarini, p. 143, pp. 208 sg., p. 212, pp. 319 sg., p. 325 (vedi Sitografia, n. 42); F. Moücke, *Pietro Rotari*, in Id., *Serie di ritratti...*, cit., pp. 278-283, p. 310 (vedi Sitografia, n. 03); *Pitture nelle chiese di Rimini descritte dal Signor Carlo Francesco Marcheselli patrizio della medesima città. Con nuove aggiunte di altre cose notabili antiche, e moderne*, Rimini 1754, Stamperia Albertiniana, p. 52 (vedi Sitografia, n. 02); *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti...*, cit., pp. 281 sg. (vedi Sitografia, n. 25); F. De Boni, *Dizionario degli artisti. Volume unico*, Venezia 1840, Tipi del Gondoliere, p. 889; D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, volume a cura di G. Biadego, Verona 1891, pp. 385-389; G. Baldissin Molli, *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, A. LXXXIII, 1994, pp. 146-149.

Si veda anche la biografia, curata da Paolo Delorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017 (vedi Sitografia, n. 31).

<sup>310</sup> Le ambizioni nobiliari della famiglia Rotari vanno ricondotte alla figura di Ognaben Rotari de Cavagione, che fu membro del Consiglio di Verona nel 1405, in veste di notaio, e poi eletto a Deputato della città nel 1411; la famiglia fu a lungo attiva nell'ambito della burocrazia veronese, acquisendo così una solida reputazione che, certamente, dovette favorire il giovane pittore almeno nei suoi esordi veronesi. Si vedano, a riguardo: *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi delle quali alcune furono in fiore ne' passati tempi*, a cura di A. Cartolari, Verona 1847, Tipografia di Paolo Libanti, pp. 18 sg. (vedi Sitografia, n. 04); F. Zontini, *Un grande pittore veronese del Settecento...*, cit., p. 13; E. Barbarani, *Pietro Rotari...*, cit., p. 21, p. 99.

Curioso, inoltre, è il fatto che, a lungo, si considerò come valida un'errata data di nascita del pittore: sin dalla prima biografia ufficiale, redatta dall'editore ed erudito Francesco Moücke nel 1762, essa fu fissata il 4 ottobre 1707, ripresa

per questo, col benessere del padre Sebastiano (illustre medico e collezionista di antichità naturali e mediche), poté iniziare la propria formazione artistica. Questa prima fase avvenne, a partire dal 1714, sotto la guida di un artista che, nella penisola, si distinse come incisore delle opere classiciste romane (*in primis* quelle di Carlo Maratta), determinando la marcata predisposizione al disegno e alla grafica del giovane veronese, favorito in questo anche dal locale contesto culturale: il fiammingo Robert van Auden Aerd (1663-1743)<sup>311</sup>. Questi era giunto a Verona, nel corso del secondo decennio del Settecento, a termine del suo soggiorno a Romae al seguito del cardinale Giovanni Francesco Barbarigo; quando Rotari si avvicinò al fiammingo per iniziare la propria formazione, egli si apprestava a lavorare alla celebrazione dei fasti dei Barbarigo, i *Numismata Virorum Illustrium ex Barbadica Gente*, opera che verrà conclusa verso il 1732 (Fig. 554)<sup>312</sup>. Nel periodo di questo apprendistato (datato dal 1714 al 1718, anche se non si dovrebbe escludere a priori una prosecuzione, seppure sempre più sporadica e almeno come frequentazione personale, sino alla partenza del fiammingo, che ritornò in patria nel 1723), Rotari ebbe modo di consolidare il suo gusto orientato al Classicismo locale e arricchito dal riflesso delle novità romane apprese da questosuo primo maestro: alcuni esempi grafici che il nostro potrebbe aver avuto modo di vedere, e copiare quale esercizio formativo, sono i disegni preparatori all'opera celebrativa per i Barbarigo (oggi conservati al Museo Correr)<sup>313</sup>.

Nel 1718 tornò poi a Verona il già menzionato Antonio Balestra, che è generalmente riconosciuto come il principale maestro della scuola locale settecentesca: giunto nella Dominante nel 1697, questi si era posto, col suo naturale Classicismo *ivi* perfezionato presso Antonio Bellucci e a Roma presso Carlo Maratta, in competizione con pittura neoveronesiana e rococò inaugurata da Sebastiano Ricci; nella città natale, sentendo anche la necessità di organizzare razionalmente il lavoro della bottega anche in funzione delle commissioni ricevute, aprì una scuola a cui ebbero accesso molti artisti, tra cui emersero Rotari e Giambettino Cignaroli<sup>314</sup>. Nello stesso anno, risalirebbe appunto l'ingresso del giovane Rotari nella bottega-scuola dell'affermato maestro: ne divenne presto uno degli allievi più dotati, in qualità di pittore nonché incisore delle opere del maestro, proseguendo il cammino formativo che, apparentemente, già al termine della formazione

---

da Diego Zannandrei nel 1891, per essere corretta solo nel 1930 da Zontini; la correzione 'ufficiale' si ebbe tuttavia ad opera di Emilio Barbarani che, riportando quanto scritto nei *Libri dei Battezzati* della chiesa di Sant'Elena di Verona, indicava entrambe le date. A riguardo, si vedano: F. Moücke, *Pietro Rotari*, in Id., *Serie di ritratti...*, cit., p. 279 (vedi Sitografia, n. 03); D. Zannandrei, *Le vite dei pittori...*, cit., pp. 385-389; E. Barbarani, *Pietro Rotari...*, cit., p. 21, p. 99, pp. 117 sg.

<sup>311</sup> Originario di Gand, Robert van Auden Aerd si formò presso Franz van Cuyck detto Mierhop e Hans van Cleef, acquisendo la passione per la pittura, il disegno e le arti grafiche. Nel 1685 si trasferì nella penisola, stabilendosi a Roma dove entrò nell'orbita dell'influenza di Carlo Maratta e del suo Classicismo, traducendo per questi in incisione lesue opere. Tornato in patria nel 1723, si dedicò in misura preponderante alla pittura (in particolare, è di interesse la sua produzione ritrattistica). Riguardo la sua figura, si vedano: M. A. Chiari, *I disegni di R. van Audenaerd per i «Numismata Virorum Illustrium ex Barbadica Gente» del Museo Correr*, in "Bollettino Civici Musei veneziani d'arte e di storia", XXVII, n. 1-4 1982, pp. 69-71; C. Cerati, *Robert van Audenaerde e il «Trionfo di Cesare»*, in "Civiltà mantovana", XLI, n. 122, settembre 2006, pp. 127-143; C. Crosera, "Storie metalliche" veneziane, in Ead., *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca in Scienze umanistiche, indirizzo Storico e Storico-artistico, relatore M. De Grassi, Università degli Studi di Trieste, A. A. 2008-2009, pp. 70-77; Ead., *Letteratura numismatica del settecento veneto tra libri e stampa e progetti manoscritti: i Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente di Giovanni Francesco Barbarigo e la Storia metallica di Venezia di Giovanni Andrea Giovanelli*, in *Collezionisti e collezioni di antichità e di numismatica a Venezia nel Settecento*, Atti del convegno (6-7 dicembre 2019), a cura di A. Gariboldi, Trieste 2022, pp. 533-587 (Polymnia. Numismatica antica e medievale. Studi, 15).

<sup>312</sup> M. A. Chiari, *I disegni di R. van Audenaerd...*, cit, p. 69; C. Crosera, "Storie metalliche" veneziane..., cit., pp. 70-77.

<sup>313</sup> M. A. Chiari, *I disegni di R. van Audenaerd...*, cit, p. 69.

<sup>314</sup> Vedi n. 37, n. 291. Si veda anche A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., pp. 102-104.

presso van Auden Aerd doveva essere già a un livello considerevole<sup>315</sup>. Tramite la sua figura, Rotari non solo maturò l'innata predisposizione al disegno e alle arti grafiche (fattore suggellato, in età più avanzata, dal suo *Autoritratto* degli Uffizi, in cui si rappresenta non con la tavolozza e il pennello - come fece invece il rivale Cignaroli nel proprio *Autoritratto*, datato 1755 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna - ma con un blocco da disegno e il reggi lapis tra le mani), perfezionandosi con la copia della Natura e della statuaria antica, dei modelli offerti dal maestro ed ai capisaldi della pittura classicista: Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, Carlo Maratta e Correggio (tutti elementi raccolti nella sua pittura dalla vocazione internazionale, che così rinnovava la tradizione classicista veronese)<sup>316</sup>. Ebbe così l'opportunità di acquisire e consolidare una personale concezione del Classicismo pienamente cosmopolita, aggiornata e non indifferente alle stesse novità del Rococò veneziano e internazionale, in cui la monumentalità della scuola romana si arricchiva del cromatismo chiaro della scuola napoletana ed una grazia derivata dagli esempi emiliani e lombardi, appresi con profitto dal suo maestro. Balestra ebbe anche cura di stimolare e perfezionare il talento grafico dell'allievo prediletto, facendogli incidere alcune delle sue opere grafiche al punto che tale campagna di traduzione in acquaforte pare, oltre a un'attività di promozione della propria pittura, un autentico programma ragionato volto all'acquisizione da parte del giovane dei modelli e delle tipologie del maestro: tra gli esempi pervenutici, si ricordano il *San Sebastiano curato dalle pie donne* (probabile restituzione alla memoria di un'opera pittorica del maestro, non pervenutaci, per Charles Lennox secondo duca di Richmond - Figg. 536-537), o *Venere appare ad Enea ed Acate* (Fig. 521), il *Cristo alla colonna* (copia dell'opera, del 1724, custodita nel santuario della Madonna della Corona a Ferrara di Monte Baldo - Figg. 555-556) o il *David con la testa di Golia* (tutte acquaforti conservate al Museo di Castelvechio a Verona e databili al termine del suo periodo della formazione - Fig. 557), o i *Santi Pietro d'Alcantara, Giovanni da Capistrano e Jacopo della Marca* (traduzione della pala eseguita nel 1725 per la chiesa di San Bernardino a Verona, e incisa come omaggio al conte Giambattista Recanati - così facendo, questa incisione andrebbe a porsi come opera di omaggio a un estimatore e 'biglietto di raccomandazione' per il giovane veronese che, a breve, sarebbe partito per la Dominante) (Fig. 558); a queste prove vanno aggiunti anche lavori grafici autonomi, come il *Soldato che suona il corno* (incisione del Museo di Castelvechio) o due opere grafiche di tematica sacra (il *Sant'Antonio da Padova col Bambin Gesù* desunto da un'opera di Giulio Carpioni, e il *San Vincenzo Ferrer*) del Graphische Sammlung di Augsburg databili al 1718 circa (quindi eseguiti a cavallo tra i due apprendistati) (Figg. 559-561)<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Come si vedrà a breve, la maggior parte delle prime opere incise da Rotari, sulla base di modelli del Balestra, risalgono al 1725, immediatamente prima della partenza del nostro per Venezia. Nella Dominante, Scipione Maffei aveva poi trovato in Giambattista Tiepolo l'artista adatto a creare i disegni da tradurre in incisione quali illustrazioni, per la sua *Verona illustrata*, della raccolta di antichità del vescovo di Verona Francesco Trevisani (1724); successivamente, anche in nostro fu coinvolto nell'impresa, realizzando tre disegni di busti antichi, tradotti in incisione da Carlo Orsolini (1725), dato che la collezione di antichità era ancora ospitata in palazzo Giustiniani alle Zattere a Venezia. Per una storia della collezione e notizie sull'impresa di traduzione in incisione dei disegni (tra cui quelli rotariani), si veda L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *La pittura a Verona...*, cit., pp. 89-98.

<sup>316</sup> Vedi nn. 280-282.

<sup>317</sup> Grafico e incisore oltre che pittore, Antonio Balestra aveva un'attenzione particolare per le arti grafiche nella loro interezza, ponendosi sotto questo aspetto particolare in continuità, nella formazione del nostro, con la lezione del fiammingo Robert van Auden Aerd. Rotari giunse così, nelle arti grafiche, a rendere con una regolare trama segnica una gran varietà di toni, in parallelo alla sua capacità pittorica di rendere il colore in modo lieve e raffinato. Il disegno di Rotari, nel suo complesso, si distingue per una sicurezza felice e una duttilità iconografica legata anche al variare della committenza e alla funzione dell'opera stessa. Si vedano: S. Marinelli, *Il decoro dell'Accademia*, in *Il Settecento a*

Dato il forte legame che legava maestro e allievo, Balestra improntò personalmente la formazione del nostro, orientandolo verso il suo stesso percorso formativo: Rotari, su suggerimento del maestro, si apprestò quindi a partire per Venezia (1725-1727), Roma (1727-1731) e Napoli (1731-1734), tappe di un viaggio che gli permisero di venire a conoscenza e assimilare direttamente ciò che di meglio offrivano le scuole pittoriche dei vari Stati della penisola. Prima tappa, appunto, non poteva che essere la capitale dello Stato veneto: giunto a Venezia nel 1725, all'età di diciotto anni, vi rimase per due anni, sino al 1727<sup>318</sup>. Qui, ebbe così modo di vedere ciò che di meglio poteva offrire la scuola veneziana del passato e del presente: non solo le opere di Tiziano, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, ma anche quelle di Antonio Balestra, Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini, Giambattista Piazzetta, Rosalba Carriera e Giambattista Tiepolo. In realtà, non tutto ciò che vide lo dovette impressionare immediatamente (come si può intuire per le opere di Rosalba): la formazione presso il classicista Balestra, innestata sulla tradizione artistica veronese, aveva orientato il suo gusto verso maniere e opere che non potevano rifarsi sfacciatamente alla maniera di Veronese, preferendo, invece, seguire la linea della continuità con la tradizione veronese<sup>319</sup>. Durante questo periodo, ebbe sicuramente modo di visitare anche le raccolte private delle nobili famiglie veneziane, che al tempo raccoglievano non solo opere di artisti locali ma anche quelle dei 'foresti', soprattutto fiamminghi e olandesi (in particolare Rembrandt, di cui Rotari può aver visto alcune stampe o disegni presi poi a modello per le *Teste virili*, eseguite in particolare a cavallo tra il soggiorno

---

*Verona...*, cit., pp. 55-63; C. Bombardini, *Antonio Balestra nello specchio...*, cit., pp. 129-144; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari*, in "Arte Veneta", n. 76, 2019, pp. 102-104. Per un repertorio delle incisioni desunte da opere del Balestra, si veda M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, Verona 1990. Vedi anche nn. 302-305.

Riguardo il foglio di Augsburg, si veda G. Wiedmann, *Un'attribuzione a Giulio Carpioni e una a Pietro Rotari*, in "Arte. Documento", n. 27, 2011, pp. 126-131. Lo studioso attribuisce il foglio recante due disegni (di cui quello sul recto, *Sant'Antonio di Padova con il Bambin Gesù*, appare un esercizio grafico di copia dall'incisione di Giulio Carpioni, e l'autografo *San Vincenzo Ferrer* sul verso) al giovane veronese in virtù della firma che questi avrebbe posto nell'angolo inferiore sinistro del disegno sul verso: "P.R. Fece", che si scioglierebbe appunto nel nome del veronese, e che si ritrova (limitato al monogramma P.R.) nell'acquaforte col *Soldato che suona un corno*. Si identificherebbe così un'opera del periodo giovanile, caratterizzato da pochissime opere riconducibili che non siano quelle, sempre grafiche, prodotte con certezza nell'alveo dell'attività della bottega di Balestra; e le sue caratteristiche tecniche, per l'alta qualità riscontrata, confermerebbe non solo il talento del nostro ma spiegherebbe anche perché l'anziano maestro ebbe per lui un particolare occhio di riguardo.

<sup>318</sup> La recente biografia, curata da Paolo Delorenzi, sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017 (vedi Sitografia, n. 31), riporta un dato interessante ricavato da una fonte coeva: in una lettera, datata 10 agosto 1726, di Anton Maria quondam Erasmo Zanetti al cavalier Francesco Maria Niccolò Gabburri di Firenze, si ricorda che il soggiorno lagunare di Rotari non sarebbe proseguito sino al 1727 (e concluso dalla partenza per Roma), ma si sarebbe interrotto nella tarda estate del 1726 col ritorno a Verona per iniziare il lavoro delle incisioni a decoro delle *Notizie de' professori di disegno* di Filippo Baldinucci, edita a Firenze nel 1728 a opera degli editori Giovanni Gaetano Tartini e Santi Franchi. Si veda G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura...*, cit., pp. 142 sg.

<sup>319</sup> Non si dovrebbe quindi escludere a priori che Rotari non abbia considerato opere ascrivibili alla maniera neoveronesiana (come quelle di Sebastiano Ricci), in quanto un artista tende sempre a tenere un riferimento di tutto ciò che vede, anche come connotato negativo (ad esempio, Antonio Balestra si lamentava con Francesco Maria Niccolò Gabburri, in una lettera datata 9 novembre 1730, della maniera moderna di un artista come, appunto, Sebastiano Ricci). Inoltre, alcuni stimoli artistici veneziani dovettero suscitare impressione nel nostro solo a distanza di tempo: si pensi, ad esempio, all'opera di Rosalba Carriera (che dovette fungere da tramite, seppure indiretto, per la conoscenza della più aggiornata arte francese dopo il suo trionfale soggiorno a Parigi nel 1720-1721), che il nostro poteva aver già visto in qualche raccolta veneziana, ma che maturò poi concretamente anni dopo, nel corso dei soggiorni alle corti di Vienna e Dresda ove, tra le opere raccolte dai sovrani, aveva visto ulteriori opere della veneziana e quelle dello svizzero Jean-Etienne Liotard. Non va poi esclusa la possibilità che Rotari abbia incontrato la pittrice di persona, durante il suo soggiorno nella Dominante. Per un'introduzione al contesto artistico lagunare della prima metà del Settecento, si veda A. Mariuz, *La pittura (I)...*, cit., pp. 251-270, pp. 286-320, pp. 332-371.



italiano e quello sassone)<sup>320</sup>. Questo soggiorno fu significativo anche perché ricevette la commissione di tre disegni di busti, poi tradotti in incisione da Carlo Orsolini (*Busto di imperatrice africana, Busto virile-Ritratto di Antioco III re di Siria, Busto di Giuba re di Mauritania*), delle raccolte di antichità del Museo Trevisani (Figg. 563-566)<sup>321</sup>. Nella Dominante, il giovane Rotari ebbe modo di vedere ciò che di più aggiornato si stava affermando nel contesto artistico lagunare: la grande stagione del Rococò veneziano stava ridefinendo il volto della città, con una serie di cantieri architettonici che avrebbero svolto il ruolo di catalizzatore nell'ambito delle commissioni pubbliche di pitture per chiese, palazzi e istituzioni lagunari, protrattesi per tutta la prima metà del Settecento (e oltre...); tra tutti, si ricordino i citati esempi delle chiese di San Stae e San Rocco<sup>322</sup>. Successivamente, si recò a Roma: non sappiamo con certezza la durata e il tragitto del viaggio e, di conseguenza, possiamo non essere a conoscenza di altri soggiorni nel cammino verso l'Urbe (e la conseguente conoscenza di opere *ivi* conservate)<sup>323</sup>. Si potrebbe quindi ipotizzare un primo, breve soggiorno in Emilia, come confermerebbe una lettera di Matteo Brida del 3 luglio 1727 in cui si cita un soggiorno a Bologna, e poi un passaggio attraverso il Granducato di Toscana (in particolar modo a Firenze)<sup>324</sup>. Certamente, Rotari giunse a Roma nel corso del 1727 per rimanervi quattro anni, e qui entrò nella bottega del romano d'adozione Francesco Trevisani (1665-1746) (Figg. 338, 474, 516-517)<sup>325</sup>. Il soggiorno nell'Urbe fu importante nel consolidare il Classicismo che Rotari aveva

<sup>320</sup> Il sistema delle collezioni e del mercato ad esso inerente è stato fondamentale nella formazione di Rotari. Venezia, in particolare, era una città ricchissima di collezioni (molto spesso pubbliche, anche se di proprietà privata) e di botteghe ove i patrizi veneziani e i nobili stranieri e della Terraferma potevano fare acquisti (direttamente o tramite intermediari), in quanto la città era una tappa d'obbligo del Grand Tour. Ma anche Verona era un contesto in cui il collezionismo rivestiva un ruolo fondamentale nell'ambito della storia dell'arte e del collezionismo: indipendente rispetto le scelte artistiche della capitale, i collezionisti della città scaligera, sin dal Cinquecento, volsero la loro attenzione all'arte dei 'foresti', raccogliendo anche autentici capolavori come la *Madonna della perla* attribuita a Raffaello (poi ricondotta dalla critica a Giulio Romano) e di proprietà dei Canossa (ora al Museo del Prado di Madrid) (Fig. 562), ma anche opere di Guercino e Caravaggio; nel Settecento, erano ovviamente molto richiesti anche gli artisti contemporanei. Per un'introduzione al contesto del collezionismo veneto, si vedano: B. Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto...*, cit., pp. 29-42; I. Cecchini, *Al servizio dei collezionisti...*, cit. pp. 151-172; E. M. Guzzo, *La fortuna della pittura italiana, non veneta...*, cit., pp. 287-320.

<sup>321</sup> L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *La pittura a Verona...*, cit., pp. 89-98; S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., pp. 206 sg. La 'commissione Trevisani' è stata il preludio, dati gli alti esiti raggiunti, ad altre commissioni di ambito grafico: dai ritratti clipeati di *Donatello, Filippo Brunelleschi e Filippo Baldinucci* a decoro delle *Notizie de' professori di disegno* edite nel 1728 (oggi al Museo di Castelvecchio di Verona) all'*Imago Beati Petri* eseguita durante il successivo soggiorno a Roma, dal *Ritratto del generale Alessandro Maffei* (inciso da Francesco Zucchi) per le autobiografiche *Memorie del General Maffei* edite entro il 1737 (e quindi eseguito nel 1734-1737, oggi alla Biblioteca Civica di Verona) all'immagine incisa di *San Francesco d'Assisi* (1734-1750, Milano, Biblioteca Ambrosiana) (Figg. 567-569). Vedi anche n. 318.

<sup>322</sup> Vedi nn. 150-159.

<sup>323</sup> Secondo quanto riportato dal Moücke, Rotari, al compimento del ventesimo anno di età, lascio Venezia per ritornare nella natia Verona; a quel punto, probabilmente, sentendo la necessità di approfondire la propria conoscenza delle arti e su indirizzamento del suo maestro Balestra, scelse di recarsi a Roma. A riguardo, si veda F. Moücke, *Pietro Rotari*, in *Id., Serie di ritratti...*, cit., p. 280 (vedi Sitografia, n. 03).

<sup>324</sup> M. Favilla e R. Rugolo, *Matteo Brida e le lettere romane a Raffaello Mosconi custodite da Antonio Balestra*, in "Verona illustrata, n. 23, 2010, p. 101. Si veda anche la biografia, curata da Paolo Delorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017 (vedi Sitografia, n. 31).

<sup>325</sup> Nativo di Capodistria (città all'epoca sotto il dominio della Serenissima, ricca di opere di artisti veneti antichi e moderni), il Trevisani iniziò la sua formazione a Venezia presso Antonio Zanchi (1677 ca), tenendo in considerazione anche l'opera del tedesco Joseph Heintz il Giovane. Nel 1678 si trasferì a Roma, ove coniugò la lezione classicista romana e bolognese con la tradizione veneziana; nel 1712, entrò a far parte dell'Accademia dell'Arcadia. Non ebbe una scuola e discepoli nel senso tradizionale del termine, ma aiutanti e collaboratori che lo affiancarono. Si vedano, a riguardo, F. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Washington D.C. 1977, pp. 1-28; L. Puliti Paruga, *Francesco Trevisani (1656-1746). Un pittore da Capodistria a Roma*, Mariano del Friuli 2007, pp. 5-13, pp. 30-33, pp. 39-46. Si veda anche la biografia, curata da Giulia Daniele, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 96, 2019 (vedi Sitografia, n. 34).

appreso già nella natia Verona; sotto l'ala del Trevisani, si confrontò con le opere del Classicismo di Carlo Maratta e del Barocco secentesco di Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (Figg. 091-094, 339-343), ma soprattutto le opere dei maestri del Rinascimento e della prima metà del secolo precedente: Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni e Domenichino (Figg. 135, 445-448, 471, 477, 508)<sup>326</sup>. Nel corso del lungo soggiorno, il nostro non trascurò l'attività grafica (con opere sia originali che desunte dal lavoro di altri maestri): probabilmente a questo periodo sono da collocare due incisioni della Biblioteca Palatina di Parma, una *Diana* desunta dall'opera del Maratta e una *Maddalena in adorazione del crocefisso*, esercizio sopra un'opera (probabilmente scomparsa) del Trevisani affine alla *Maddalena* (1725 ca, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini), ma differente dall'incisione del veronese per il fatto che la santa risulta pregare con concentrazione su un testo e sul teschio che lo sormonta (Figg. 574-577); non mancavano però commissioni originali, come il *Ritratto dell'ambasciatore veneziano Barbon Morosini* (1729 ca, Venezia, collezione privata – Fig. 578) che, nell'impostazione della composizione, si rifà ai modelli tradizionali della ritrattistica ufficiale veneziana, distante dalla ritrattistica romana del Trevisani con opere come il *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni* (primi anni '90 del Seicento, Country Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum – Fig. 579) o il *Ritratto di sir Edward Gascoigne* (1725 ca, Leeds, Lotherton Hall), o un quadro mandato in dono all'Accademia dei Filarmonici di Verona (1728), lodato da Scipione Maffei nella terza parte della *Verona Illustrata* (1732)<sup>327</sup>.

Nel 1731 Rotari partì per Napoli, tappa conclusiva del suo viaggio di formazione, ove fu ospite del più affermato maestro della scuola partenopea, Francesco Solimena (1657-1747) (Figg. 581-582); nel corso di questo triennale soggiorno presso il massimo esponente del fastoso linguaggio

<sup>326</sup> Vedi nn. 280 sg. L'importanza dell'esempio di Carlo Maratta nell'opera di Rotari sarà ben evidente nella più tarda produzione sacra: basti come esempio il *Sant'Andrea condotto al martirio*, dipinto per la Confraternita del Santissimo Sacramento per la chiesa parrocchiale di Tagliuno, nella bergamasca, e pagata entro il 1748. L'influenza del principe del Classicismo romano sul giovane veronese appare evidente confrontando la pala di Tagliuno con le varie versioni di questo soggetto (ad esempio, Andrea Tomezzoli propone il confronto visivo con la tela del Museum & Gallery at Bob Jones University di Greenville): Rotari si ricordò, a distanza di tempo, del potenziale compositivo ed espressivo della composizione e ne complicò i rapporti interni tra i personaggi, aumentati di numero e creando una serie di micro-episodi interni (Figg. 570-571). Si veda, a riguardo, A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari...*, cit., p. 100, p. 104. Si veda, in merito all'interesse di Rotari per le opere di Domenichino presso l'Abbazia greca di San Nilo a Grottaferrata (Figg. 572-573), la lettera datata 26 ottobre 1730 di Balestra al citato cavalier Gabburri in G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura...*, cit., p. 209.

<sup>327</sup> Si confrontino i repertori d'immagini di: L. Puliti Paruga, *Francesco Trevisani (1656-1746)...*, cit., pp. 5-13, pp. 30-33, pp. 39-46; P. Delorenzi, *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia 2009; S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari*, in "Verona illustrata", n. 23, 2010, pp. 107-116; F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento, I, Saggi, biografie, schede*, Roma 2010. Per un'introduzione alla tradizione ritrattistica veronese, che Rotari doveva conoscere e che sarà una delle basi su cui svilupperà la sua arte in questo genere, si veda P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, volume a cura di L. Olivato e A. Zamperini, Rovereto 2012, pp. 103-124. Vedi anche n. 43.

Riguardo il *Ritratto dell'ambasciatore veneziano Barbon Morosini*, si segnala che esiste una traduzione in incisione, ad acquaforte e bulino, opera di Johann Jakob Frey, eseguita per celebrare la sua elezione a Procuratore *de citra* di San Marco il 18 aprile 1729, e di cui esistono due esemplari noti presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia e l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (a cui si fa riferimento per la descrizione) (Fig. 580). L'immagine riprende per quanto concerne la figura il ritratto di Rotari, limitatamente al torso inserito in una cornice ovale sormontata da un leone alato che, visto frontalmente, addenta la suddetta cornice e, in basso, vi è un cartiglio con lo stemma della famiglia Morosini sormontato da una corona; l'immagine così costruita è completata nella parte inferiore da una targa, idealmente incassata in un basamento architettonico che imita un altare o un'ara di tipo classico, che celebra appunto l'effigiato e la sua nomina ("BARBONUS -MAUROCENUS / E QUE DIVI MARCI PROCURATOR"). Infine, sul margine inferiore sono riportati i nomi degli artefici: a destra, "Iacobus Frey incid. curavit" e, a sinistra, "Petrus Rotarius ad viuum pinxit". A riguardo, si vedano: P. Delorenzi, *La galleria di Minerva...*, cit., pp. 237 sg., p. 323; e la scheda dell'incisione all'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (vedi Sitografia, n. 45).

tardobarocco partenopeo, ebbe modo di accostarsi alla lezione più aggiornata di questa scuola, che coniugava la tradizione locale orientata al Naturalismo di derivazione caravaggesca con un senso della monumentalità e della teatralità compositive uniche (derivate dalla lezione barocca di Luca Giordano, Mattia Preti e Pietro da Cortona – Figg. 503-504, 583-587) a un colore schiarito rispetto i toni cupi della pittura naturalistica del primo Seicento, conservante però i contrasti di toni e di gamme cromatiche, e che si riscontra nelle opere di Francesco De Mura e Giuseppe Bonito (Figg. 588-589)<sup>328</sup>. Non va inoltre trascurato il peso che possono aver avuto le collezioni locali (romane prima e napoletane poi), che il nostro può aver avuto modo di visitare in quanto al seguito dei maestri locali affermati presso la grande committenza di queste città. A questo periodo sono probabilmente da ricondurre due disegni del Museum of Art di Rhode Island con soggetto *Apollo fa scorticare Marsia* (Figg. 590-591): uno di essi reca in basso a destra la scritta ‘Fr.co Solimena’ ed è una probabile copia di un’opera – pittorica o grafica – dell’anziano maestro, mentre l’altro è una rielaborazione personale dello stesso soggetto realizzata dal giovane veronese<sup>329</sup>. Nonostante la lontananza, Rotari inviò anche alcune opere in patria, come ebbe modo di ricordare Antonio Balestra in una lettera a Francesco Maria Niccolò Gabburri (datata 17 giugno 1733), ove sono citate le opere poi esposte in occasione della processione del Corpus Domini<sup>330</sup>.

Nel 1734 Rotari tornò in patria, ormai maestro completamente formato e già proprietario di una collezione personale di opere (andata successivamente dispersa), indicativa dell’interesse del nostro per i dipinti delle altre scuole italiane (e, forse, anche estere) che ebbe modo di ammirare e studiare, e che probabilmente comprendeva anche alcuni suoiquadri eseguiti durante i soggiorni formativi<sup>331</sup>. Appena rientrato, inaugurò una propria e fortunata accademia privata a cui avevano accesso i più dotati figli dell’aristocrazia veronese (in un momento in cui la scuola del vecchio Balestra stava declinando e quella del Cignaroli era in concorrenziale ascesa) a cui insegnava i precetti dell’arte per puro diletto, rifiutando qualsiasi compenso in quanto benestante; riuscì così anche a ottenere l’esenzione, da parte dell’amministrazione cittadina, dal pagamento delle tasse proprio in virtù dei propri meriti didattici e sociali. Grazie alla fama così acquisita, iniziò ora una serie di importanti commissioni, in particolare in ambito sacro nel territorio della provincia veneta (Bergamo, Brescia,

---

<sup>328</sup> Solimena, attivo nell’area partenopea e campana, fu maestro noto per la scenografica compostezza formale delle sue composizioni, la solidità plastica delle figure e una tessitura chiaroscurale marcata; ciò era derivato dall’arricchimento della tradizione pittorica partenopea tendente al Naturalismo (appresa dal padre Angelo) con gli esempi barocchi di Luca Giordano, Giovanni Lanfranco, Mattia Preti e Pietro da Cortona. Presso di lui, si formarono le nuove figure del Settecento partenopeo, ma anche Rotari (limitatamente al suo soggiorno a Napoli, promosso dal Balestra). Per un’introduzione alla sua figura, si vedano: F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 9-136, pp. 177-201; S. Carotenuto, *Francesco Solimena...*, cit. Si veda anche la biografia, curata da Fiorella Sricchia Santoro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 93, 2018 (vedi Sitografia, n. 35).

<sup>329</sup> Questa coppia di disegni è stata a lungo trascurata dagli studi italiani, al punto che, apparentemente, era stata pubblicata solo in riproduzione fotografica in S. Marinelli, *Il decoro dell’Accademia...*, cit., pp. 58 sg. (figg. 3-4). Per questo, sono stato a lungo interessato a questa coppia e ho affrontato la sfida di proporre un breve saggio scientifico che potesse introdurre nell’ambito degli studi un’analisi dei disegni in questione (in un momento in cui sul sito del museo non erano, apparentemente, ancora disponibili adeguate riproduzioni fotografiche e informazioni sulle opere; tali lacune sono state risolte, pertanto è auspicabile un maggior dibattito su questi disegni). Si precisa, inoltre, una piccola discrepanza: dato che all’epoca non disponevo di un’adeguata riproduzione a risoluzione sufficiente per apprezzare i vari dettagli dei disegni, nell’articolo, riguardo il primo disegno si è indicata l’abbreviazione come ‘Fr.ca [?] Solimena’ invece di ‘Fr.co Solimena’ (come effettivamente è corretto). Si veda M. Rago, *Alcune considerazioni sull’attività internazionale...*, cit., pp. 111-114, p. pp. 122 sg. (nn. 4-8). Si vedano anche le pagine del sito del Museo dedicate ai due disegni (vedi Sitografia, n. 01).

<sup>330</sup> M. Polazzo, *Antonio Balestra...*, cit., p. 34

<sup>331</sup> Riguardo la collezione personale di Rotari, raccolta durante i suoi viaggi di apprendistato e comprendente, probabilmente sue opere e altre acquisite durante i soggiorni per la penisola, si veda M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, Verona 1990, p.12.

Padova, Vicenza, Conegliano, Verona, Udine), ma anche opere profane, e in particolare mitologiche, generalmente per la committenza veronese (per quanto ci è noto)<sup>332</sup>. Nel 1734, poco dopo il suo ritorno a Verona, ricevette appunto la commissione per quello che è l'unico esempio della sua conoscenza della tecnica dell'affresco: il soffitto col *Trionfo di Venere su un carro trainato da due colombe* (Figg. 592-593), unico affresco superstite della decorazione settecentesca di palazzo Pellegrini a Santa Cecilia a Verona (attuale sede della locale Cassa di Risparmio) su commissione di Ottaviano Pellegrini; qui, il nostro fu affiancato da alcuni collaboratori che, nello stesso spazio del soffitto, eseguirono le piccole rappresentazioni delle *Stagioni* nelle cornici a stucco poste agli angoli della scena centrale (Figg. 594-597)<sup>333</sup>. Da questo momento, iniziò anche la produzione di opere dal soggetto mitologico che decoravano, per suo diletto, la sua stessa casa, oltre ad alcuni dipinti realizzati per i suoi amici e conoscenti: tele come *Pan e Siringa*, *l'Arrivo di Erminia tra i pastori* e *la Didone Abbandonata* (opere oggi tutte in collezione privata, e datate 1734-1739) (Figg. 599-600), adornavano, come è noto da una fonte coeva, le sale della casa di famiglia ed erano state eseguite per diletto dell'artista, assieme ad altre transitate recentemente sul mercato antiquario emiliano, costituenti due coppie raffiguranti soggetti vetero-testamentari e mitologici e trattati con una purezza accademica; probabilmente coevo è il telero avente per soggetto il *Sacrificio di Ifigenia* di palazzo Serpini-Paletta-Dai Pré a Verona (di cui si conserva un disegno grafico, probabilmente di studio, alla Bibliothèque Municipale di Rouen – Figg. 601-602), e le tele, in collezione privata, con soggetto *Giacobbe e Rachele* e il *Trionfo di David*<sup>334</sup>. Ma è soprattutto la produzione sacra a occupare la maggior parte del tempo e delle energie di Rotari; la successione di tele per gli ordini dei Gesuiti, dei Domenicani, dei Serviti e dei Canonici Regolari Lateranensi (con relativi studi e modelletti, questi oggi disseminati nelle collezioni museali o private di tutto il mondo, dall'Italia alla Russia sino all'America) testimoniano la sua fama nella

---

<sup>332</sup> S. L'Occaso, *Novità nel Bresciano (e oltre) per la pittura veronese e veneta del Settecento*, in "Verona illustrata", n. 29, 2016, p. 51, pp. 53 sg.; L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di Patria"...*, cit., p. 129, pp. 132 sg.; Id., *Sulla sfortuna attribuzionistica della pittura del Settecento veronese*, in "Verona illustrata", n. 31, 2018, pp. 72 sg. La proliferazione delle opere sacre di Rotari nei vari centri della Repubblica appare l'ulteriore conferma della proliferazione delle opere d'arte veronesi nei centri e lungo le direttrici in cui si sviluppano l'economia e i commerci di Verona ancora nel corso del Settecento, in particolare lungo una direttrice nord-sud che unisce Verona a Mantova e Trento (e, per estensione, verso il centro e il sud della penisola e l'area tedesca) che comprendeva centri come Bergamo, Vicenza e Brescia. Tuttavia, la grande fortuna della pittura veronese barocca, tra Sei e Settecento, sui mercati di questi centri (mentre gli esponenti di questa scuola stentavano ad affermarsi in centri nevralgici come Venezia e Bologna, ove la concorrenza degli artisti autoctoni era troppo forte per essere veramente concorrenti) finì per dissolversi con l'oblio del tempo e la disattenzione della critica: solo la ricerca degli ultimi decenni ha prodotto una parziale correzione, riconoscendo che il contributo della pittura veronese dei due secoli finali della Repubblica veneta, nel contesto delle arti del nord della penisola, fu più significativo di quanto si credeva...

<sup>333</sup> G. Castiglioni, *Arcadia e sentimento. Novità per Pietro Antonio Rotari*, in "Verona illustrata", n. 16, 2003, pp. 113-125. Nel complesso delle commissioni di Ottaviano Pellegrini, si deve ricordare che nello stesso cantiere lavorarono anche alcuni dei più affermati artisti veronesi; purtroppo, i loro interventi sono oggi perduti. In merito all'opera di Rotari, oltre a segnalare che presso il Museo di Castelvecchio a Verona è conservato il disegno preparatorio, si vuole proporre il confronto con un disegno di Balestra, conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre di Parigi, con *Venere scopre il corpo di Adone* (Fig. 598): si confrontino i carri realizzati dai due artisti, e si noteranno analogie che potrebbero indicare la visione, da parte di Rotari, del foglio del maestro. Si veda M. Favilla e R. Rugolo, *Per Antonio Balestra...*, cit., p. 84, pp. 92 sg.

<sup>334</sup> E. Barbarani, *Pietro Rotari...*, cit., p. 23, pp. 102-104, p. 120 (n. 15). La testimonianza del naturalista Pier Antonio Micheli è importante in quanto ci offre una descrizione della decorazione delle sale della casa della famiglia Rotari in Via Pigna a Verona: l'occasione fu offerta da una visita, avvenuta nel 1736, alla collezione di fossili raccolta dal padre del pittore, il medico Sebastiano Rotari. Sulle nuove quattro opere identificate, ovverossia il *Ritrovamento di Mosè*, *Susanna e i vecchioni*, il *Trionfo di Anfitrite* e *Mercurio affida Bacco infante alla ninfa Nisa e alle sue sorelle* (Figg. 603-606), si veda A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari...*, cit., p. 101, pp. 105 sg. Si veda anche la biografia, curata da Paolo Delorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017 (vedi Sitografia, n. 31).

provincia della Repubblica di Venezia, ma anche presso le corti e la chiesa dell'attuale Emilia Romagna (Modena, Parma, Guastalla, Reggio Emilia, Rimini) e gli ordini religiosi del Nord Italia (Mantova), in un contesto in cui i locali ordini religiosi lo preferivano quasi agli artisti locali per queste prestigiose commissioni (come i tre quadretti sacri per la duchessa di Parma, tra cui una *Vergine* e un *San Luigi Gonzaga*): dalla *Maria Maddalena penitente* del Palazzo Vescovile di Verona (1734-1739, la cui originale provenienza non è nota – Fig. 607) all'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria di Guastalla (1738 ca), alle tele con *Sant'Andrea condotto al martirio* e la *Consegna delle chiavi* per la parrocchiale di Tagliuno nel bergamasco (1739-1747 – Figg. 570, 608) alla *Natività di Maria* conservata presso i Musei Civici di Padova (1740, in origine destinata alla chiesa di San Giovanni di Verdana – Fig. 609), al *San Vincenzo Ferrer resuscita un bambino* della chiesa di Sant'Anastasia a Verona (1740 – Figg. 610-611) alla *Presentazione di Gesù al tempio* del Duomo di Bergamo (1740-1745), all'*Elemosina di san Ludovico da Tolosa* per la Biblioteca della basilica del Santo a Padova (1741 – Fig. 612) al *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli* per la chiesa dei Gesuiti di Reggio Emilia (1743 – Fig. 613), al *San Francesco Saverio battezza gli indigeni* e la *Sant'Orsola* per la chiesa di San Rocco a Parma (entrambi datati al 1744 – Fig. 614) al *San Francesco Saverio predica agli indigeni* per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Brescia (1745 – Fig. 615), alle quattro tele per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo (1747 ca – Figg. 616-619) alla perduta *Circoncisione* per Legnano (1750) sino alla *Purificazione della Vergine* per la chiesa di Sant'Agostino a Reggio Emilia (1750 – Fig. 620)<sup>335</sup>. La produzione sacra, nel complesso, fa sorgere alcune importanti considerazioni. In primo luogo, Rotari viaggiò a lungo per lo Stato Veneto e in Emilia sino ai domini della corte di Mantova, toccando molte località (anche secondarie) di questi territori in cui ebbe modo di agire, con opere come i *Santi Filippo apostolo e Giacomo minore* per la chiesa parrocchiale di Bonavicina (Fig. 623) o la *Madonna col Bambino e Santi* per la Cappella di Reazzane a Roverchiara nella provincia veronese: le sue opere, spesso di grande formato, contribuiscono di fatto all'arricchimento della scuola classicista veronese, con soluzioni che risultano essere la *summa* delle esperienze delle diverse scuole artistiche della penisola, sia nelle composizioni che lasciano esprimere un senso della monumentalità e la ricerca di una grazia e un decoro originali e lontani dalle audaci soluzioni del Rococò lagunare (senza però porsi in aperta ostilità, per mero partito preso), ma anche dall'emotività spinta del coetaneo e rivale Cignaroli; ma è da rilevare soprattutto la ricerca delle espressioni e delle passioni umane, che risulta essere il suo punto di forza e premessa alla produzione delle *Teste*<sup>336</sup>. È appunto in questo ambito

<sup>335</sup> Oltre a quelle citate, aventi datazione accertata con sicurezza abbastanza affidabile, vanno considerate altre opere ascrivibili al periodo di permanenza nella penisola (1734-1750, ma lo stesso dicasi anche per i soggiorni sassone e russo), ma difficilmente collocabili con precisione maggiore: ad esempio, la *Gloria di sant'Ignazio con le quattro parti del mondo* e il *San Francesco Borgia adora il Sacramento* per la chiesa del Suffragio di Rimini (Fig. 621), o la *Madonna col Bambino tra gloria di angeli* per la chiesa di San Giacomo di Udine (Fig. 622). Per un'introduzione alla produzione di Rotari in area emiliana e romagnola, si vedano: R. Roli, *Presenze forestiere nel Ducato Estense, nel corso del Settecento*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, catalogo critico*, Modena 1986, pp. 47-50, pp. 314 sg.; L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari in Emilia...*, cit., pp. 149-157; L. Fabbri, *Sulla sfortuna attribuzionistica della pittura del Settecento veronese*, in "Verona illustrata", n. 31, 2018, pp. 72 sg. Riguardo le opere per la duchessa, si veda E. Barbarani, *Pietro Rotari...*, cit., p. 24. Si veda anche *Pitture nelle chiese di Rimini descritte dal Signor Carlo Francesco Marcheselli...*, cit., p. 52 (vedi Sitografia, n. 02). Si vedano anche: L. Ravelli, *Recupero di una grande tela di Pietro Rotari*, in "Arte Documento", n. 23, 2007, pp. 196-201; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari...*, cit., p. 104, pp. 110-114; N. Dalla Costa, *Le pale settecentesche...*, cit., pp. 129-135, pp. 142 sg. Si vedano anche la biografia, curata da Paolo Delorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017; e la scheda relativa alla chiesa di San Giacomo (vedi Sitografia, n. 31, 71).

<sup>336</sup> È possibile che Rotari abbia letto l'opera teorica di Charles Le Brun, forse in lingua originale (non abbiamo notizie certe sull'educazione ricevuta durante l'infanzia, anche se dovette essere di un certo livello, come ricordato da Paolo Delorenzi, fatta eccezione per l'apprendistato artistico che deve essersi fondato sul disegno e lo studio dell'Antico e

che si collocano alcuni dei primi esempi di tale produzione, sia come composizioni autonome come la serie degli Apostoli nota anche come *Apostolato* (oggi in collezione privata), ma anche opere concepite come studio di composizioni maggiori come le pale d'altare come ci testimonia il più tardo esempio del *San Giuseppe* conservato alla Gemäldegalerie di Dresda e studio autonomo per l'omonima figura nella *Sosta durante la fuga in Egitto* eseguita per la corte sassone e disgraziatamente andata perduta nel corso della Seconda Guerra Mondiale (Figg. 624-625); iniziò ora a concepire anche i primi esemplari di *Teste* autonome, anche come soggetto originale, che si distinguono dalle successive per l'imprimitura delle tele (eseguite con colori caldi per conferire un'atmosfera di calore a tutta la composizione)<sup>337</sup>. Non va inoltre dimenticata la sua produzione ritrattistica, di cui si ricorda il *Ritratto di Camillo Silvestri* (Rovigo, Accademia dei Concordi)<sup>338</sup>. La fase italiana della sua attività si concluse, oltre che grazie all'indiscusso prestigio artistico, con un successo personale (nonché familiare) di tipo sociale. Dopo vari tentativi falliti, infatti, il 7 febbraio 1749 riuscì ad ottenere dal Senato della Repubblica, per sé e i fratelli (e per la gioia della madre Anna Fracassi), il tanto agognato titolo nobiliare di conte della Repubblica veneta: tale condizione lo favorirà poi nei suoi rapporti presso le varie corti europee ove sarà attivo, in quanto non era più un semplice artista, seppure economicamente benestante, che si poneva al servizio di un potente principe per denaro, ma era ora un nobile riconosciuto che offriva per proprio diletto, e poi per denaro, il proprio talento artistico<sup>339</sup>.

“[...] Ma tutti i precedenti, e pressoché il Balestra medesimo, sono rimasti oscuri in paragone del conte Pietro Rotari. Egli fu chiamato dall'imperatrice delle Russie pittore della sua corte, e quivi chiuse i suoi giorni. Questo gentile artefice, che per molti anni si esercitò in disegnare, giunse a una grazia di volti, a un'eleganza di contorni, a una vivacità di mosse e di espressione, a una naturalezza e facilità di panneggiamento, che non saria peravventura secondo a verun pittore del secolo, se pari alle altre doti avesse avuto il colorito. Ma i suoi quadri tengono alcune volte del chiaroscuro, o sono almeno di un colore cenericcio che gli fa discernere fra molti. Vi è stato chi ha ascritto questo difetto a vizio di vista. Altri ne dà colpa all'aver disegnato troppo, prima di por mano a' colori; per cui in altr'età Polidoro da Caravaggio e il Cavalier Calabrese riuscirono men felici coloritori, e diedero similmente in un tuono languido. Potrebbe anche avervi avuto parte la educazione del Balestra; giacché egli e i maratteschi amarono un certo annebbiamento; e più che altro alcuni esempi veduti in Napoli, ove stette non poco tempo. Comunque sia, in quel colorito, che ha

---

degli artisti di riferimento – in particolare, i maestri del Rinascimento e del Seicento classicista), in quanto fu edita più volte entro la prima metà del Settecento; la più diffusa risulta esser stata quella curata da Etienne Picart nel 1698. Il suo studio sulla resa delle passioni umane fu così l'elemento distintivo della sua arte, a partire proprio dalla fase finale del suo soggiorno italiano (1734-1750), trovando coronamento nella prima traduzione italiana dell'opera del francese ad opera di Pietro Antonio Perotti (1751) che, proprio al Rotari, dedicò la sua opera. Sull'opera di Le Brun, si vedano: C. Le Brun, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, edizione italiana a cura di M. Giuffredì, Milano 1992; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., p. 24. Si veda anche la biografia, curata da Paolo Delorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017 (vedi Sitografia, n. 31).

<sup>337</sup> G. J. M. Weber, *Pietro Antonio Rotari. Serie di "varie teste"*, in *Arte per i re...*, cit., pp. 206-227.

<sup>338</sup> *Catalogo della pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P. L. Fantelli e M. Lucco, prefazione di R. Pallucchini, introduzione storica di A. Romagnolo, Vicenza 1985, p. 99, fig. 200. Per un'introduzione alle collezioni dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, si veda A. Romagnolo, *La pinacoteca dell'Accademia dei Concordi: cenni storici*, in *Catalogo della pinacoteca della Accademia dei Concordi...*, cit., pp. 15-23.

<sup>339</sup> Oltre al conseguimento di questo titolo nobiliare, il coronamento sociale di Rotari come artista era già sancito dalla sua aggregazione all'Accademia Clementina di Bologna nel 1736: ciò, probabilmente, contribuì anche all'ottenimento delle importanti commissioni nelle aree emiliana e romagnola. Si veda, a riguardo, la biografia, curata da Paolo Delorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017 (vedi Sitografia, n. 31).

alquanto del malinconico, risiede una quiete ed un'armonia che pur diletta; e allora più quando egli ha maggiormente avvivate le tinte. Così parmi aver fatto in una Nunziata a Guastalla, in un San Lodovico nella chiesa del Santo a Padova, e in una Natività di Nostra Signora in San Giovanni, chiesa similmente di Padova. Questo ultimo quadro è così pieno di vezzi che nulla più; e conferma in certo modo al Rotari l'elogio fattogli da un poeta, ch'egli al par di Catullo suo cittadino aveva avute per nodrici le Grazie; elogio che converrebbe anco al Balestra e ad altri de' pittor veronesi."

(L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, II, volume a cura di M. Capucci, Firenze 1970, p. 175)

Nel 1750 risulta ancora residente a Verona, intento a dipingere la perduta pala della *Circoncisione* per Legnano, nel contado veronese; ma, a cavallo tra la fine di quest'anno e il successivo, lasciò la sua patria, mosso dal desiderio di liberarsi dal provincialismo delle commissioni italiane e di confrontarsi con le più aggiornate esperienze europee. Decise pertanto recarsi alla corte di Vienna (nota nei documenti superstiti come "Germania"), al servizio dell'imperatore del Sacro Romano Impero Francesco Stefano di Lorena e della consorte Maria Teresa d'Asburgo. Durante questo breve soggiorno, fruttuoso dal punto di vista economico e d'immagine, Rotari dipinse per la corte viennese soprattutto opere sacre, come il *San Francesco* (opera nota tramite un'incisione di Giuseppe Camerata – Fig. 626) e la *Santa Teresa* per l'imperatore, e un dipinto illusionistico, con cui l'artista intendeva rivaleggiare con Zeusi e Parrasio come pittore-illusionista nel tema del drappo illusorio, e con cui l'imperatrice si divertiva a ingannare i cortigiani, invitandoli a sollevarlo<sup>340</sup>. Va poi tenuto presente che il nostro può aver approfittato del soggiorno anche per godere dello studio sulle opere collezionate dagli Asburgo, in particolare i capolavori dell'antica pittura italiana e i dipinti fiamminghi e olandesi, oltre a quelli francesi e i capolavori dell'arte contemporanea: tra tutti, vanno ricordati quelli di Rosalba Carriera e dello svizzero Jean-Etienne Liotard (1702-1789), che hanno così tanti punti in comune con l'arte del veronese che, ora, iniziava a maturare pienamente gli stimoli precedenti e quelli attuali proprio nel genere che riconobbe come suo punto di forza<sup>341</sup>.

---

<sup>340</sup> Claudio A. Barzaghi riporta la notizia che il terzo dipinto, caratterizzato dalla scherzosa componente illusionistica, era una *Madonna* (dalla non meglio nota caratterizzazione – si trattava di una semplice immagine della vergine o una *Sacra conversazione*? La *Madonna* era a figura intera o una mezza figura? C'erano attributi o altri elementi che avrebbero connotato particolarmente il soggetto? A queste domande non abbiamo risposta, dato che il quadro non è noto o non ci è pervenuto...); tuttavia, va al contempo ricordato che Moücke (fonte primaria per ricostruire la biografia dell'artista), citando le tre opere eseguite per la coppia imperiale, non fece menzione del soggetto di questa tela. Questo dipinto parrebbe essere la prima occasione in cui il veronese si cimentò, con successo, nella pratica del *trompe-l'oeil*, dimostrando di concordare con la massima che recita "il nudo intero sazia, il mezzo nudo alletta" (cit.); Rotari affronterà questa tematica trasversale ai generi e ai soggetti, la 'seduzione dell'occultamento', anche in opere successive, come conferma la versione appunto velata dell'*Alessandro e Rossane* (o *Continenza di Scipione*), di minori dimensioni e passata all'asta da Christie's (3 ottobre 2001, asta n. 9662, lotto n. 57) e Sotheby's (29 gennaio 2016, lotto n. 533) (Fig. 627), su cui ci si soffermerà con maggior attenzione in seguito. Si vedano, a riguardo, l'articolo di Barzaghi e le schede inerenti il dipinto della casa d'asta Christie's e del sito Art.Salon (che rimanda alla scheda di Sotheby's) (vedi Sitografia, nn. 07-08); si veda anche F. Moücke, *Pietro Rotari*, in Id., *Serie di ritratti...*, cit., p. 281 (vedi Sitografia, n. 03).

<sup>341</sup> Il confronto con le opere di Liotard fu fondamentale per l'aggiornamento dell'arte di Rotari, ed esso avvenne in più fasi: il ginevrino, infatti, aveva soggiornato nella capitale imperiale nel 1743-1745. A un livello più generale, tuttavia, una conferma seppure indiretta di questa attività di studio del pittore presso le collezioni imperiali può rintracciarsi nell'attività di un pittore della generazione precedente: Antonio Bellucci. Si riscontrano infatti affinità stilistiche tra le sue opere del periodo viennese e i capolavori di arte antica e moderna della scuola emiliana conservati nelle raccolte asburgiche. A riguardo, si veda E. Lucchese, "si videro allora in Venezia tante maniere...", cit., p. 26. Per un'introduzione alla figura di Liotard, si vedano invece: G. Previtali, *Liotard*, Milano 1966 (I maestri del colore, 240);

Il 10 aprile 1752, carico di doni e denaro offertogli dalla corte asburgica, ove aveva consolidato e accresciuto la propria fama, Rotari giunse in quella fucina dell'avanguardia artistica europea che era diventata la corte di Dresda, tramite l'intermediazione di Michele Enrico Sagramoso (cavaliere di Malta e diplomatico), Pietro Guarienti (ispettore della Pinacoteca Reale) o Stefano Torelli (pittore residente in Sassonia), al servizio del potente elettore di Sassonia e re di Polonia Federico Augusto III<sup>342</sup>. A testimonianza del suo successo ormai internazionali, il nostro aveva soddisfatto la richiesta imperiale di un *Autoritratto* (1752-1753) per la Galleria degli Autoritratti degli Uffizi a Firenze (Fig. 628), corte in cui, dopo l'estinzione della dinastia dei Medici si era insediato Francesco Stefano di Lorena, che era anche imperatore. Nella città tedesca, Rotari ottenne commissioni di grande pregio dalla nuova corte che lo ospitava: non solo pale d'altare e scene sacre, come le purtroppo perdute *Sosta durante la fuga in Egitto* (1752-1753, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister; opera andata perduta – Fig. 625), coeva al suo ritratto, e le pale per la Chiesa Cattolica di Corte (1752-1756 – Figg. 629-630), o la piccola *Maddalena penitente* della Gemäldegalerie (1753-1755 – Fig. 631), ma anche scene di genere come i due *Idilli* oggi conservati all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (*Fanciulla piangente con la lettera* e *Fanciulla dormiente stuzzicata da un giovane* – Figg. 632-633) in cui le fanciulle delle *Teste* si presentano in un contesto più ampio, ritratte a mezza figura assieme a un co-protagonista, scene mitologiche e storiche come la versione per il conte Heinrich von Brühl dell'*Alessandro e Rossane* (Fig. 634), poi giunto nelle collezioni dell'Ermitage (datata 1752-1754 dalla critica, ma forse da post-datata a una data prossima

---

*L'opera completa di Liotard*, a cura di R. Loche e M. Roethlisberger, Milano 1978 (I classici dell'arte); A. Ribeiro, *Turquerie: Turkish dress and English fashion in the Eighteenth century*, in "The Connoisseur", v. 201, n. 807, maggio 1979, pp. 17-23; M. Roethlisberger, *Jean-Etienne Liotard as a Painter of Still Lifes*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", vol. 13, 1985, pp. 109-120; G. Mori, *Liotard a Parigi: la luce delle gemme*, in "Art e dossier", n. 73, novembre 1992, pp. 10-15; A. de Herdt, *Asburgo-Lorena in posa. Liotard a Vienna*, in "FMR", n. 101, dicembre 1993, pp. 53-76; R. Temperini, *Gli ultimi fasti dell'Ancien régime*, in *La pittura in Europa. La pittura francese*, II, Milano 1999, pp. 417-509, pp. 516-522, pp. 529-543, p. 493; S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò. Dalla Reggenza a Luigi XV*, in *Il primo Settecento...*, cit., pp. 275-283; B. Sani, *Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti..., cit., pp. 104-108; M. D. Sheriff, *The dislocations of Jean-Etienne Liotard, called the Turkish Painter*, in "Cultural contact and the making of European Art since the Age of Exploration", Chapel Hill 2010, pp. 97-121; K. Baetjer e M. Shelley, *Pastel portraits. Images of 18<sup>th</sup>-century Europe*, New York-New Haven-London 2011, p. 12; F. Whitlum-Cooper, *Drawing Distinctions: Jean-Etienne Liotard in Constantinople and Vienna*, in "Immediations. The Courtauld Institute of Art Journal of Postgraduate Research", v. 2, n. 4, 2011, pp. 74-96.

<sup>342</sup> Città nota in tutta l'Europa del Settecento per l'alta considerazione riservata alle arti, sia come centro attrattivo per gli artisti che come punto di concentrazione di collezioni tra le più ricche per qualità del continente, Dresda vantava (e vanta tuttora) un fascino derivato appunto dalle accorte politiche culturali di Augusto II il Forte e di suo figlio Augusto III, che furono sia elettori di Sassonia e re di Polonia; tali politiche furono favorite anche dalla presenza al servizio di questi principi di accorti consulenti e mecenati, come il veneziano Francesco Algarotti o il conte von Brühl. A riguardo, si vedano: F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 1963 (ed. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, a cura di V. Borea, Firenze 1966), pp. 527-547; K. Murawska-Muthesius, *Art under the Polish-Saxon Union. Warsaw and Dresden*, in "The Burlington Magazine", vol. 139, n. 1136, novembre 1997, pp. 813-815; H. Marx, «Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso». *Dresda nel XVIII secolo*, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra a cura di H. Marx (Udine, Chiesa di San Francesco 28 maggio – 12 settembre 2004), Udine 2004, pp. 19-29, pp. 36-49; T. Liebsch, «Segue la stanza della famiglia del principe elettore sassone, contiene tutti i ritratti della nostra serenissima famiglia [...] dipinti a olio dai migliori maestri». *Un capolavoro ricomposto del rococò sassone*, in *Arte per i re...*, cit., pp. 69-77. Riguardo l'*Autoritratto* (oggi agli Uffizi) la cui esecuzione si colloca a cavallo dei soggiorni viennese e sassone, si veda G. Baldissin Molli, *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", A. LXXXIII, 1994, pp. 146-149. Nonostante l'assenza di documentazione in merito, non si può escludere che Rotari abbia viaggiato all'interno del regno sassone-polacco, al seguito degli spostamenti della corte tra le città di Dresda e Varsavia.



all'esecuzione dei quadri per il Palazzo Cinese di Oranienbaum, 1760 ca – Fig. 635)<sup>343</sup>. Ma furono i suoi ritratti e le sue *Teste* ad attirare l'attenzione della corte. Rotari eseguì poi in più serie (tra originali e copie successive, generalmente opera di altri artisti) i ritratti della coppia regnante, quelli dei figli e quello del potente primo ministro conte von Brühl, a cominciare dal principe ereditario *Federico Cristiano* e sua moglie *Maria Antonia di Baviera*, e delle principesse *Elisabetta* e *Cunegonda*, tutti esemplari conservati alla Gemäldegalerie di Dresda ed eseguiti nel 1755 (Figg. 637-644); questa produzione fu una manifestazione tangibile dell'alta considerazione che la committenza nutriva per la capacità di Rotari nel genere del ritratto, in quanto i commenti entusiastici al suo *Autoritratto* funsero da autentico manifesto del talento del veronese in questo genere<sup>344</sup>. Le *Teste*, invece, divennero presto un fenomeno di costume, con una prima produzione in serie di alta qualità per la corte sassone, al punto che, in un inventario della collezione del 1809, se ne contavano in tutto 62 'Teste di fantasia' incluse le *Belle* (oggi ne sono rimaste 25, in seguito a dispersioni e perdite)<sup>345</sup>. La fama, consolidatasi ulteriormente durante i cinque anni del soggiorno sassone, si diffuse in tutta Europa, mettendo Rotari nella condizione di inviare opere a Maria Josepha di Sassonia Delfina di Francia, il conte Augusto Enrico di Frisia e la principessa Anna Maria di Baviera. Ma il pittore, che era figura colta, non rimase insensibile all'ambiente in cui si trovò a operare: lo stimolante clima culturale che si venne a instaurare a Dresda mise Rotari in contatto con le novità aggiornate delle scuole nazionali europee, riunite nella raccolta d'arte della corte di Sassonia; tra i capolavori raccolti figuravano sicuramente quelli della sala coi pastelli di Rosalba Carriera (di cui l'elettore era un appassionato ammiratore e collezionista), come anche i pastelli dello svizzero Liotard, che sicuramente attirarono l'attenzione del veronese. Dovevano poi figurare anche capolavori francesi e (molto probabilmente) inglesi tra le opere della collezione, e questo può aver influito sul nostro nel suo desiderio di viaggiare... Si apprestava a un viaggio ad ovest, in Francia e Inghilterra, per aggiornare la sua maniera sugli esempi dell'avanguardia rococò e illuminista; ma una propizia lettera (1756) del conte Michail Petrovich Bestužev-Rjumin proveniente dalla corte di Russia, contenente l'invito con cui la zarina Elisabetta I Petrovna chiamava alla sua corte di Pietroburgo come ritrattista, con la promessa di generosissimi compensi, lo indusse a rimandare a data da destinarsi il viaggio per recarsi ad est<sup>346</sup>.

Il 30 maggio 1756 Rotari giunse alla corte di Russia, nuova e ultima tappa del suo viaggio, onorato come celebre artista e aristocratico rispettabile (e anche per questo egli fu fattore di curiosità),

---

<sup>343</sup> Testimonianza della conoscenza da parte del nostro delle *Natività* notturne eseguite da Correggio (Fig. 473), la perdita della *Sosta durante la fuga in Egitto* (Fig. 625) è parzialmente compensata dalla conservazione di una *Natività*, conservata all'Istituto Stimate di Verona ed eseguita probabilmente durante il lungo soggiorno veronese (1734-1750) (Fig. 636). A riguardo, si vedano: *Verona e i suoi santi. Tante voci, un solo coro*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli (Verona, Centro Culturale San Gaspare Bertoni), Verona 2005, p. 5; S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari...*, cit., pp. 107-116. Si vedano anche le raccolte di immagini della mostra *Verona e i suoi Santi. Tante voci un solo coro*, tenutasi a Verona nel 2005, e quella della Deutsche Fotothek, per le pale di Dresda e altre opere catalogate nel sistema tedesco (vedi Sitografia, n. 09, 61).

<sup>344</sup> Per una visione più completa delle diverse serie di ritratti della famiglia regnante di Sassonia, si veda *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III*, catalogo della mostra a cura di G. J. M. Weber, V. Ciancio, M. Giebe (Dresda, Semperbau, 9 novembre 1999 - 9 gennaio 2000), Emsdetten 1999, pp. 74-95.

<sup>345</sup> Un inventario del 1809 annoverava 62 *Teste* rotariane, ma non si esclude che in numero originale fosse maggiore (oggi, alla Gemäldegalerie Alte Meister se ne conservano 25). Si vedano, a riguardo, G. J. M. Weber, *Pietro Antonio Rotari. Serie di "varie teste"*, in *Arte per i re...*, cit., pp. 206-227; A. Henning, «*Teste di fantasia: fisionomia e narrazione nelle «varie teste» di Pietro Rotari*, in *Il Settimo Splendore. La modernità della malinconia*, catalogo della mostra a cura di G. Cortenova (Verona, Palazzo della Ragione 25 marzo - 29 luglio 2007), Venezia 2007, pp. 322-326.

<sup>346</sup> In un primo momento, Rotari pensava di soggiornare a Pietroburgo solo per pochi mesi per poi tornare a Dresda, da dove sarebbe partito per il viaggio ad ovest che aveva programmato precedentemente; alla fine, si trovò così bene alla corte russa al punto da decidere di rimanervi. Si veda G. Castiglioni, *Arcadia e sentimento...*, cit., p. 123.

apprestandosi ad affermarsi come il massimo pittore della corte<sup>347</sup>. Tale successo ci è testimoniato dal secondo *Autoritratto* (1756, Pietroburgo, Museo Russo), in cui l'artista si ritrae con, appeso alla giubba, il ritratto miniato del sovrano sassone-polacco incastonato in un monile tempestato di brillanti, donatogli dallo stesso Augusto III di Sassonia (Fig. 645): quindi una rappresentazione del pittore non come artista (come nell'esemplare fiorentino) ma come nobile, pari agli altri aristocratici d'Europa rappresentati anche dallo stesso Rotari<sup>348</sup>. La sua casa a Pietroburgo divenne presto un punto di ritrovo per l'alta società e una tappa fondamentale del programma di soggiorno degli stranieri illustri nella capitale dell'impero<sup>349</sup>. Il nostro era stato chiamato alla corte della zarina Elisabetta I in primo luogo come ritrattista (col sostegno e l'appoggio del favorito Ivan Ivanovich Šuvalov, del barone von Sievers e dell'ambasciatore inglese Hanbury Williams), come il francese Louis Tocqué che, sotto pressione delle diverse fazioni di corte, divenne suo rivale nel campo della ritrattistica statale: se il francese eseguì il miglior ritratto di gala della zarina (Fig. 646), quello di Rotari (1756, Pietroburgo, Museo Russo – Figg. 647-648) era, secondo i contemporanei, l'immagine più autentica da un punto di vista psicologico e fisiognomico (come riportato negli *Appunti* di Jacob von Stählin); a riguardo, ci resta anche una lettera autografa di Rotari al fratello (datata 24 febbraio 1757), in cui gli comunica di aver iniziato i ritratti della zarina Elisabetta I e completato quello della *Granduchessa Sofia Augusta Federica* (alias la futura Caterina II)<sup>350</sup>. In breve tempo, Rotari divenne l'artista favorito (conquistando il monopolio artistico dopo la partenza del francese nel 1758), e i suoi ritratti, come le *Teste* (in Russia note anche come *Passioni*), divennero un'autentica moda tra la nobiltà russa. Il suo ritratto della zarina, eseguito appena giunto a corte e oggi conservato al Museo Russo di Pietroburgo, lo pose al centro delle attenzioni della sovrana e della sua corte, apprezzato per la sua capacità nella resa delle fisionomie e degli stati d'animo: vanno collocati al 1756-1760 i più importanti ritratti ufficiali giuntici, come quello della zarina, il suo *Autoritratto* del Museo Russo, quello della *Granduchessa Caterina* e (probabilmente già in questo periodo – Fig. 649) quello dell'architetto *Francesco Bartolomeo Rastrelli*, anch'esso al Museo Russo (Fig. 650), come la maggior parte dei ritratti dei nobili, come il *Ritratto di Anna*

<sup>347</sup> Per un'introduzione alla storia della nascita di Pietroburgo, e ai meccanismi connessi a tale processo, si vedano: E. Lo Gatto, *Gli Artisti italiani in Russia*, IV, *Scultura, pittura, decorazione e arti minori*, Milano 1991; G. Vdovin, *Il XVIII secolo: alla ricerca di un'individualità*, in *La pittura in Europa. La pittura russa*, II, Milano 2001, pp. 573-669; V. Strada, *Il paradosso di Pietroburgo*, in *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850 Il genio italiano in Russia*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e V. Strada (Roma, Complesso del Vittoriano 30 aprile – 15 giugno 2003), Ginevra-Milano 2003, pp. 19-25; T. Bušmina, *Al servizio di tre imperatori. Pittori italiani a San Pietroburgo nel XVIII secolo*, in *Pietroburgo e l'Italia...*, cit., pp. 55-77; S. Androsov, *I collezionisti dell'arte italiana in Russia*, in *Pietroburgo e l'Italia...*, cit., pp. 97-108; M. Mandel, *L'arte russa dei secoli XVII e XVIII. Da Boris Godunov a Pietro il Grande*, in *Il primo Settecento...*, cit., pp. 456-473; G. Reina, *San Pietroburgo. Il primo secolo di una capitale*, in *Il primo Settecento...*, cit., pp. 474-511.

<sup>348</sup> La notizia del suo arrivo a Pietroburgo fu riportata anche dalla gazzetta "Notizie Moscovite" ("Moskovskie vedomosti") del 7 giugno 1756. In merito all'attività russa di Rotari, si veda I. Artemieva, *La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia...*, cit., pp. 65-73.

<sup>349</sup> Riguardo le notizie sulla casa del nostro come punto di riferimento nel mondo culturale russo, come Accademia privata e come luogo di ritrovo per nobili e intellettuali, si veda M. Polazzo, *Pietro Rotari...*, cit., p. 13. Durante il suo soggiorno russo, Rotari conobbe e divenne amico del misterioso conte di Saint-Germaine, di cui eseguì (o almeno gli è attribuito) il ritratto del francese: si veda, a riguardo, P. Rivière, *Il conte di Saint-Germaine*, Torino 2007, p. 43, p. 52. Si ricordi anche che il nostro servì per un breve periodo, come ufficiale, l'esercito imperiale che combatteva contro le truppe di Federico II nel corso della Guerra dei Sette Anni; si veda G. Guadalupi, *Tutte le Russe. Pietro Rotari a San Pietroburgo*, in "FMR", n. 143, dicembre-gennaio 2001, p. 125.

<sup>350</sup> G. Castiglioni, *Arcadia e sentimento...*, cit., p. 123. La vicinanza del veronese col parigino determinò anche un'influenza reciproca: si veda il piccolo *Ritratto di Caterina Alexandrovna Golovkina* (1757, Pietroburgo, Ermitage), in cui la semplicità formale e una tavolozza cromatica sobria e smorzata adottate dal Tocqué rimanda alla maniera pittorica del veronese, giungendo a un esito di forte naturalezza e sobrietà, velata di malinconia.

*Alexandrovna Galitzina* (1759, Mosca, Galleria Tret'jakov) (Fig. 651). Tuttavia, come rovescio della medaglia del suo successo, il nostro si trovò presto talmente oberato dalle commissioni al punto da dover riunire attorno a sé un gruppo di allievi che lo aiutasse a tenere il passo del lavoro (contribuendo così alla formazione di alcuni dei massimi ritrattisti della moderna scuola russa come Ivan Višnjakov, Fëdor Rokotov, Ivan Petrovic Argunov e Aleksej Petrovic Antropov)<sup>351</sup>. La sua posizione di massimo pittore della corte imperiale russa si consolidò ulteriormente con l'apertura dell'Accademia Imperiale di Belle Arti (1757), fondata da Ivan Ivanovic Šuvalov e cui fu chiamato a ricoprire uno dei posti d'insegnante di pittura. In tale contesto, Rotari continuò ad eseguire varie opere, cimentandosi nei diversi generi (tra cui *trompe l'oeil*, quadri di genere, scene sacre e mitologiche), sia per la cosiddetta 'corte maggiore' (quella della zarina) che quella 'minore' (della coppia granducale) e la nobiltà russa: tra i capolavori, figurano le scene mitologiche per il Palazzo Cinese del complesso di Oranienbaum (*Venere e Adone* – Fig. 635 - e la *Continenza di Scipione*, identificato da alcuni con *Alessandro e Rossane*, entrambe datate al 1760) oltre a un gruppo di *Belle*. È soprattutto la produzione, ormai seriale, delle *Teste*, quasi sempre femminili e pensate a ornamento delle sale dei palazzi nobiliari, a caratterizzare la fase russa di Rotari e a identificare nel tempo, presso gli studiosi e il pubblico, la sua arte; a causa dell'elevata richiesta, in quanto vero e proprio simbolo dell'epoca in cui visse (caratterizzata dal trionfo del piccolo, dell'aggraziato e del capriccioso), molte *Teste* furono affidate anche ai suoi allievi russi: non solo le ventidue fanciulle di Oranienbaum (inserite nelle cornici a stucco disegnate dall'architetto Antonio Rinaldi – Figg. 656-657), in cui le protagoniste sono fermate anche in scene di genere come il *Ragazzo ruba una susina a una venditrice* o alcuni esemplari attualmente a Peterhof (Fig. 658), ma anche le *Teste* di Arkhangelskoye (ex proprietà dei principi Jusupov), e molte altre appartenute alla nobiltà russa<sup>352</sup>.

<sup>351</sup> Tra le collezioni nobiliari, una delle più ricche era quella del Principe Nicolay Borissovich Jusupov, raffinato collezionista e mecenate, conservata nella tenuta di campagna di Archangelskoye, nei pressi di Mosca. La collezione, nel suo complesso, è andata dispersa nel tempo, come molte altre, soprattutto in seguito agli eventi successivi al 1917, determinando anche la presenza di ritratti rotariani in America. Si veda a riguardo L. Nikolenko, *Pietro Rotari in Russia and America*, in "The American Connoisseur", luglio 1969, pp. 191-196.

Occorre fare anche una breve precisazione sulle principali leve della moderna pittura russa (Figg. 652-655). Se Ivan Višnjakov (1699-1761) fu tra i primi a indagare con attenzione il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, Aleksej Antropov (1716-1795), pittore più rozzo ma carico di un'energia vitale e di una forza che si apriva con coraggio alle esperienze nuove importate dall'Occidente europeo, fu abile nel coniugare l'oggettività occidentale con elementi tradizionali russi quali la fissità della *'parsuna'*, unendovi poi la veridicità e l'attenzione al dettaglio. Ivan Argunov (1729-1802) fu, invece, il più europeo dei pittori russi, abile nella resa della materia fisica, del dettaglio interpretato come elemento specifico, e nella costruzione delle armonie interne alla composizione nonché raffinato indagatore dei particolari. Infine, va ricordato quello che fu un genio isolato: Fëdor Rokotov (1735/1736-1808), il quale, stabilitosi a Mosca dopo la formazione con Rotari a Pietroburgo e la conoscenza dell'opera di Tocqué, si orientò verso un linguaggio classicista moderato, tendente alla monocromia e all'individualismo dell'immagine, concepita come manifestazione fisica dell'anima e del carattere dell'individuo. Si vedano, come introduzione a queste figure: G. Vdovin, *Il XVIII secolo: alla ricerca di un'individualità...*, cit. pp. 573-669; M. Mandel, *L'arte russa dei secoli XVII e XVIII...*, cit. pp. 456-473; G. Reina, *San Pietroburgo. Il primo secolo di una capitale...*, cit., pp. 474-511.

<sup>352</sup> Le *Teste* divennero appunto una moda, con le famiglie della nobiltà russa che gareggiavano per aggiudicarsi un'opera del veronese; proliferavano quindi queste opere che, in seguito agli eventi successivi al 1762, si diffusero anche sul continente: alla morte dell'artista una parte della sua collezione di dipinti e una parte delle opere rimaste nel suo studio in Russia furono acquistate dalla zarina Caterina II, mentre le altre partirono alla volta di Verona; qui, la collezione venne col tempo dispersa e vari esemplari finirono nelle collezioni europee, ma ciò contribuì anche alla diffusione della conoscenza del mito di Rotari. Molti esemplari lasciarono invece la Russia in seguito alla dissoluzione delle collezioni della nobiltà, soprattutto in seguito agli eventi successivi al 1917: ad esempio, la collezione di Arkhangelskoye contava più dei sedici esemplari attualmente conservati *in loco*, comprendendone alcuni finiti sul mercato antiquario e attualmente collocati in ubicazione ignota. Alcune *Teste*, provenienti dalle collezioni russe, giunsero anche negli Stati Uniti, come le due della National Gallery of Art di Washington (ex collezione Samuel Henry Kress) o sette delle otto opere rotariane del Norton Simon Museum di Pasadena (a cui va aggiunto il *Ritratto di Caterina Petrovna Holstein-Bett*) (Figg. 659-667). Nel più ampio contesto europeo, le 'Teste di fantasia (o di carattere)'

Grazie alle laute commissioni imperiali, Rotari si poté permettere uno stile di vita agiato e molto dispendioso, compensato dal numero delle commissioni.

L'ascesa del suo astro, come è noto, terminò bruscamente il 31 agosto 1762 a causa di una morte, improvvisa e violenta, dovuta ufficialmente a cause naturali (riconducibile, ipoteticamente, a una violenta colica intestinale) e che una parte della critica e alcuni curiosi attribuirono a un complotto, in seguito ai rapidi cambiamenti al vertice della piramide del potere della Russia, con l'ascesa al trono della nuova zarina Caterina II e la morte del deposto zar Pietro III (con cui aveva stretto un rapporto d'amicizia, analogo a casi verificatisi più volte nel corso della storia dell'arte moderna) in seguito al colpo di Stato promosso dalla zarina e dai suoi favoriti<sup>353</sup>. La sua morte fu onorata con tutti gli onori, e la sua salma fu sepolta, il 3 settembre, nel cimitero di Vasileostravskoie sull'isola di San Basilio; in base al testamento che l'artista riuscì a redigere in punto di morte, la parte più consistente dei 600 quadri conservati nella sua casa a Pietroburgo furono acquistati dalla nuova zarina presso gli eredi veronesi del pittore per collocarli, con gli altri in suo possesso, in una sala del Palazzo Grande di Peterhof, nella cosiddetta Sala (o Gabinetto) delle Muse e delle Grazie (Figg. 669-671), ad opera dell'architetto Jean-Baptiste Vallin de la Mothe (1764)<sup>354</sup>. Le altre *Teste*, costituenti parte della raccolta dell'artista nella sua dimora russa e giunte a Verona dopo le acquisizioni di Caterina II, favorirono la conoscenza di tale colossale produzione nel resto del continente, da aggiungersi a quelle inviate dall'artista stesso dalla corte russa ai nobili committenti occidentali, o quelle prodotte a Dresda (e alcune anche precedenti), spesso studi preparatori per opere di maggiore mole come pale e scene storiche<sup>355</sup>. Ha così inizio la fama e il mito di questo pittore veronese che, per beffarda ironia, finì eclissato nell'oblio in seguito ai cambiamenti del gusto avvenuti proprio nella seconda metà del suo secolo, incarnato nel passaggio del potere dalla zarina di una generazione a quella di un'altra e, solo in tempi molto più recenti, riscoperto e apprezzato.

La produzione artistica di Rotari è quindi un esempio della complessità del secolo in cui l'artista ha agito, della sua cultura eterogenea e dei canoni artistici mutevoli anche all'interno dei confini di uno

---

erano un'autentica moda e passione, con la creazione di un mercato che non interessa solo le figure più qualificate del panorama artistico (di cui Rotari è l'esempio più significativo nel contesto del Settecento), ma anche i livelli più bassi e mediocri del mondo artistico (in particolare quello lagunare): nelle botteghe degli artisti e in quelle dei cosiddetti 'botteggeri da quadri', queste opere erano presenti in numero considerevole e molto spesso già pronte per soddisfare una richiesta sempre più incalzante; un caso esemplare è quello delle *Teste piazzettesche* proprietà del barone Hermann Anton Bernhard von Velen, che le acquistò nel 1751 e sono oggi proprietà degli eredi. Si veda a riguardo F. Montecuccoli degli Erri, *I "botteggeri da quadri" e i "poveri pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 143-166. Per un'introduzione generale al tema delle 'Teste di carattere', si vedano anche: *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di R. Mangili e G. Pavanello (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 9 settembre – 22 ottobre 2006), Venezia 2006; G. Reina, *Le gallerie delle Belle. Un mito ridestato*, in *Il primo Settecento...*, cit., pp. 108-125.

<sup>353</sup> G. Guadalupi, *Tutte le Russe...*, cit., p. 125. Il tipo di rapporto di amicizia instauratosi tra Rotari e lo zar Pietro III aveva dei precedenti: si pensi a quello tra Tiziano Vecellio e l'imperatore Carlo V d'Asburgo o, un secolo più tardi, tra Diego Velázquez e Filippo IV d'Asburgo.

<sup>354</sup> E. Barbarani, *Il testamento del pittore conte Pietro Rotari*, in "Bollettino della Società letteraria di Verona (Ufficiale per gli Atti della Società)", A. VII, n. 1, Luglio 1929, pp. 83-85; Id., *Pietro Rotari...*, cit., p. 42, pp. 104 sg., pp. 126 sg., Esecutori testamentari furono l'architetto italiano Antonio Rinaldi (identificato, erroneamente, da Emilio Barbarani come archivist della corte imperiale; l'autore, a p. 42, riporta in modo scorretto anche il nome di questo esecutore del testamento) e il mercante d'arte veneziano Demetrio Papanelopulo.

<sup>355</sup> Riguardo quest'ultimo caso, si vedano il *San Giuseppe* della Gemäldegalerie di Dresda con la perduta *Sosta durante la fuga in Egitto* (nota tramite riproduzione fotografica), esempio della conoscenza dei notturni correggeschi (Figg. 624-625). Un simile rapporto è quello che si può riscontrare tra alcune *Teste* autonome e quelle tratte dai cenacoli veronesiani, realizzate da Sebastiano Ricci e rientranti in quel gusto collezionistiche che portò alla fama non solo Rotari, ma anche Rosalba Carriera coi suoi pastelli e Giambattista Piazzetta coi suoi disegni (e le incisioni tratte da questi ultimi); si veda, a riguardo, D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., p. 22.

Stato di limitata estensione territoriale come fu la Repubblica di Venezia; e, pregio dell'arte del nostro, vi è anche la conoscenza e l'assimilazione in un complesso vasto e coerente delle migliori scuole pittoriche della penisola italiana prima e poi quelle europee, a cavallo tra la leggiadria rococò e la riflessione illuminista (propedeutica al futuro Neoclassicismo), quale arricchimento della scuola pittorica veneta<sup>356</sup>. Se, nella precedente tesi discussa nel 2015 e concentrata sulla parte della produzione del veronese più nota e iconica, appunto le 'Teste di fantasia', le scene di genere e i ritratti (per la quale è stata messa in luce la componente rococò che caratterizza queste opere rispetto alla tradizionale classificazione classicista della sua pittura), le altre opere come possono essere classificate<sup>357</sup>? Le sue pale d'altare o le sue scene di pittura storica (sacra o mitologica) rientrano invece nel più intransigente Classicismo? O sono, invece, anch'esse delle opere del Rococò? O va ricercata una terza via interpretativa, che verifichi e metta, se necessario, anche in discussione i preconcetti classificatori su cui troppo spesso si arena la Storia dell'Arte? A questo punto, è necessario ritornare alle opere, alla loro analisi storica e storico-artistica e, ovviamente, ai confronti...

---

<sup>356</sup> Nell'arte del nostro, si è soliti distinguere tra la produzione di *Teste*, ritratti e scene di genere, e le opere di maggiore formato, come pale d'altare e scene storiche: le prime acquisiscono, negli esemplari autografi e qualitativamente migliori, una leggiadria frizzante e sbarazzina che le inserisce a pieno titolo nella corrente del Rococò (in linea con la produzione artistica di Rosalba Carriera e le più aggiornate esperienze francesi, assimilate indirettamente tramite la conoscenza dell'opera della veneziana, rialacciando i fili con l'eredità del suo maestro Balestra – vedi n. 314, nn. 318-320), mentre le seconde, basate su canoni artistici apparentemente indipendenti e antitetici rispetto quelli coevi veneziani e radicati nella locale tradizione veronese, sembrano orientare la sua produzione a un Classicismo che va evolvendosi costantemente, e a Verona in misura maggiore che nel restante territorio della Serenissima, verso quello che sarebbe poi diventato il Neoclassicismo, al tempo ancora *in fieri* grazie al fervente dibattito intellettuale che caratterizza la stagione europea dell'Illuminismo.

<sup>357</sup> M. Rago, *Pietro Antonio Rotari e la mania del ritratto dalla Repubblica della Serenissima all'Europa*, cit.

## CAPITOLO II

### *Le opere di Pietro Antonio Rotari: alcune proposte di studio, al di là delle Teste e dei ritratti*

Affrontare il complesso delle opere di Pietro Antonio Rotari è impresa ardua e risente di un lungo periodo di vuoto negli studi sulla vita e l'opera dell'artista veronese: come sottolineato nelle pagine precedenti, dopo le glorie che questo artista seppe meritoriamente conquistarsi in vita seguì un vuoto di fatto negli studi e nell'apprezzamento presso il grande pubblico (complice l'evolversi del gusto artistico nella società a tutti i livelli, col prevalere delle tendenze classiciste più ortodosse che porteranno, appunto, al Neoclassicismo propriamente detto e al successivo gusto Impero a inizi Ottocento); se solo pochi ebbero memoria di questo squisito artefice almeno sino al 1941, quando Emilio Barbarani pubblicò in tempi non certo cheti la prima (e, per certi versi, discutibile, pur dovendo dargli atto del merito) monografia su Rotari, da quel momento la situazione iniziò a mutare<sup>358</sup>... Se gli studi iniziarono così ad affrontare con piglio nuovo la ricerca su questo veronese a lungo dimenticato, in decenni in cui si completava quella riscoperta del Settecento veneto (ma soprattutto veneziano) ad opera di studiosi del calibro di Rodolfo Pallucchini sino, a tempi a noi più prossimi, agli scritti di Adriano Mariuz che, con una prosa mirabile che ben si coniuga all'acume delle osservazioni da lui scritte, resta un riferimento imprescindibile anche per questo elaborato di tesi che, umilmente, va a integrare seppur in minima parte quel vuoto che si sta colmando in questi lustri nell'ambito degli studi sulle arti e gli artisti veronesi, resta tuttavia da lamentare un aspetto: manca ancora uno studio sistematico e dettagliato delle opere, pittoriche e grafiche, costituenti il catalogo di Rotari e che costituisce parte essenziale e non evitabile del dibattito sul pittore; le mostre, i saggi e gli articoli succedutisi negli ultimi decenni hanno sì il merito di aver posto sotto esame alcune delle sue opere, ma ancora molto va fatto per andare al di là della superficie della conoscenza attuale su questo artefice<sup>359</sup>. E, in tale direzione, si muove questo elaborato di tesi, contribuendo a scalfire la superficie di questo terreno di studi e ricerca ancora in parte inesplorato, con una serie di casi studio che cercheranno di inquadrare, sotto un'ottica nuova, la posizione di un pittore internazionale del rango di Rotari, comunemente ritenuto tra gli esponenti del Classicismo settecentesco ma, a ben vedere, più vicino al Rococò di quanto si possa pensare...

---

<sup>358</sup> Vedi n. 309.

<sup>359</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., pp. 4 sg. Per quanto riguarda gli studi contemporanei sull'arte veneziana del Sei e Settecento, la bibliografia attualmente disponibile è sicuramente molto vasta, e ciò si deve alla considerevole attenzione rivolta dagli studiosi a questo ambito degli studi, coronati, in genere, da mostre che hanno avuto il merito primo di aver promosso, *in primis* verso il grande pubblico e non solo agli addetti ai lavori (inclusi gli studenti dei corsi di laurea umanistica e quelli dei cicli inferiori a vocazione artistico-umanistica), l'attenzione su questo periodo e i suoi artisti; tuttavia, rimangono ancora valide le considerazioni di uno studioso come Pallucchini che, seppur in parte aggiornate e revisionate dai nuovi studi, non possono essere escluse da un'analisi anche sintetica della questione. E l'opera dei suoi allievi non fu certo inferiore: il citato Mariuz, ad esempio, fu autore di un saggio che appare capitale introduzione agli studi sul Settecento veneziano e, a distanza di decenni dalla sua pubblicazione, non ha perso nulla della sua efficacia, del suo acume e, non ultimo, una prosa assolutamente invidiabile per chiarezza ed efficacia (e a cui, umilmente e vanamente – va ammesso – ci si è ispirati in questo elaborato per l'ampia parte relativa a Venezia e ai suoi artisti). Si vedano, pertanto: R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960; Id., *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Venezia 1981; A. Mariuz, *La pittura (I)*..., cit., pp. 250-383. Per quanto riguarda la questione delle arti veronesi, di cui nelle pagine iniziali si è fatto un sintetico riferimento, va comunque sottolineato il ruolo svolto, e rimarcato in maniera ben più autorevole da Andrea Tomezzoli, della mostra svoltasi alla Gran Guardia nel 1978, dal titolo *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, in cui finalmente si squarciava definitivamente il velo di polvere che ha offuscato lo studio e la ricerca sulle arti veronesi e che si è concretizzato nella riscoperta di molte figure di artisti, anche illustri (basti citare i casi di Balestra e, appunto, Rotari), coronata da una serie di mostre (vedi n. 177). Si vedano, come introduzione a questo ambito di studi: L. Magagnato, *Il percorso critico...*, cit., pp. 13-30; S. Marinelli, *Lo stile "eroico"*..., cit., pp. 31-75.

### *La fama di Rotari: Teste, ritratti e scene di genere (ma non solo...)*

Un breve cenno deve essere tuttavia fatto sulla parte della produzione che ha reso immortale il nome di Pietro Antonio Rotari: andando ben oltre i limiti comunemente fissati al genere della ritrattistica, il pittore eccelse appunto nella realizzazione dei ritratti (Figg. 637-644, 646-651) e, in diversi formati dimensionali, in quelle 'Teste di fantasia' (o *Passioni*, come erano chiamate in Russia dai suoi estimatori, ovverossia la grande nobiltà riunitasi attorno alle due corti di cui si è fatto cenno in precedenza) che finirono per costituire la parte più consistente della sua arte pervenutaci. Nel precedente elaborato di tesi, la mia attenzione era rivolta proprio a questa parte della sua produzione, in particolare le *Teste* (Figg. 657-671, 675-676, 688-689), e ne misi in evidenza il carattere innovativo sia dal punto di vista del gusto che da quello della tecnica: il veronese si faceva appunto carico della ricca tradizione veneziana e veneta nel genere del ritratto, eccellendo in particolare nella resa degli stati d'animo al pari dei caratteri fisiognomici e della resa delle diverse materie, ma seppe andar oltre, intercettando l'evolversi del gusto dei collezionisti e dei *connoisseurs* al punto che le sue *Teste* erano ambite in tutta Europa al pari dei pastelli di Rosalba Carriera e i disegni a carboncino di Giambattista Piazzetta (Figg. 180-187, 189-204, 210, 677-685)<sup>360</sup>. Queste *Teste* si rivelano essere un gruppo di opere dalla grande versatilità classificatoria, in quanto possono essere concepite (e di fatto lo sono state nel passato, e lo sono tuttora) allo stesso tempo come opere autonome e studi preparatori per alcune opere di maggior mole (come testimonia appunto il caso della testa di *San Giuseppe* conservata alla Gemäldegalerie di Dresda, messa in relazione alla figura dell'omonimo santo nella tela della *Sosta durante la fuga in Egitto*, perduta e nota soltanto tramite riproduzione fotografica) (Figg. 624-625). Viste singolarmente, le *Teste* (i cui numeri non sono al momento accertabili con precisione, a causa di perdite e dispersioni avvenute dal Settecento sino ai nostri giorni) rappresentano uno dei momenti più alti della sua produzione, siano esse fanciulle o giovani donne, ragazzi o uomini, vecchie o vegliardi, e sono la migliore testimonianza della complessità della sua figura artistica e della sua epoca. Formatosi in un contesto culturale, come quello scaligero, improntato a un Classicismo che si è rivelato tuttavia aperto a ibridazioni col Rococò veneziano ed europeo, ne rinnovò i precetti aggiornando la tradizione locale innanzi tutto con le novità romane, napoletane ed emiliane: tale educazione, ricca e solo parzialmente ricostruita dagli studi, lo indirizzò a un gusto delicato, apparentementelontano dalle più spregiudicate leggiadrie del Rococò lagunare, ma indice di una altrettanto fertile sensibilità rivolta all'infanzia e alla giovinezza, ove il dolore e la sofferenza sono banditi e le passioni sono libere di mostrarsi senza timore (ma sempre prive di stucchevoli eccessi, che si riscontrano tuttavia in certe opere del coetaneo Cignaroli – Figg. 055, 058).

Nel corso della sua attività, Rotari scelse di orientarsi verso la riduzione dell'opera ai busti e poi, man mano, ai volti delle sue figure, ove riuscì a concentrare tutta l'anima e il *pathos* del soggetto

---

<sup>360</sup> La letteratura sul genere del ritratto, in particolare in ambito veneto, è sconfinata e trasversale a quella relativa agli stili e alle scuole. Per un'introduzione a questo ambito di ricerca, si vedano: E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V.2 I documenti, Torino 1973, pp. 1033-1094; G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna 1985; S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari 1998; P. Burke, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1079-1118; E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, 1998 (ed. it. *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003); T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004; P. Delorenzi, *L'immagine pubblica e la gloria privata*, in Id., *La galleria di Minerva...*, cit., pp. 3-55; Id., *La ritrattistica di rappresentanza nella pittura del Settecento*, in Id., *La galleria di Minerva...*, cit., pp. 119-282; P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona...*, cit., pp. 103-124. Si veda anche M. Rago, *Pietro Antonio Rotari e la mania del ritratto...*, cit.

che, in casi come *Le lettrici* della Galleria Tret'jakov di Mosca (1760-1762 – Fig. 686), o il *Ragazzo ruba una susina a una venditrice* nella Sala delle Muse e delle Grazie a Peterhof (1760 ca – Fig. 658), o i due *Idilli* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (1752-1756 – Figg. 632-633), è colto in vere e proprie scene di genere (Figg. 687, 690); se tale orientamento ebbe inizio già durante la permanenza nella penisola, con una prima riflessione, probabilmente a posteriori, sulle opere di Rosalba Carriera e i disegni di Piazzetta, ebbe poi concreta manifestazione dapprima a Vienna e poi a Dresda, ove poteva ammirare intere raccolte di delicati ritratti (quali le opere di Rosalba e di Jean-Etienne Liotard – Figg. 205, 691-696), per trovare infine l'apice della sua manifestazione alla corte di Russia con una produzione seriale di queste *Teste*. È infatti a Pietroburgo, nel contesto di una corte giovane che si stava aprendo alle modernità dell'Occidente europeo (soprattutto nell'ambito della pittura, e più in generale quello delle arti), sommerso dalle commissioni imperiali e nobiliari, il veronese seppe offrire gli esiti migliori della sua produzione ritrattistica, quale pittore delle passioni e delle tradizioni locali, in un catalogo etnografico del popolo russo (soprattutto di quel mondo femminile di cui è stato magistrale interprete): nelle *Teste* che adornano le regge di Peterhof e Oranienbaum (Figg. 656-658, 669-671), ebbe modo di sbizzarrirsi nella riproduzione dei costumi tradizionali della Russia, con fanciulle e giovani donne ritratte nel momento della loro massima bellezza e le rare vecchie, venerabili nella loro decrepitudine e bonarie nella loro saggezza<sup>361</sup>. Ma oltre ai costumi nazionali, è appunto la rappresentazione delle passioni a trovare manifestazione magistrale nell'opera di Rotari: se il veronese era naturalmente preposto alla resa delle emozioni umane (concepite come momento di pace e serenità, ove il dolore e la sofferenza, se non assenti, sono mitigati sino ad edulcorati esiti malinconici), trovò un terreno a lui congeniale nella tradizione russa che, seppure votata al nuovo verbo della modernità occidentale, attribuiva al ritratto una valenza sacrale che aveva le sue radici nella propria tradizione della pittura di icone (mai rinnegata, ma anzi arricchita e metabolizzata dalla modernità importata dai suoi sovrani più illuminati)<sup>362</sup>. Esotismo, tradizione e passioni: questo caratterizza la ritrattistica di Rotari; ma le sue *Teste* si distinguono anche per una grazia personale, vicina (se non propriamente ascrivibile, come invece si ritiene) al Rococò e all'Illuminismo europeo, frutto della sua personale formazione e della tradizione veronese. Se le fanciulle e le giovani donne da lui create tra la penisola e la Russia sono bellissime sorelle, accattivanti ma mai volgari, ritratte dal vero o inventate e atteggiare in svariati momenti di un'azione transitoria, con una delicatezza che testimonia una confidenza intima e profonda tra il soggetto (o la creazione) e l'artista e, tramite quest'ultimo, lo spettatore, le vecchie sono invece le sagge matriarche di questa vera e propria 'famiglia pittorica', ritratte pensierose o ridenti, senza preoccuparsi di mostrare una eventuale bocca sdentata; al pari di quest'ultime, i vegliardi e le figure virili sono i patriarchi, ritratti in alcuni casi con una semplicità ancora più estrema di certe figure femminili e con un tocco quasi impressionistico (Figg. 697-698), mentre i giovinetti sono figure che vivono ancora la loro adolescenza o l'hanno appena superata e, come le loro sorelle, sono ritratti nel mezzo di un attimo rapito dal pennello del loro 'genitore', che sia un'azione fisica o l'atto del pensiero.

<sup>361</sup> C. Fiocco Drei, *Pietro Rotari*, in "Antichità viva", XIX, n. 1, 1980, p. 24; G. Guadalupi, *Tutte le Russe...*, cit., pp. 113-128. L'attenzione di Rotari per l'elemento esotico nella sua produzione artistica ebbe manifestazione già prima dell'esperienza russa: si vedano le pale con soggetto san Francesco Saverio (Figg. 614-615), ove il protagonista è attorniato da una popolazione di figure abbigliate (seppure ingenuamente, in maniera ideale), alla maniera esotica. Ma è appunto in Russia che, impressionato dalla varietà dei costumi dei vari popoli del vasto impero, poté ampliare la sua conoscenza delle culture straniere e ne lasciò testimonianza puntuale in una serie sconfinata di figure, spesso riprodotte in serie da egli stesso o dai suoi allievi.

<sup>362</sup> G. Vdovin, *Il XVIII secolo: alla ricerca di un'individualità*, in *La pittura in Europa...*, cit., pp. 573-602.



Una pittura delicata negli intenti e varia nelle forme, ma che è anche scrupolosamente attenta ai dettagli, indagati con una ricercatezza raffinata o affrontati con piglio ‘impressionista’ ma al tempo stesso originale dal punto di vista cromatico. Una tale ricchezza dei particolari è evidente sia nelle opere di grande formato, alcune delle quali saranno oggetto di un approfondimento nelle pagine che seguiranno, così come nelle delicate *Teste*: si guardi a opere come la *Natività di Maria* (Fig. 609), ove la composizione della scena si risolve in una moltitudine di dettagli variegati nella resa di un universo che spazia dall’infanzia alla giovinezza sino alla vecchiaia nella sfera terrena, quasi esclusivamente femminile (in contrapposizione alla sfera celeste, dominata da figure maschili), con una moltitudine di acconciature, abiti esotici e accessori teatralmente disposti nella composizione; o nell’*Alessandro e Rossane* (o *Continenza di Scipione* – Fig. 634) eseguito per il futuro zar Pietro III, ove la scena dal gusto antichizzante ed esotico è risolta magistralmente in una soluzione teatrale ed essenziale a un tempo, con i personaggi principali che fungono da perno di una folla che li attornia, in una varietà di età, costumi e atteggiamenti; o piccoli gioielli come la *Fanciulla con costume ungherese* (Figg. 699-700), definita da Zontini la *Marescialla* per il suo abito particolare, ritratto (reale, eseguito dal vivo, di una nobildonna - una principessa dell’Europa centrale od orientale? O una creazione frutto della frenetica fantasia del nostro veronese?) di una giovane dama riccamente abbigliata, adornata di monili di perle e abiti pesanti, col collo di morbida pelliccia bruna e la fodera rossa adornata da nappine argentate che nascondono un florido seno (quasi sempre messo in risalto da audaci scollature nelle sue sorelle); o la *Fanciulla con ventaglio* (Fig. 690), ove la protagonista, adornata con un semplice abito, messo in risalto dai suoi gioielli e dagli accessori (quali il ventaglio dipinto, i nastri e i fiori a ornamento dei capelli - altro motivo ricorrente in molte delle ‘Teste di carattere’ a soggetto femminile), è fermata in un momento malizioso ma mai sfacciatamente provocante<sup>363</sup>.

Riguardo l’elemento cromatico, esso non è semplicemente erede della tradizione veronese: il cosiddetto ‘cinericcio’ del nostro (ovverossia l’utilizzo di gamme cromatiche e tonali non esuberanti e spregiudicate come quelle che si erano imposte nella tradizione pittorica veneziana) era ritenuta dall’abate Luigi Lanzi, nella sua *Storia pittorica dell’Italia*, una caratteristica negativa della pittura del maestro che lui riteneva, nonostante ciò, il più valido della scuola veronese, avente tutta tale caratteristica<sup>364</sup>. La sua formazione presso Antonio Balestra l’aveva indirizzato, apparentemente, verso un’opposizione convinta alla pittura neoveronesiana impostasi a Venezia con la pittura rococò, e quale coronamento di quel Classicismo che era tradizione radicata nella città atesina; il successivo contatto con le esperienze emiliane e romane (in opposizione ai contrasti derivanti dalla tradizione partenopea, che ebbe modo di conoscere durante il soggiorno a Napoli presso Francesco Solimena) sembravano rafforzare la sua predisposizione per un colore cromaticamente più lieve che, parte della storiografia e della critica, ha parzialmente attribuito a un difetto di vista: ciò parrebbe

---

<sup>363</sup> F. Zontini, *Un grande pittore veronese del Settecento...*, cit., pp. 15 sg. Si tenga conto che, di alcuni esemplari delle *Teste*, esistono più versioni: la citata *Fanciulla con vestito ungherese* (Figg. 699-700), ad esempio, esiste nella versione della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e in quella della Fondazione Cariverona (la prima, probabilmente, è il primo esemplare accertato del soggetto in esame, in quanto l’esemplare veronese è giunto dalla Russia dopo il 1762), ove cambiano di poco la posa (più frontale nell’esemplare sassone) e i monili; della *Fanciulla con fiore tra i capelli* esistono versioni diverse ma simili negli stessi musei in cui si trova la sorella ungherese; o la *Vecchia*, proposta in due diverse versioni, quella della Gemäldegalerie di Dresda, ove la protagonista è ritratta a bocca chiusa, e l’altra, che risulta ancora di proprietà degli eredi del pittore, avente la bocca sdentata aperta e atteggiata in un sorriso. Altri casi analoghi si riscontrano in tutta la produzione di *Teste* di Rotari, alcune di sua mano (e per questo distinte da altre per la superiore qualità pittorica) e altre eseguite dagli allievi russi.

<sup>364</sup> S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto...*, cit., p. 194; S. Marinelli, *La maniera e la realtà veronese...*, cit., p. 23. Si veda anche n. 237.

evidente in opere di grandi dimensioni, come la padovana *Natività di Maria* (Fig. 609), ove le gamme cromatiche non risultano squillanti come avrebbero potuto essere in una pala di mano veneziana, ma permane una ricerca di delicati equilibri tra le tinte (con evidente anche l'uso di delicate gamme tonali, con chiaroscuri teatrali di memoria partenopea e lievi cangiantismi, come si può riscontrare nel gruppo inferiore della composizione); ma anche in opere di minore dimensione, come nei ritratti delle principesse di Sassonia *Elisabetta* e *Cunegonda*, ove la rappresentazione ufficiale di queste due principesse è risolta con un'essenziale gamma cromatica basata su una tendenza alla quasi totale monocromia, con dipinti dominati dal colore degli abiti, mentre gli altri elementi dell'ambientazione sono trattati con una pennellata veloce che pare svaporare le tinte lievi, quasi a pastello, degli arredi (nel caso di *Elisabetta* – Fig. 643) o degli elementi del giardino (nel caso di *Cunegonda* – Fig. 644). Ma è stata la conoscenza dell'opera di due artisti già citati, la veneziana Rosalba Carriera e lo svizzero Jean-Etienne Liotard, a decretare la massima trasformazione della maniera (sia cromatica che di genere) dell'arte di Rotari: se la prima pare orientare, seppure a posteriori, il nostro a un ritratto, sia esso dal vero o inventato (come, appunto, sembra essere la maggior parte delle *Teste*), sempre più limitato alla figura a mezzo busto o la mezza figura concepita come scena di genere (come nel caso delle *Lettrici* conservate a Mosca – Fig. 686), offrendo anche l'esempio dell'uso di una gamma cromatica e tonale vaporosa derivata dalla tecnica del pastello, l'uso di sfondi neutri e una tendenza al sentimento e alla sensualità derivate anche dalla conoscenza della più aggiornata arte francese (grazie al soggiorno parigino, ospite di Pierre Crozat, nel 1720-1721), al secondo si deve invece un'ulteriore riflessione sull'uso di cromie semplici e totalmente moderate nei contrasti e l'attenzione a un dato esotico ed etnografico riprodotto con esattezza e interesse<sup>365</sup>. Quale esito di tali stimoli, si hanno appunto le *Teste*, tutte risolte in gamme cromatiche limitate a poche tinte (a volte tendenti alla monocromia, a volte risolte in equilibri cromatici delicati e solo raramente squisitamente contrastanti), in cui la materia dell'olio giunge a rivaleggiare col più labile e delicato pastello nella creazione di incarnati levigati, che rievocano le coeve porcellane cinesi ed europee, nella resa delle più variegiate cromie dei materiali degli abiti e degli accessori di questo mondo sublime, dominato dalla grazia e della delicatezza femminile ed espressione del più felice momento del Rococò, fatto di pizzi, merletti, pellicce e monili; le cromie degli incarnati delicati, delle stoffe e degli accessori preziosi sono studiati fin nei minimi dettagli con una sapienza e una maestria notevoli, concepiti per risaltare sugli sfondi, spogli e neutri, a volte più luminosi e raramente tetri, come li avevano concepiti già prima di lui Leonardo da Vinci, o i pittori olandesi e fiamminghi del Seicento come Frans Hals e Rembrandt van Rijn (che il nostro abbia visto alcune delle loro opere nelle collezioni delle corti europee ove risiedette nel suo itinerante viaggio?) (Figg. 227-228), o come la contemporanea Rosalba. Ma è necessario affermare un punto sull'opera di Rotari: se Luigi Lanzi avesse visto questo gineceo pittorico, dominato da giovani trionfanti e protetto dalle benevole matriarche, in particolare quel capolavoro di pittura etnografica delle Russie, forse non avrebbe accusato il veronese di possedere una capacità cromatica compromessa dal 'cinericcio'...

Artista completo, affermato e cosmopolita: Rotari fu quindi, nel suo tempo, una delle figure di spicco del panorama artistico europeo, rinnovatore del Classicismo veronese, e aggiornato sulle novità delle altre scuole della penisola; aprì la sua arte alle istanze dei fermenti europei, viennesi, sassoni e soprattutto quelli determinati dalla sfrenata corsa della Russia verso la modernità europea

---

<sup>365</sup> Si vedano: C. Fiocco Drei, *Pietro Rotari*, in "Antichità viva", XIX, n. 1, 1980, pp. 27-28; D. Ton, *Rivali ed eredi...*, cit., p. 24.

(promossa e imposta al tempo stesso da Pietro I, e portata avanti dai suoi successori, in particolare le zarine Elisabetta I e Caterina II), in particolare nel campo delle arti e della pittura<sup>366</sup>. A coronamento di tali successi vi fu la nomina a professore dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo (1757): nomina prestigiosa, che decretò anche una maggiore fortuna rispetto il suo coetaneo e rivale, nella nativa Verona, Giambettino Cignaroli; se il nostro ottenne la nomina nel contesto del prestigioso ambiente piomburghese, decisamente cosmopolita, Cignaroli, rimasto quasi sempre nella città scaligera, era sì richiesto dalle corti europee (di cui non accettò mai gli inviti) e operato da commissioni locali e internazionali coronate appunto dalla nomina a direttore della locale Accademia (1764), ma condannato anch'egli all'oblio, poco dopo la sua morte, con la vendita delle opere da lui realizzate per la neonata istituzione, in parte dovuto alla provincialità di Verona nel contesto artistico, e accademico, internazionale<sup>367</sup>. Purtroppo, i cambiamenti di gusto e gli eventi storici misero in penombra anche la fama e l'opera di Pietro Antonio Rotari che però, come si è già detto, grazie ai contributi degli ultimi decenni, sono nuovamente note a un pubblico più vasto e non limitato ai soli addetti ai lavori, potendo così godere della conoscenza di questa figura di artista completo, indagatore delle passioni e dell'animo umano, galante interlocutore del mondo femminile e uno degli indiscussi ritrattisti di un'epoca tra il Rococò e il Classicismo, nel contesto del Secolo dei Lumi. E, a questo punto, si deve andare oltre la parte più nota del suo catalogo perché, al di là della complessità e dello splendore delle *Teste*, delle sue scene di genere e dei suoi ritratti, i dipinti a soggetto storico-mitologico o sacro rivelano ulteriori elementi di riflessione: la scelta di alcuni casi di studio che qui si affronteranno, con relative proposte di confronto con le opere di altri artisti spesso ritenuti stilisticamente antitetici a Rotari, mira a evidenziare come la generale (e generica) classificazione del veronese come esponente del Classicismo sia da superare in virtù di suggestioni che testimoniano come la realtà sia ben più articolata, stratificata e complessa...

### ***Storia antica e mitologia: la produzione profana di Rotari...***

Il primo ambito che si vuole affrontare in questa disamina dell'opera di Rotari è quello delle tele a soggetto profano, riferibili sia alla storia antica che alla mitologia, che adornavano sia la dimora dello stesso pittore che quella dei suoi committenti, a Verona e in Europa. La prima opera di cui si propone l'analisi è il *Sacrificio di Ifigenia* (Fig. 601), telero del salone principale del palazzo Serpini-Paletta-Dai Pré di cui è noto anche uno studio grafico preparatorio conservato presso la

---

<sup>366</sup> Se la pittura russa si adattò velocemente alla tradizione occidentale, grazie anche alle esperienze di artisti locali mandati dalla corte petrina a studiare in Occidente, in particolare nella penisola italiana, come Ivan Nikitin (1680 ca-1742 ca) primo pittore dello zar Pietro I, o grazie all'attività di artisti occidentali appositamente chiamati alla nuova corte di Pietroburgo, come Louis Caravaque (1684-1754), fu fondamentale per la nascita compiuta della pittura nazionale russa (e, in particolare, il genere del ritratto) la chiamata, durante il regno di Elisabetta I, dei maggiori artisti occidentali del tempo, oltre alle acquisizioni di opere d'arte da parte dei sovrani e della nobiltà: se il linguaggio formale coincide con quello degli artisti occidentali, i ritrattisti russi mantennero sempre una particolare predisposizione all'interiorità, dettata appunto dalla tradizione della pittura di icone; in tale contesto, si inserì la 'pittura delle passioni' di Rotari, che arricchì con una linfa nuova e originale una pittura che non voleva rinunciare a una spiritualità mai occultata dal dato 'fisico-reale' come quella nazionale russa in via di formazione, istruendo direttamente o influenzando con le sue opere alcuni dei massimi artisti russi. Sugli artisti russi e, in generale, un'introduzione alle arti in Russia nel Settecento, si vedano n. 347, n. 351.

<sup>367</sup> Sulla sorte delle opere di Cignaroli e un generale confronto sull'impostazione accademica dei due pittori veronesi, si veda S. Marinelli, *Il decoro dell'Accademia...*, cit., pp. 55-63.

Bibliothèque Municipale di Rouen (Fig. 602)<sup>368</sup>. Il dipinto è incentrato sulla scena, culmine del dramma mitologico: su un podio a due gradoni, a fianco dell'ara circolare dal corpo istoriato a rilievo e su cui è acceso il fuoco del sacrificio, la bella Ifigenia, abbigliata con una tunica color grano maturo stretto in vita da una cintura arancione e con le spalline calate per favorire l'imminente carneficina ai suoi danni, appare seduta su un cuscino blu e ammantata in un drappo di pallido celeste mentre il suo carnefice, a torso nudo e con mano rapace, le sfiora il seno sinistro mentre con la sua mano destra alza la lama che avrebbe dovuto conficcare nel candido collo della sventurata, coperto solo da una ciocca di capelli dorati mentre la sua espressione fa trapelare il misto di sgomento e rassegnazione che la anima, mentre dietro di loro vi è la cerva inviata dalla dea; a destra di questa coppia, oltre due paggi che assistono il carnefice, a fianco dell'ara sono assiepati in attesa i due anziani sacerdoti, avvolti nelle loro vesti che ne coprono le teste, i quail appaiono distratti dal loro compito infame dall'apparizione celeste di Artemide (o Diana, che dir si voglia) comodamente adagiata su una massa di nuvole e abbigliata di vesti giallo e rosa, intervenuta per salvare la giovane inviando appunto una cerva che attende, dietro il carnefice, il momento della sua morte. A completare la scena, a sinistra, due cavalieri in armatura assistono all'evento mentre due figure maschili li assistono maneggiando armi e armature, mentre a destra, oltre a due ancelle che, sedute sui gradoni, si struggono per il destino di Ifigenia, la scena si completa con un spaccato paesistico di un golfo esteso in lontananza e la cui visione, a destra, è interrotta dagli alberi che chiudono la quinta della scena, popolata da altri quattro soldati in armatura che gradualmente si dissolvono nella luce del paesaggio, e i due paggi, a fianco dei sacerdoti, completano l'evento, mentre a sinistra, tra il gruppo di cavalieri e la dea, si scorgono le prue delle navicche avevano portato in Aulide la giovane (o sono quelle che attendono di partire per la Guerra di Troia?). Una composizione calibrata negli elementi figurativi e abilmente digradata in un paesaggio naturale che si estende prospetticamente in profondità, grazie a una luce ovattata che smorza le tinte in tonalità delicate che, qui, ben si discostano dalle squillanti cromie di tocco della pittura veneziana (mantenendo comunque una propria vitalità e consistenza); il disegno di base su cui poi si è sviluppata la figura appare impeccabile nel suo nitore che, nelle figure femminili, trova il suo apice, mentre per gli altri elementi della scena (specie quelli che hanno un ruolo meramente riempitivo, come il gruppo di soldati immersi nel paesaggio), le forme si attenuano come in dissolvenza palesando il loro ruolo accessorio. Il disegno francese, a differenza della definitiva versione pittorica, appare invece più audace in alcuni elementi figurativi, quasi barocco nel suo sentimento: con un impeccabile disegno a matita bruna e nera con inchiostature, il nostro rappresenta sempre su un podio a due gradoni la scena principale dell'evento, con Ifigenia abbandonata a un'emozione più marcata e col petto più scoperto (senza tuttavia mostrare i suoi seni) e un carnefice decisamente più nerboruto che con irruenza la afferra per l'ascella sinistra ma volge lo sguardo sorpreso verso il cielo, in direzione della divinità che, invece di stare languidamente distesa sulla nube, si sporge verso l'atto brutale che le sarebbe intitolato, mentre un piccolo Eros le tiene l'arco e la faretra; la scena si completa di altre figure di contorno, alcune delle quali immerse nell'ombra dell'acquerellatura, e lo spaccato naturalistico del dipinto è qui sostituito, a sinistra, dalla rappresentazione con tratti sottili dei profili delle navi. Le differenze maggiori si trovano appunto in

---

<sup>368</sup> D. Zannandreis, *Le vite dei pittori...*, cit., pp. 387 sg.; S. Marinelli, *La pittura del Settecento a Verona...*, cit., p. 138; Id., *Le e Sacrifice d'Iphigénie*, in *Venise, l'art de la Serenissima. Dessins des XVII et XVIII siècles*, catalogo della mostra a cura di M. Favilla et alii, Montpellier 2006, pp. 184 sg.; L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)...*, cit., p. 335. Si vedano anche le schede relative al disegno di Rouen e a palazzo Serpini-Paletta-Dai Prè (vedi Sitografia, nn. 51-52).

queste figure secondarie, che appaiono nel loro complesso più partecipi ed emotivamente coinvolte nella scena: a sinistra, i cavalieri in armatura hanno rinunciato a cavalcare i loro destrieri e con diverse attitudini, chi in ginocchio (e nell'ombra), chi in piedi in compagnia di un fidato cane, e chi limitatamente con la propria testa schizzata con sapienti tratti sul limitare del foglio, si fanno testimoni del miracoloso intervento di Artemide; a destra, invece dei soldati disposti in prospettiva nel paesaggio di fondo e le due ancelle sui gradoni, il pittore rappresenta un soldato in armatura e con lancia che, volgendo la testa e indicando col braccio libero l'evento, richiama ulteriori spettatori; infine, al centro della scena, se i due paggi che affiancano la protagonista sembrano maggiormente coinvolti nel macabro esercizio divino, i due sacerdoti dimostrano di essere maggiormente sorpresi dall'apparizione celeste e altre figure, offuscate dai fumi del fuoco sacro o celati dall'ombra dell'ara del sacrificio, completano questo palcoscenico barocco. Altro indizio della diversa sensibilità che anima questo disegno è la stessa ara su cui si sarebbe consumato l'atto finale del sacrificio: se nel dipinto essa è un'elegante quanto sobria struttura cilindrica in marmo, decorata da un rilievo con (plausibilmente...) una rappresentazione sacrificale, nel disegno essa assume forme decisamente più sbarazzine e associabili al gusto rococò, essendo una struttura a pianta quadrata con angoli smussati e facciate convesse, con un bordo sommitale ornato agli angoli da teste caprine reggenti festoni. Appare evidente che, nel suo processo creativo, Rotari si sia sentito libero di sperimentare e, anzi, osare, maggiormente nella versione grafica per poi, in sede di traduzione dell'idea in pittura, preferire soluzioni figurative e compositive più chete, maggiormente rispondenti a quel linguaggio di matrice classicista che si è soliti ritenere la cifra distintiva di tutta l'arte veronese (e che, a ben vedere, si ritrovava anche nel suo maestro Antonio Balestra)<sup>369</sup>. Ma come può esser giunto, il nostro, a queste soluzioni? E come si pone l'opera di Rotari a confronto con analoghi dipinti di altri artisti che si sono cimentati con questo specifico soggetto? Per iniziare una riflessione, pare opportuno partire dai riferimenti che potevano essere più vicini all'artista: le stampe e i disegni che circolavano sul mercato artistico e negli ambienti di bottega, e le stesse opere del suo maestro Antonio Balestra. Riguardo il primo punto, una stampa di Pietro Testa (di cui si conserva un esemplare al Metropolitan Museum di New York – Fig. 701) presenta diversi punti di contatto con le opere di Rotari: ritroviamo il podio a due gradoni su cui è eretta l'ara dalla forma circolare e su cui brucia il fuoco del sacrificio, a sinistra il gruppo di Ifigenia, qui seminuda, che sta per essere immolata per mano del carnefice che si volge verso l'apparizione di Artemide, adagiata su morbide nubi che celano, sul fondo, le prue delle navi; a destra, dietro l'ara, i due sacerdoti ammantati fungono da diaframma col fondo a destra, anche qui risolto come un brano boschivo popolato da figure di cavalieri armati che attendono il responso divino per questo barbaro sacrificio; a fianco del gruppo centrale, la cerva inviata dalla dea per essere immolata al posto della fanciulla e che, come nel disegno del veronese, è raffigurata come un giovane cervo con le corna, mentre nel dipinto in esame essa è rappresentata correttamente. È quindi possibile che Rotari abbia meditato su quest'opera per creare la sua versione del mito; e, ovviamente, ciò non sarebbe bastato per creare qualcosa di consona per i suoi committenti e, perciò, deve essersi rivolto anche a opere che, per gusto e sensibilità, dovevano essergli familiari, come quelle del suo maestro... Balestra si cimentò almeno due volte col soggetto del *Sacrificio di Ifigenia*: la prima sarebbe la tela della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, datata al 1700 ca, mentre la seconda è da identificare con una delle sei tele realizzate nel 1717 per Hugo Du Bois e oggi in collezione private (Figg. 702-703)<sup>370</sup>. Nel primo di

<sup>369</sup> G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore...*, cit., p. 87, p. 93.

<sup>370</sup> A. Tomezzoli, *Dei ed eroi per committenti privati...*, cit., p. 69.

questi, ritroviamo alcuni elementi presenti nelle opere di Rotari: il punto focale della composizione è sempre centrale, con il podio a due gradoni su cui è posta un'ara la cui forma e la cui decorazione sono molto simili a quelle del disegno di Rouen, mentre davanti a essa vi è la sola Ifigenia, dalla tunica bianca che cela a malapena il seno e il mantello blu che le copre la parte inferiore del corpo, seduta in dolce rassegnazione su un ampio cuscino rosso; a sinistra della giovane, su un'ampia nube siede Artemide che, anche qui, è raffigurata mentre tende a sporgersi in avanti, affiancata da due eroti e dalla cerva con piccole corna che sostituirà la giovane vittima del sacrificio, mentre a destra ritornano le due ancelle che, come nel dipinto di Rotari, sono abbandonate sui gradoni e si intuisce il loro sgomento (seppure contenuto), evitando quel tocco drammatico inserito dal più giovane veronese, con la figura rivolta verso lo spettatore e reggente un panno bianco con cui si cela in parte il volto<sup>371</sup>. Più drammatico e innovativo appare il secondo dipinto: forse stimolato dal formato più ristretto, al centro Balestra rappresenta un'ara, posta direttamente sul terreno e dalla forma quadrangolare più sobria ma su cui ritornano i dettagli ornamentali delle teste caprine, su cui è raffigurata un'Ifigenia più svenuta che rassegnata, abbigliata sempre di bianco e blu come nella precedente tela e prossima a essere immolata alle divinità, mentre un assistente al rito, munito di piatto metallico e inginocchiato al suolo, appare abbastanza differente dall'analogia figura concepita da Rotari nel disegno e nel dipinto; dietro di lei, i due anziani sacerdoti dal capo velato cinto da corone di alloro e, ancor più dietro, un monumento parzialmente occultato dall'ombra che, più in basso, nasconde una figura di giovane; il dipinto è completato, in basso, da un bacile metallico contenente il fuoco sacrificale e alcuni rami di legno per alimentarlo, mentre a sinistra vi sono due soldati in armatura, di cui quello in primo piano, stante e ammantato di rosso mentre indica col braccio destro il fulcro dell'azione, appare affine alle due figure presenti nel disegno di Rouen (quello a sinistra dell'immagine e quello a destra, immerso nell'ombra, raffigurato munito anche di una lancia)<sup>372</sup>. A questo punto, per capire la portata dell'opera di Rotari, appare necessario confrontare ora la sua opera con gli analoghi risultati degli altri artisti veneti. Il primo confronto che si vuole proporre è quello con la tela, oggi alla Pinacoteca Comunale di Cesena, di Giambattista Piazzetta, di cui esiste un meraviglioso studio grafico, alla Pierpont Morgan Library di New York, datati al 1750 (Figg. 704-705)<sup>373</sup>. Queste opere tarde, di cui va segnalata la quasi perfetta coincidenza tra esemplare grafico e dipinto, presentano differenze sostanziali ma anche sottili analogie in alcuni particolari della composizione. A partire dalla scelta del momento rappresentato: a differenza di quanto fece il veronese, Piazzetta scelse di rappresentare l'arrivo della giovane Ifigenia, con un seguito di soldati armati a fungerle da scorta, nei pressi dell'ara circolare che poggia sul nudo suolo e in cui il fuoco sacro arde già con impeto, il cui fumo si muta nella nube su cui Artemide appare languidamente adagiata; se ai piedi dell'ara appare già la cerva che sarà immolata, a sinistra la scena si chiude con la figura di un cavaliere che, in groppa al suo destriero, appare sorpreso nella visione della bellissima divinità. Una scelta radicalmente diversa, con l'opera del veneziano che mira a rappresentare un teatro dinamico in cui tutti, inclusa la protagonista, agiscono dinamicamente, mentre Rotari scelse una soluzione più tradizionale, rappresentando la protagonista già ai piedi dell'ara, abbandonata al suo destino, mentre la divinità appare dal cielo per effettuare il suo intervento salvifico e le altre figure che, se conscie della natura divina dell'evento, appaiono stupite. Affini risultano, come detto, alcuni dettagli: l'ara circolare, il cavaliere a sinistra e

---

<sup>371</sup> Sull'opera, si veda la scheda del quadro di Karlsruhe (vedi Sitografia, n. 53).

<sup>372</sup> A. Tomezzoli, *Dei ed eroi per committenti privati...*, cit., p. 69, p. 72 (Fig. 34).

<sup>373</sup> Sulle opere di Piazzetta, si vedano le schede del Patrimonio culturale dell'Emilia Romagna (per il dipinto) e della Pierpont Morgan Library (per il disegno) (vedi Sitografia, nn. 54-55).

la dea adagiata sulla nube (seppure nel telero di Rotari essa non sovrasta l'ara col fuoco, i cui fumi non creano un legame tra la dimensione terrena e mortale del sacrificio e quella celeste dello spazio della divinità) appaiono comuni ai due dipinti, mentre la decorazione sul bordo dell'ara con teste caprine paiono un'affinità con il disegno del veronese. Diversa ovviamente appare la tavolozza cromatica dei due artisti: precisando che, anche da una mera visione della riproduzione fotografica, l'opera di Piazzetta sconta uno stato conservativo non particolarmente ottimale che ne offusca le qualità, si riesce comunque a intuire l'affinità con i dipinti della sua fase tarda, con quel ritorno a certe istanze della pittura tenebrosa mitigata da certe leggiadrie settecentesche con accordi cromatici calcolati e un certo carico emotivo che fa del dramma uno spettacolo da operetta o, al limite, un melodramma... Rotari non era certo da meno, nella capacità di rappresentare le emozioni umane, anche se la sua opera precede quella del veneziano e appare risentire di una scelta tradizionalista nella concezione della composizione stessa; il suo risulta essere un teatro appassionante ma ricercato, ben consono a una sensibilità aristocratica come quella del pittore veronese; il confronto tra queste due opere, tuttavia, chiarisce ancora una volta la ricchezza di soluzioni che la pittura veneta, con le sue due scuole del Settecento, sapeva offrire, evidenziando che sensibilità diverse sapevano trovare, anche indipendentemente e in tempi diversi, elementi di affinità. Di ben altra tempra l'opera di un altro maestro della scuola veneziana che, invece, scelse soluzioni ben più radicali e personali: la tela di Federico Bencovich per il castello di Pommersfelden appare completamente agli antipodi rispetto il telero veronese e, in generale, le altre rappresentazioni del *Sacrificio di Ifigenia* (Fig. 260)<sup>374</sup>. Concepita per essere collocata su un soffitto e perciò vista da sotto in su, questa tela presenta una costruzione compositiva atipica per questo soggetto: non assume importanza lo spazio in cui si svolge l'evento, ma sono i personaggi a determinare la profondità dello stesso, attorno al perno compositivo della figura di Ifigenia, bellissima nella sua nudità e nell'acrobazia decisamente scalena cui sono costrette le sue membra diafane; probabilmente già posta sull'altare per il suo imminente sacrificio, la protagonista diventa la fonte di luce (riflessa?) dell'opera e, attorno a lei, come in uno spettacolo teatrale, sono disposti gli altri personaggi che si accalcano verso questo centro emozionale e compositivo impegnandosi ognuno nella propria parte dell'evento, coi sacerdoti che si accingono all'ignobile rito, i loro assistenti intenti ad agevolarli, e gli spettatori (in particolare, il gruppo di tre donne a destra) che tra lo sgomento e la curiosità assistono all'azione. Oltre a ciò, e al fatto che l'evento pare avvenire in un momento crepuscolare del giorno, rischiarato solo dal candore del corpo di Ifigenia, manca totalmente la presenza della divinità: la figura di Artemide, nella costruzione di Bencovich, pare assolutamente superflua e, anzi, dovrebbe intendersi sottintesa dalla luce del corpo di Ifigenia, un chiarore intenso ma freddo di origine lunare, che forse più che colpire il corpo della protagonista pare essere emessa dalla stessa, come chiara allusione alla conclusione di questo mito. Quindi, anche l'itinerante dalmatino creò il suo teatro, ma, ovviamente, non poteva che essere completamente originale: la scena non deve lasciar spazio ad alcun elemento ambientale, per essere costruita tutta soltanto dai sapienti contrasti di luce, dalla claustrofobica disposizione delle figure (ben memori dei ricordi della formazione emiliana) e da quel travolgente senso emozionale di malinconica accettazione del destino che Bencovich seppe concepire; una visione complessivamente opposta a quella di Rotari, che scelse soluzioni più tradizionali per costruire anch'egli un teatro, ma pacifico e solare in cui il lieto fine viene comunque presentato, mentre

---

<sup>374</sup> Vedi n. 126.

Bencovich volle lasciare col fiato sospeso fino all'ultimo lo spettatore della scena<sup>375</sup>. La bellezza e la poliedricità dell'arte veneta del Settecento è qui ben manifesta, con una varietà di scelte e soluzioni potenzialmente infinite per raccontare un singolo soggetto, quale esso sia... Ma si vuole proporre, sul tema in questione, ancora un ultimo confronto, con l'artista che meglio incarnava quel Rococò veneziano spesso contrapposto agli artisti veronesi con troppa (e facile) *nonchalance*: la scena del *Sacrificio di Ifigenia* affrescata da Giambattista Tiepolo nella sala di Villa Valmarana ai Nani (Fig. 305)<sup>376</sup>. Realizzato nel 1757 nell'atrio del corpo principale della villa, in questo affresco il pittore rappresenta il momento del *climax* massimo, quando il sacerdote Calcante è ormai pronto del conficcare, il pugnale rituale nelle sensuali carni scoperte della rassegnata ma serena Ifigenia, posta sull'ara eretta dinanzi all'altare della divinità (che, a ben vedere, assomiglia più a un sarcofago eretto su un altare di una chiesa che a una struttura di autentico gusto antico); dinanzi a una pleora di spettatori astanti, disposti sia dietro l'altare che sul fondo della scena, e appena dietro il giovane assistente del sacerdote che, ai piedi dell'ara, con un piatto metallico tra le mani e un'acchetta lasciata a terra (a suggerire gli orrori che sarebbero seguiti, con lo smembramento della povera vittima del sacrificio), attende di assolvere il suo macabro compito, appare improvvisa la provvidenziale nube inviata da Artemide su cui due eroti scortano la cerva che sarà immolata al posto della giovane. Anche Tiepolo costruì, quindi, una grande scena teatrale che, a differenza del telero del veronese, rinuncia a un'ambientazione quanto meno vagamente arcadica, con la rappresentazione di uno spaccato paesistico (che non realizzò certo non per una sua insicurezza, ma anzi...), per adottare un *escamotage* che dilatasse lo spazio tramite una commistione di illusione quadraturistica e fantasia compositiva: se Rotari ambientò la sua opera in uno spazio naturale con uno squarcio paesistico almeno vagamente plausibile, Tiepolo scelse invece di rappresentare il momento culminante del mito all'interno dell'ala di un ideale palazzo dell'antichità mitica, in cui dovevano essere idealmente riunite, sotto un colonnato ionico eretto su una zoccolatura architettonica, l'ara sacrificale e l'altare-sarcofago di un tempio dell'Aulide; se, nello spazio al di là del colonnato dipinto, non vi è altro che lo sconfinato azzurro del cielo rischiarato da una luce solare che ravviva ogni singolo colore di questa scena, verso lo spettatore lo spazio non si limita alle sole colonne più prossime alla visione reale ma, anzi, Tiepolo volle qui inserire, con un'ardita direttrice prospettica, la visione della nube con eroti e cerva che permettono di dilatare il margine dello spazio illusionistico della pittura e conferire quel senso miracoloso di connessione tra le realtà umana e quella dipinta, creando quindi un *continuum* tra due mondi che dialogano tra loro. Al di là di ciò, si ritrovano poi in Tiepolo altri singoli dettagli che ritroviamo nelle opere di Rotari: l'ara ornata da teste caprine (presente nel disegno di Rouen, con l'ara dalla forma in verità diversa), la figura del soldato in armatura con un elmo ornato di piume, la presenza di un grande vaso metallico con ansa dorata che doveva servire alla cerimonia sacrificale e, infine, comune ai due dipinti è certamente la figura dell'assistente del sacerdote (o paggio con vassoio) che, colto di spalle e inginocchiato sui gradini dell'ara (in Tiepolo) o del podio a gradoni (in Rotari), assiste da spettatore privilegiato interno al dipinto all'azione principale. Affrontando questo soggetto specifico, quindi, gli artisti del Settecento veneto, Rotari incluso, non rinunciano alla rappresentazione di una scena di gusto teatrale che ben testimonia come una certa sensibilità arcadica e rococò non è assente nemmeno in un artista che, comunemente, si definisce come classicista, come appunto Rotari: se l'opera del veronese pare precedere le altre (eccetto quella di Bencovich, che si data al 1716-1717

---

<sup>375</sup> Vedi nn. 119-121.

<sup>376</sup> Vedi n. 145.



ca), appare evidente che su questo soggetto gli artisti fanno riferimento a riferimenti comuni e, seppure nella specifica unicità (assoluta o relativa) di ogni opera di ogni artista, si può cogliere il comune substrato culturale e figurativo di fondo che risente della peculiare unicità del Settecento e a cui gli artisti, individualmente, colgono ciò che ritengono interessante e opportuno per la costruzione della propria soluzione alla richiesta di questo soggetto da parte della committenza.

Un'altra opera su cui si deve volgere la nostra attenzione è la tela con *Teti immerge Achille nelle acque dello Stige*, dipinto un tempo appartenente alla collezione dei duchi di Anhalt e messo all'asta da Christie's nel 2004 (Fig. 706)<sup>377</sup>. Ambientato in un giardino in cui domina un grande cratere di marmo istoriato a rilievo con una scena presumibilmente bacchica e decorato da pampini e grappoli d'uva e una testa di fauno al posto dell'ansa laterale, due figure femminili si apprestano a immergere un infante, retto da una delle due per le piccole caviglie, in questo cratere contenente le acque del fiume degli Inferi; se, nell'ombra dietro queste figure muliebri, si intravede una figura di uomo alquanto maturo che, in virtù del piccolo spaccato di corso d'acqua nell'angolo in basso a destra, andrebbe identificato con una divinità fluviale, nella parte alta sinistra un piccolo putto alato svolazza davanti alle fronde delle piante di questo giardino mentre regge un piccolo elmo piumato e una lancia (allusione alle future doti militari ed eroiche di Achille), mentre in primo piano, in basso a sinistra, vi è la figura di un'ancella dalla veste bianca e rossa che attende col panno bianco tra le mani e la bacinella di metallo sul terreno (forse un braciere?) di ricevere l'infante per poterlo asciugare dalle acque infernali. Colpisce appunto la figura di Teti, dai bei capelli corvini raccolti da un nastro e abbigliata con una tunica verde retta da una cintura dorata e un drappo violaceo che, mosso da un filo di vento, le svolazza con raffinatezza attorno al suo corpo: la dea, con piglio deciso, afferra seppur con una certa delicatezza le piccole caviglie del figlio e non pare porsi particolari problemi nell'immergere il suo pargolo nelle acque del fiume dell'Oltretomba, mentre la sua compagna, abbigliata di una tunica color panna ornata da sobrie spille e da una cintura dorata, appare pacata spettatrice di questo gesto d'abuso *ante litteram* (seppur fatto, a posteriori, a fin di bene). Nel suo complesso, il dipinto pare un istante cristallizzato col colore di un teatro arcadico, illuminato però da un taglio di luce che, per i suoi contrasti particolarmente marcati, risente ancora del ricordo della pittura partenopea. Anche in questo caso, il principale riferimento a cui Rotari si deve essere ispirato va rintracciato in un'opera del suo maestro (Fig. 524), di analogo soggetto e facente un tempo parte della raccolta di Hugo Du Bois, come ha avuto modo di sottolineare Andrea Tomezzoli in occasione della recente mostra su Antonio Balestra nel 2016<sup>378</sup>. Anche nell'opera più antica, l'evento avviene in uno spazio aperto, più simile a un angolo di una radura chiusa da una piccola rupe su cui risaltano alcuni tronchi spogli che la precedono e un accenno di corso d'acqua nell'angolo in basso a destra, ove ritroviamo in piena luce la figura del vecchio dio fluviale immerso tra le erbe palustri; il grande cratere in marmo istoriato a rilievo sorge qui su un rialzo di roccia e, attorno ad esso, si assiepano le figure principali della scena, con la bella figura di Teti vista

---

<sup>377</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., pp. 11 sg. Si veda anche la scheda, relativa al dipinto, sul sito della casa d'aste Christie's (Live Auction n. 6893, Old Master Pictures, 21/04/2004, lotto n. 100) (vedi Sitografia, n. 56). Il dipinto si conservava nel castello di Ballenstedt e faceva parte delle ricche collezioni del ducato di Anhalt che, sotto l'ultimo duca regnante, Joachim Ernst von Anhalt (1901-1947), contava oltre 3000 dipinti e molti altri oggetti d'arte; con la sconfitta della Germania al termine della Seconda Guerra Mondiale e l'occupazione sovietica, parte della collezione era andata distrutta, saccheggata o confiscata, e solo in tempi relativamente recenti i tre figli del duca sono riusciti a riunire in parte la depauperata raccolta. Famosi per il loro sostegno all'economia e alle attività culturali del territorio dell'ex ducato, questi eredi hanno messo all'asta il dipinto per raccogliere fondi (e, mi si permetta la franchezza, da chi si ritiene mecenate moderno, la cosa pare totalmente fuori luogo...).

<sup>378</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016...*, cit., pp. 11 sg.; Id., *Dei ed eroi per committenti privati...*, cit., pp. 69-72.

frontalmente mentre, con ancor più irruenza di quanto fece l'analoga figura di Rotari, afferra la piccola caviglia di Achille per immergerlo nelle acque dello Stige, e le sue ancelle che la assistono, dietro le quali si trova un braciere metallico in cui arde un fuoco. Di particolare bellezza è, qui, la figura di spalle che, reggendo la brocca di metallo, versa le acque del fiume dell'aldilà nel cratere; stupisce non solo la posa quasi acrobatica, con un ginocchio piegato e il torso piegato sul suo lato sinistro, ma anche i meravigliosi accordi cromatici della carnagione diafana che contrasta con la chioma corvina raccolta in un chignon, e del grande drappo serico blu oltremare che esalta la sofficietà della pelliccia maculata che le cinge la vita con una fascia color terracotta (Fig. 707)<sup>379</sup>. Comune appaiono quindi diversi elementi che caratterizzano le composizioni: l'ambientazione all'aperto, l'evento svoltosi attorno a un cratere di marmo che pare ispirarsi a un reperto antico come il *Vaso Medici* (oggi conservato agli Uffizi – Fig. 708) sia per la presenza di un rilievo con figure sul corpo principale che per la decorazione con pampini e viticci sul collo (rielaborata da Rotari in un motivo a grappoli), la presenza di una figura con un drappo bianco affiancata da un braciere acceso (che Rotari, tuttavia, pone in primo piano e di spalle, con una costruzione simile alla figura di spalle col vaso pensata da Balestra), e la presenza discreta di un'anziana divinità fluviale<sup>380</sup>. Infine, si vuole proporre un veloce confronto con un'altra stampa, anch'essa di Pietro Testa (oggi alla National Gallery of Victoria di Melbourne – Fig. 709) e datata al 1648 ca: in una composizione ben più articolata e ricca di figure, ritroviamo tuttavia, in primo piano, il motivo dell'infante, questa volta retto da una figura femminile alquanto rozza che nulla ha da spartire con le belle ma risolte figure di Teti dei nostri veronesi, trattenuto per le piccole gambe e immerso di mala grazia nel vaso istoriato in cui sono state versate le acque dello Stige; questa figura è assistita da altre due donne, di cui una in piedi reggente il panno per asciugare il piccolo Achille, e una inginocchiata che assiste più direttamente all'operazione e dietro cui c'è un bacile vuoto<sup>381</sup>. Anche

<sup>379</sup> Di questa figura, Balestra ne eseguì uno studio grafico di particolare raffinatezza, oggi conservato in una collezione privata di Mons (Fig. 707); a riguardo, si veda A. Tomezzoli, *Dei ed eroi per committenti privati...*, cit., pp. 72-74.

<sup>380</sup> Il motivo del cratere marmoreo, affine al *Vaso Medici* (Fig. 708) per forma e decorazione, se può essere plausibile nel dipinto di Balestra in quanto il pittore dovette compiere un soggiorno, quanto meno di passaggio, a Firenze (che, se non confermato da documenti d'archivio o fonti del tempo, intuibile da certi disegni che fanno ipotizzare la conoscenza degli affreschi di Palazzo Pitti, come ha ben evidenziato Andrea Tomezzoli – vedi n. 281, Figg. 113-116), nell'opera di Rotari potrebbe intendersi sia come una semplice citazione del dipinto del suo maestro, che doveva probabilmente conoscere tramite gli studi grafici (in quanto il dipinto fu realizzato e inviato a Rotterdam nel 1717 (cioè un anno prima che il veronese tornasse a Verona e aprisse una bottega ove entrò anche Rotari), oppure un indizio di un possibile breve soggiorno (magari, anche in questo caso, una sosta) durante il viaggio verso Roma che riemerge come ricordo in questo dettaglio.

<sup>381</sup> A. Tomezzoli, *Dei ed eroi per committenti privati...*, cit., p. 75. Si ponga l'attenzione su un dettaglio ricorrente in questi dipinti: il cratere contenente le acque dello Stige. A distanza di tempo, vari artisti del Sei e Settecento adottano questo elemento figurativo per rappresentare uno dei dettagli più significativi della storia della figura di Achille; questo elemento potrebbe intendersi come un elegante vezzo, un espediente figurativo per inserire una citazione colta come un riferimento all'Antico, data la somiglianza con un reperto come il *Vaso Medici* (Fig. 708). Col progredire dei tempi (e del gusto), questa esigenza di raffinatezza e manifestazione di una cultura attenta ai resti del passato pare divenire superflua e, di conseguenza, alcuni artisti paiono cercare una nuova soluzione compositiva e figurativa. Ne è un esempio, in verità tardo, il dipinto di Pierre Borel-Rogat della Galleria Nazionale di Parma, dipinto nel 1788 (Fig. 710). In un paesaggio arcadico che rievoca chiaramente la bucolica campagna della Magna Grecia, con boschi rigogliosi da cui emergono i resti di un tempio antico in rovina, in primo piano, ai piedi di un grande albero che sorge sulle sponde di un corso d'acqua che identifichiamo con lo Stige, un gruppo di donne si appresta a compiere l'evento del mito: una bellissima, ma totalmente snaturata (da un punto di vista materno), Teti tiene il figlio Achille per una caviglia e lo immerge senza particolari complimenti o qualsivoglia forma di indugio in queste acque, mentre due figure femminili vestite di variopinte tuniche assistono stanti (tra cui una che aiuta la dea, tenendola per un braccio per evitare che si sbilanci e cada anch'essa in quelle acque); una quarta figura, probabilmente un'ancella (o balia) attende inginocchiata nei pressi di una culla ove l'infante era fino a qualche istante prima e, probabilmente, avrà il compito di asciugarlo per riporlo nel suo giaciglio. A parte questo dettaglio alquanto macabro della madre che immerge il proprio figlio nelle acque infernali, che in verità ricorre in tutte le opere che trattano questo soggetto, colpisce come gli Inferi siano

particolari secondari, come la decorazione dell'ansa di questo vaso con una testa ferina simile a quella di fauno adottata da Rotari, e la presenza di un braciere metallico lavorato secondo una decorazione classica (in secondo piano nell'incisione secentesca, e in primo piano nel dipinto di Rotari), dovrebbero indurci a ritenere che, anche in questo caso, il veronese si sia rifatto per lo studio della sua opera non solo a illustri esempi pittorici ma anche a modelli figurativi e compositivi frequenti negli ambienti delle botteghe, come appunto le stampe.

L'ultima opera di soggetto profano su cui ci si vuole soffermare non tratta un tema desunto dal mito e dalla letteratura classici, ma dalla storia antica: la tela, di soggetto apparentemente ambiguo, conservata all'Ermitage di Pietroburgo e dipinta nel 1752-1754 ca per la collezione del potente primo ministro sassone conte Heinrich von Brühl, l'*Alessandro e Rossane* noto anche come la *Continenza di Scipione* (Fig. 634)<sup>382</sup>. Ambientata in un accampamento militare (di cui si vedono, in secondo piano oltre la quinta di figure che circondano la scena principale, le cime delle tende che paiono dissolversi nella tersa luce solare), la scena rappresentata si svolge in un ravvicinato primo piano diviso in due parti dagli elementi ambientali che, in questo modo, permettono la distinzione non solo dei protagonisti principali, ma anche delle realtà a cui essi fanno riferimento: a sinistra, circondata da un seguito di timorose figure femminili colte in diversi gesti quali il pianto, la supplica o il terrore reverenziale, e alcune figure di soldati, compare la bellissima figura stante della protagonista femminile della scena che, abbigliata con una sovrapposizione di tuniche variopinte e cangianti (dal bianco crema al giallo zafferano, con bordi color smeraldo) coperte da un manto ceruleo che nelle ombre riporta alla memoria la profondità del lapislazzulo, è colta in un gesto di virginale pudore mentre si presenta a colui che deciderà del suo futuro; a destra, sotto la tenda aperta, popolata di soldati armati e paggi del suo seguito, siede a fianco di un tavolo con drappi bianco e celeste (su cui è stata posata la spada, simbolo della lotta) il condottiero vittorioso dal capo cinto da una corona di lauro e reggente tra le mani uno scettro rosso (simbolo del potere reale), che volge uno sguardo incuriosito e di vaga infatuazione verso la bella giovane dinanzi a lui, una principessa dagli abiti sontuosi e l'acconciatura impreziosita da fili di perle che seduce non con la mera sensualità del suo corpo ma con la grandezza della sua virtù. La scena dipinta da Rotari si concretizza in un teatro emotivo e colto da un punto di vista privilegiato, in quanto la visione ravvicinata ci fa intuire che lo spettatore è parte della scena e, quindi, è co-partecipe dell'evento e non più un distaccato testimone a posteriori di un evento rappresentato sulla tela: il pittore, probabilmente, a tale fine non solo ha ridotto lo spazio dell'ambientazione, limitandolo al solo scorcio di tende oltre l'albero su cui è montata quella del condottiero e al piano del terreno che, nella sua brevità, separa i protagonisti della scena; l'unico elemento di diaframma tra lo spazio reale e quello pittorico è costituito dalla bella figura del rozzo soldato di spalle che, inginocchiato a terra, afferra uno scudo metallico e un drappo blu, lasciando a terra un arco e una faretra. Di questo dipinto, di dimensioni considerevoli tenendo conto che il pittore era in procinto di attuare, con la sua ultima fase artistica maturata tra Dresda e Pietroburgo, una riduzione della scala delle sue opere pittoriche (sia per esigenze lavorative, per reggere al ritmo delle commissioni, che per intuizione dei nuovi interessi della committenza, con la predilezione di opere di piccolo formato come pastelli,

---

rappresentati nel quadro parmense come un giardino bucolico: se nelle opere del Settecento che abbiamo descritto, la presenza del cratere giustifica l'ambientazione lieve di un giardino o di una landa selvatica che, tuttavia, non ha niente a che spartire con l'Aldilà, nel quadro di Borel-Rogat, pienamente neoclassico anche nei dettagli di costume al pari di quelli accessori (come le forme dei vasi metallici all'estremità sinistra del quadro e la presenza del tempio antico), il mondo del mito pare un paradiso terrestre rigoglioso e illuminato da una calda e vitale luce, che non ci si aspetterebbe dal regno dei morti...

<sup>382</sup> T. Bushmina, *Alessandro e Rossane*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 134 sg.

stampe e disegni, al pari di quelle più monumentali), esiste una variante di piccolo formato con un piccolo *witz* (Fig. 627): questa versione riproduce con tonalità meno brillanti il quadro oggi all'Ermitage, ma presenta un bel drappo di mussola bianca ricamata con motivi floreali che lascia intravedere gli elementi sottostanti; il veronese dimostra così, sulla scia di quei giochi illusionistici iniziati a Vienna per l'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo, di voler competere con questo *trompe-l'oeil* non solo con i gloriosi nomi della pittura antica ma anche con sé stesso, nella manifestazione della propria capacità di mimesi tra reale e pittura<sup>383</sup>. A questo punto, è necessario tornare ai confronti, per iniziare a indagare su come Rotari può aver concepito la sua opera, traendo spunto dai dipinti del passato a lui più o meno recente, inclusi i grandi pittori rococò. E, la prima opera che si vuole segnalare è una tela di Gian Giuseppe Dal Sole: la *Giuditta, ispirata dall'angelo, condotta con l'ancella al cospetto di Oloferne* (Fig. 452), un tempo parte della collezione di Gomberto Giusti (e oggi al Museo di Castelvecchio di Verona), perfetto esempio della passione della nobiltà veronese per le opere della scuola bolognese tra Sei e Settecento<sup>384</sup>. Di questo quadro, colpisce il gruppo centrale, anch'esso composto da una bella fanciulla condotta in un accampamento militare per essere presentata a un condottiero illustre (anche se, al di là del differente contesto da cui è tratta la storia – l'*Antico Testamento* per il dipinto bolognese, e la storia antica per quello di Rotari – vi è una radicale differenza nel finale della stessa): colpisce la sorprendente somiglianza che si riscontra nella costruzione della figura femminile, una bella figura stante abbigliata di una tunica e avvolta con un manto blu in vita e che, col braccio sinistro, si tocca il petto; a fianco di questa, l'anziana ancella che accompagna Giuditta, col turbante in testa e il viso decrepito atteggiato in uno sguardo alquanto sprezzante si ritrova anch'essa nel dipinto del veronese, limitatamente al mezzo busto, atteggiata in un gesto d'implorazione rivolta al condottiero seduto sotto la grande tenda che, invece, differisce dall'esempio offerto dal quadro del bolognese per il punto di visione di questa specifica figura (frontale e affabile nei modi, in Rotari; in tralice, visto quasi da dietro, e alquanto sprezzante in Dal Sole). Se Rotari aveva modo di conoscere e studiare questo dipinto già durante i suoi anni giovanili a Verona, tuttavia, esso non basta a capire almeno in parte la genesi di questo quadro; pertanto, sono necessari ulteriori indagini per avanzare una teoria concreta che vada alle radici di quest'opera. Uno dei possibili riferimenti che possono aver interessato Rotari, e che era a lui ben familiare, è la tela con *David davanti alle armi di Saul* realizzata da Sebastiano Ricci tra la fine del Seicento e i primi anni del secolo successivo per la chiesa di San Daniele a Verona (e, seppur degradata e depauperata in alcune sue parti, oggi al Museo di Castelvecchio) (Fig. 711): al di là della differenza di soggetto, la nostra attenzione deve rivolgersi alla figura di David assisa in trono e reggente uno scettro (lievemente differente rispetto a quella di un disegno preparatorio, oggi al Kunstmuseum di Düsseldorf – Fig. 712); questa figura presenta appunto grandi analogie con la figura di Rotari, nel punto di vista della figura, nel gioco di gambe di cui la destra arretrata e parzialmente coperta dal mantello, lo scettro retto con la mano destra mentre la sinistra è atteggiata in un gesto di stupore<sup>385</sup>. Ma questa tela di Ricci non è l'unica opera del bellunese che Rotari può aver studiato nel corso degli anni e che, comunque, può essere posta a confronto col dipinto dell'Ermitage per carpirne i caratteri peculiari: si guardi alle versioni della *Continenza di Scipione* dipinte in più occasioni da Ricci, in particolare quelle di Palazzo Marucelli a Firenze e l'esemplare di Parma, dipinto per don Carlo Panizza e oggi alla Galleria Nazionale della città emiliana, nonché

<sup>383</sup> Vedi n. 340.

<sup>384</sup> F. Magani, *Verona nobile e borghese...*, cit., pp. 20 sg.

<sup>385</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...*, cit., p. 336.

quella delle Collezioni Reali inglesi di Hampton Court (Figg. 713-715)<sup>386</sup>. In generale, Ricci si dimostra molto fedele all'iconografia specifica del soggetto, presentando sempre la figura della giovane inginocchiata dinanzi alla figura di Scipione, il suo promesso sposo presente nella scena (in piedi o inginocchiato, a seconda della singola versione del dipinto) e dei tesori che compongono un elemento iconografico peculiare del soggetto. Ma quello che ci interessa notare è sempre la figura del condottiero: sempre assiso su un sedile, indossa un'armatura che ne sottolinea lo *status* elevato e regge lo scettro del comando con la mano destra; ma è soprattutto la posa delle gambe a far intuire un possibile legame con l'opera più tarda di Rotari, che potrebbe aver studiato le opere oggi conservate in Italia, in particolare quella di Parma (dato che qui ebbe modo di soggiornare, mentre come si è detto un passaggio a Firenze è al momento solo un'ipotesi che deve trovare ancora indizi e conferme). Il dipinto oggi a Londra, invece, sebbene sia quello che parrebbe più interessante per la visione frontale con cui è colto Scipione, la quale permetterebbe un confronto più puntuale con l'opera di Rotari (mentre, negli altri dipinti qui citati di Ricci, il condottiero è visto da una posizione lievemente laterale), pone una problematica concreta: quando potrebbe esser stata vista dal veronese (sempre che l'abbia vista...)? Come ricorda Annalisa Scarpa, Giuseppe Maria Pilo datava l'opera di Ricci al periodo successivo al ritorno da Londra e comunque entro i primi anni del terzo decennio del Settecento, ipotesi che la studiosa ritiene vada tuttavia corretta tenendo conto che l'esecuzione del dipinto non poteva essere troppo distante cronologicamente dalle altre versioni qui indicate per il confronto; se l'ipotesi di Pilo è corretta, inoltre, la sua esecuzione ricadrebbe a ridosso del periodo in cui il veronese fu a Venezia per il suo apprendistato, e quindi potrebbe esser stata vista direttamente dal giovane pittore che, a distanza di tempo, ne serbava ancora ricordo<sup>387</sup>. Sempre riguardo la figura del condottiero, pare utile un breve confronto con le simili figure di due quadri di Giovanni Antonio Pellegrini: il *Muzio Scevola e Porsenna* (1721-1722 ca, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico) e la *Continenza di Scipione* (1719 ca, Vienna Kunsthistorisches Museum) (Figg. 716-717). Precisando che le affinità di questi due dipinti sono in verità maggiori con le opere di Sebastiano Ricci, si notano tuttavia delle analogie compositive nelle figure in trono dipinte da Pellegrini e il condottiero di Rotari: è sempre la posa delle gambe e, nel caso del dipinto veneziano, anche la posizione delle braccia e la struttura anatomica generale (seppure speculare), a far mettere la pulce nell'orecchio e a indurre alla necessità di avviare una riflessione sui possibili legami tra queste opere; al di là della possibilità che per risolvere il problema della costruzione di figure in determinate pose esistessero univoci motivi figurativi comuni a più sensibilità artistiche differenti, la somiglianza (o la vera e propria sovrapposibilità) di figure e in certi casi di intere composizioni sono la chiara prova della labilità dei confini tra le singole personalità e le rispettive scuole e stili (e conseguenti modelli culturali...). Infine, un ultimo confronto vuole esser fatto, in particolare per una figura apparentemente marginale: la figura del soldato di spalle in primo piano, che nel quadro di Rotari non solo è colto nell'atto di afferrare lo scudo e un drappo blu ma svolge anche il compito di diaframma tra le realtà del dipinto e il mondo reale, appare una ripresa fedele ma speculare della figura di servitore che, nel quadro *Rebecca e il servo di Abramo* di Francesco Solimena (1700-1710, Venezia, Gallerie dell'Accademia – un tempo nella collezione della famiglia Baglioni – Fig. 221), è intento a trattenere i due cammelli (o dromedari...). La rotazione del corpo inginocchiato, la visione di schiena con la testa (il cui volto ci è ovviamente celato) volta verso l'interno dello spazio del dipinto, la muscolosità del corpo e la

<sup>386</sup> *Ivi*, p. 189, p. 226, pp. 272 sg.

<sup>387</sup> *Ivi*, p. 226.

vigoria che esso trasmette col suo gesto risoluto: questi indizi appaiono troppo solidi per ritenere che sia una coincidenza, magari dettata dal citato comune riferimento a tipologie comuni di pose e anatomie (come potrebbe essere più plausibile per i poco sopra citati quadri di Pellegrini); la fedele specularità compositiva e formale delle due figure dovrebbe indurre a una sola soluzione, ovverossia che, già a Venezia (1725-1727 e, forse, negli anni successivi al 1734 sino al 1750 ca), Rotari abbia potuto vedere questo dipinto (traendone magari dei disegni che possono non esserci pervenuti) e studiare ben prima del suo soggiorno partenopeo (1731-1734) l'opera di questo artista. Con questi pochi esempi, si è voluto quindi evidenziare un aspetto fondamentale sull'opera di Rotari: la sola attività di studio della vasta produzione di ritratti e 'Teste di carattere' (e, per estensione, delle sue scene di genere) ha limitato fortemente la nostra conoscenza effettiva dell'opera e della cultura di questo pittore veronese e, lo sporadico approfondimento di alcune delle altre sue opere, in occasione di eventi espositivi più o meno articolati, non è sufficiente all'arricchimento del quadro che, in questo elaborato di tesi, si sta cercando umilmente di proporre. E per fare ciò, dopo le opere a soggetto profano, è necessario passare alla proposta di indagine di alcune opere a tema sacro.

### ***... e Rotari pittore del Sacro: un'introduzione alla produzione religiosa***

Fino alla sua partenza per l'Europa, Rotari fu particolarmente attivo, durante i suoi anni nella penisola, nell'ambito della pittura religiosa, in particolare nella realizzazione di meravigliose pale d'altare per i potenti Ordini religiosi presenti non solo nella Repubblica di Venezia, ma anche nei confinanti territori dell'Emilia e della Romagna. Molte di queste opere sono state sì citate in studi e cataloghi ma, a quanto risulta a chi scrive, manca ancora uno studio complessivo che, come per le opere di soggetto profano esaminate poco sopra, ne metta in luce i riferimenti (accertati, e anche quelli possibili o ipotetici) al fine di delineare finalmente la complessità della figura di questo veronese. La stessa scelta di opere qui presentate mira ad avviare questo percorso, concentrandosi anche su alcune delle opere probabilmente meno conosciute o che solo recentemente sono state rese note tramite l'attività di studio, la circolazione sul mercato antiquario e, non ultimo (e fatto non scontato...), sono state finalmente riprodotte in fotografia.

La prima opera di cui si vuole proporre l'analisi è il *San Francesco Borgia riceve da papa Paolo III la conferma degli esercizi di sant'Ignazio* (Fig. 718), datata da Sergio Marinelli al primo biennio successivo al ritorno da Napoli (1734-1735) e oggi conservata nei depositi del Museo di Castelvecchio di Verona<sup>388</sup>. Sebbene lo si abbia potuto studiare solo da una riproduzione in bianco e nero presente nel catalogo del 1979, è tuttavia possibile intuire i peculiari caratteri di questo dipinto a cavallo tra la pittura di storia e la pittura religiosa: in un'ambientazione assolutamente sobria che anticipa la radicale semplicità delle sue *Teste* (Figg. 687-690, 699-700), su un trono posizionato su un podio vi è il pontefice, dalle fattezze canoniche, che con la mano sinistra concede a san

---

<sup>388</sup> D. Zannandreis, *Le vite dei pittori...*, cit., p. 386; S. Marinelli, *San Francesco Borgia ottiene da Paolo III la conferma degli esercizi di Sant'Ignazio*, in *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1979), schede e saggi di L. Magagnato *et alii*, Verona 1979, pp. 101-103; L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona...*, cit. p. 333. Se a livello di fonti storiche solo Dalla Rosa (1803) ricorda il dipinto, seppure con un titolo diverso, assieme agli altri che decoravano il presbiterio di San Sebastiano, ricordando anche la provenienza dalla sede suburbana dei Gesuiti di Avesa (detto 'degli Esercizi'), Emilio Barbarani ne dà notizia pur ritenendolo disperso (nonostante fosse conservato nei depositi del Museo con la precisa indicazione dell'autore e del titolo).

Francesco Borgia un volume aperto su cui è legato quello che potrebbe essere un bollo papale mentre con la destra benedice il santo, inginocchiato ai suoi piedi, riceve con entrambe le mani questo documento e ha il capo cinto da una corona di luce; oltre alle due comparse in abiti ecclesiastici secenteschi, poste dietro un tavolino su cui sono posti degli arredi liturgici, nell'angolo in alto a sinistra si libra in volo la colomba dello Spirito Santo da cui è promanato un fascio di luce che termina in coincidenza del volume e del gesto di benedizione del pontefice. Di questa opera ibrida per la duplice valenza del suo soggetto, colpiscono varie peculiarità: la precoce propensione del pittore per la ritrattistica che, già nel 1729, si era manifestata col *Ritratto dell'ambasciatore veneziano Barbon Morosini* (Figg. 578, 580); l'abilità nella rappresentazione storica e nella sua rielaborazione, in quanto la coesistenza di un evento di palese carattere cinquecentesco (col papa e il santo) e la presenza di testimoni in abiti più tardi i cui volti paiono assumere una precisa connotazione ritrattistica dovrebbe spiegarsi con qualche particolare esigenza che ha portato alla genesi di questo dipinto; il rispetto di una valenza sacrale che sarà una delle ragioni per cui Rotari fu al servizio dei diversi Ordini religiosi; l'abilità nella rappresentazione di genere, intesa come rappresentazione di nature morte e coerenza interna tra figure ed elementi accessori (fatta eccezione, come segnalato da Marinelli, dalla scorretta rappresentazione prospettica del trono papale); e la sapiente consapevolezza che un'ambientazione neutra avrebbe favorito l'attenzione sulle figure ritratte (e questo aspetto sarà probabilmente quello, assieme alla capacità di riprodurre caratteri e stati d'animo in associazione alle fisionomie, maggiormente valorizzato e amato dal veronese). A questo punto una domanda appare naturale: quale può essere stata la genesi, a livello di modelli di riferimento, per un dipinto di questa complessità<sup>389</sup>? Il primo riferimento che può essere fatto è, come ben sottolinea lo stesso Marinelli, la ritrattistica di Tiziano Vecellio: per la peculiare fisionomia del pontefice di casa Farnese, non potevano essercimodelli migliori dei ritratti del pittore ufficiale della Repubblica di Venezia nel Cinquecento (il *Ritratto di Paolo III*, del 1543; il *Ritratto di Paolo III con il camauro* e il *Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese*, entrambi del 1545-1546) (Figg. 719-721); queste opere, che Rotari probabilmente vide dal vivo, erano sino a un periodo compreso tra il 1734 e il 1735 nelle collezioni della Pilotta per poi, assieme ad altri capolavori antichi e moderni custoditi a Piacenza e nelle altre residenze di famiglia, essere trasferite a Napoli per volere di Carlo di Borbone (prima duca di Parma e Piacenza, in quanto figlio dell'ultima esponente della casata dei Farnese, Elisabetta, e poi re di Napoli, dal 1734)<sup>390</sup>. Se è corretta l'ipotesi avanzata da Marinelli, di datare al periodo 1734-1735 il dipinto di Verona, si pone allora in essere il problema di quando e come Rotari ebbe accesso ai dipinti di Tiziano, in particolare il *Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese* (Fig. 721), da cui dovette trarre il modello principale per la figura del pontefice colto nella medesima angolazione e

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>390</sup> *Ivi*, p. 102. L'estinzione della linea maschile della dinastia Farnese fece sì che, nelle mani di Elisabetta, ultima discendente di questa famiglia, si concentrasse uno dei patrimoni artistici più ricchi e pregiati costituitisi nella penisola entro il Settecento; quando suo figlio Carlo, che era già duca di Parma e Piacenza, ottenne la corona di Napoli ed entrò trionfalmente nella città per prendere possesso del regno, si decise che le collezioni ereditate da sua madre, divenuta regina consorte di Spagna, passassero a Carlo e, pertanto, furono destinate alla nuova sede del suo regno. Da Parma (in particolare dalla Pilotta), Piacenza e da tutte le residenze farnesiane, pregevoli resti antichi e i capolavori degli antichi maestri e dei grandi contemporanei furono imballati a più riprese per la capitale del regno meridionale e li costituirono il nucleo di alcuni dei musei più importanti di Napoli, in particolare il Museo di Capodimonte. Come introduzione a questa storia del collezionismo, e a quella dei musei di Capodimonte e della Pilotta, si vedano: *Museo di Capodimonte. Napoli*, testi a cura di M. Gaeta, Milano 2005 (I grandi musei del Sole 24 Ore, 15); *Galleria Nazionale. Parma*, testi a cura di G. Damiani *et alii*, Milano 2005 (I grandi musei del Sole 24 Ore, 30); M. Minardi, *Museo di Capodimonte. Napoli*, Milano 2006 (I grandi musei del mondo. Corriere della Sera, 23).

nell'atto di un movimento e per la presenza di altre figure coinvolte nell'azione dipinta: bisogna quindi ritenere che, partendo da Napoli nel 1734, se svolse il viaggio per mare, potrebbe essere arrivato a Genova e, da lì, seguendo quello che sarà poi il viaggio della collezione Farnese per Napoli (seppure nella direzione inversa), giunse nel ducato, passando prima per Piacenza e poi Parma per infine, dopo aver avuto modo di vedere e studiare alcune opere, tornare a Verona nel corso dello stesso anno; se viaggiò per via terrestre, una volta a Bologna, potrebbe essersi diretto a Parma per soggiornare brevemente nei centri del ducato, studiando appunto alcune opere poi inviate alla nuova corte di Carlo; infine, come ultima ipotesi, Rotari potrebbe aver anche visto le opere una volta giunte a Napoli, dato che una parte di esse sembra essere inviata alla nuova corte e già in quell'anno, prima di partire il veronese potrebbe aver avuto l'occasione di imbattersi, con il probabile appoggio del potente Francesco Solimena, in questi capolavori per poi ritornare in patria<sup>391</sup>. Ma le sole opere di Tiziano non possono essere alla base di questa tela veronese: Rotari doveva ricercare ulteriori esempi che potessero ispirarlo nella rappresentazione di un pontefice, ben noto a livello storico come anche quello iconografico, colto in una rappresentazione dinamica che coinvolgesse anche altre figure. E, proprio nei domini che furono dei Farnese, casata a cui apparteneva appunto papa Paolo III (e che, anzi, fu il principale responsabile delle glorie terrene della famiglia), il veronese può aver trovato una fonte che, per le diverse coincidenze che si andranno a riscontrare, non solo permette di qualificare l'ipotesi qui avanzata come probabile (sebbene vada a questo punto indagata la cronologia) ma anche di rompere quel confine che si è voluto creare tra gli artisti veronesi, classificati un po' troppo genericamente come 'classicisti' in senso puro, e la pittura rococò<sup>392</sup>. A Piacenza, si conserva in Palazzo Farnese (attuale sede del Museo Civico), buona parte di un importante ciclo di tele celebrative di Paolo III Farnese, dipinto da Sebastiano Ricci entro il 1690-1691 e noto come i *Fasti Farnesiani* (Figg. 098-100, 722-726): tra le diverse opere conservate, ci si soffermerà su quelle in cui la figura del pontefice, seduta sul trono, è colta nell'atto di un'azione che coinvolga altri protagonisti degli eventi immortalati dal pennello del bellunese<sup>393</sup>. Ad esempio, nella scena di *Paolo III nomina il figlio Pier Luigi duca di Parma e Piacenza* (Fig. 722), Ricci rappresenta sull'estrema sinistra il pontefice, vestito coi sacri paramenti e assiso su un sfarzoso trono, appare nell'atto di iniziare ad alzarsi per andare incontro al figlio, anch'egli sontuosamente vestito, che è inginocchiato ai suoi piedi in un gesto di reverenza filiale; questo evento è costruito come una scena teatrale abilmente esaltata dal taglio netto tra luce e ombra che valorizza la quinta di comparse che popolano l'ambiente alquanto sobrio, movimentato dal tendaggio rosso che sovrasta i protagonisti. Questa umanità 'di contorno', tracciata sommariamente e con tinte chiare che paiono sciogliersi nella luce, è costituita non solo dai paggi posti sulla destra, tra cui spicca quello inginocchiato e reggente la corona ducale, ma anche dal seguito di ecclesiastici, membri del seguito papale, che paiono ritratti individuali accennati con brevi tocchi di pennello e con una semplicità quasi bozzettistica. Al di là della differente tecnica pittorica, appare plausibile che Rotari abbia potuto studiare una composizione come questa, rielaborandola, sull'esempio di altre tele del ciclo riccesco che presentano maggior analogia con la

---

<sup>391</sup> Vedi nn. 328-330, n. 390.

<sup>392</sup> Vedi n. 281, n. 283, n. 285, n. 292.

<sup>393</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...*, cit., pp. 278-283. La serie dei *Fasti* decorava l'appartamento ducale, situato nel piano rialzato di Palazzo Farnese, e le tele che lo costituivano erano inserite negli stucchi bianco avorio realizzati tra il 1685 e il 1687 probabilmente da Paolo Frisoni (anche se non si può escludere l'intervento di altri artigiani in questa impresa decorativa); un inventario del 1691 cataloga gli elementi pittorici che decoravano le sale dell'appartamento (di cui, una parte delle pitture secondarie, come i tondi monocromi, e alcune tele sono oggi conservate nei depositi del Museo di Capodimonte).



composizione del dipinto veronese, adottando una composizione speculare per la posizione del pontefice seduto che interagisce con un'altra figura. Particolarmente interessante, da questo punto di vista, appare la tela con *Paolo III approva il progetto del Castello di Piacenza* (Fig. 723): qui, Ricci, riprendendo i modelli pittorici di Tiziano cui anche Rotari farà riferimento innanzi tutto per la fisionomia del pontefice, crea una composizione in cui la luce esalta il colore che, vibrante, pare lievitare e dilatare la forma stessa, e dove la visione ravvicinata da un angolo da 'sotto in su' allunga le figure fino alla ieraticità. La scena appare dinamica nella sua essenzialità: sotto un tendaggio che scherma le figure dalla luce e che ci permette di vedere uno squarcio paesistico immerso in una luce crepuscolare, il pontefice siede su un trono e appare inteso a discutere amabilmente col suo architetto militare che, inginocchiato in una posa acrobatica, illustra al suo committente la tavola su cui ha schizzato il progetto di una fortezza; questa figura, investita da una luce che esalta i colori neoveronesiani delle sue vesti e che fa lievitare le forme così costruite, appare in dinamico contrasto rispetto al nucleo compositivo costituito dalla figura del papa e delle figure della sua corte assiegate alle sue spalle, in particolare il cardinale che, con il movimento del busto, sguscia fuori dall'oscurità oltre la spalla destra del pontefice. Se Rotari non modifica particolarmente la posa della sua figura del pontefice rispetto a quella di Ricci, le differenze maggiori si riscontrano nella figura del coprotagonista dell'evento: il dinamico architetto del bellunese, che in maniera teatrale tende il suo corpo all'indietro creando una direttrice di movimento opposta e parallela a quella determinata dal movimento del braccio di Paolo III (ed esaltata dall'andamento della figura del cardinale alle sue spalle), il san Francesco Borgia del nostro appare chetarsi nel suo movimento, assumendo una posa di pacata comunicazione con la figura del pontefice nell'atto di ricevere a due mani il volume che il papa gli porge con la mano sinistra; queste due figure, inoltre, hanno un aspetto simile nel loro abbigliamento, col manto che copre la loro spalla sinistra lasciando scoperta l'altra ma, se Ricci si diverte a creare un artificio di colore scoppiettante che ben contrasta con l'omogenea oscurità della frasca che chiude la scena dell'azione dipinta e che preannuncia il meraviglioso sviluppo neoveronesiano della sua pittura rococò, Rotari (pur meditando su una riproduzione fotografica in bianco e nero) scelse una soluzione più moderata e chiusa nel legame tra le due figure principali. Un altro dipinto del ciclo, *Paolo III ispirato dalla Fede a convocare il Concilio di Trento* (Fig. 098), è accostabile all'opera di Rotari sempre per la figura del pontefice: l'angolo della ripresa della figura e i gesti delle mani appaiono simili, così come sono elemento su cui riflettere la presenza della colomba (che Ricci pone sull'arazzo presentato dall'allegoria della Fede come visione del futuro Concilio, che testimonia come il bellunese abbia compreso l'originalità della soluzione adottata da Raffaello e dalla sua scuola-bottega nella decorazione della Sala di Costantino in Vaticano – Fig. 508) e l'elemento del trono su cui siede Paolo III (coerentemente tardobarocco nelle forme dorate di Ricci – che ricorda quelle scolpite da Andrea Brustolon – mentre Rotari scelse ovviamente sinuose forme moderate, che ben si adattano al suo gusto). Analoghe considerazioni potrebbero esser fatte confrontando la tela di Rotari con altre del ciclo piacentino, come *Paolo III con una statua della Madonna* o il *Paolo III tra i cardinali*, o ancora il *Paolo III approva l'ordine dei Cappuccini* (Figg. 099, 724-725). Tuttavia, un ultimo confronto puntuale inerente questa tela vuol esser fatto col *Paolo III approva la Compagnia di Gesù* (Fig. 726): ancora una volta la nostra attenzione deve essere rivolta alla figura di Paolo III che, in questo dipinto dei *Fasti Farnesiani*, assume tuttavia un carattere peculiare in quanto il pontefice, colto quasi frontalmente, è però ritratto nell'atto di reggere con la mano sinistra il bordo superiore di un volume aperto mentre con la mano destra aperta guida lo sguardo dello spettatore verso il gruppo di cardinali che lo affiancano nell'ombra della sala in cui avviene la scena (ove il

fondo è tuttavia rischiarato da una luce che sfalda i dettagli delle figure); questa particolare azione appare decisamente affine a quella rappresentata da Rotari nel dipinto settecentesco, con la differenza dell'angolo di visione della figura che è maggiormente in tralice e il gesto della mano destra, da lui atteggiata a gesto di benedizione, mentre è sovrapponibile il dettaglio della mano sinistra che qui sorregge il volume con la conferma degli esercizi di sant'Ignazio che viene affidato a questo santo gesuita (e, non a caso, si ritrae proprio il papa che, nel 1540, fondò la Compagnia di Gesù). Se, come si ritiene, Rotari vide queste opere, non poteva certo ignorarne l'esempio nella sua opera che pare, se confermata la cronologia, essere la prima di una lunga serie di dipinti realizzati per soddisfare le esigenze degli Ordini religiosi attivi nella prima metà del Settecento nei territori della Repubblica di Venezia, nel ducato di Parma e Piacenza e nei territori pontifici dell'Emilia e della Romagna, ove il veronese pare essere letteralmente preferito agli artisti locali, sulla scia del favore che il suo maestro, Antonio Balestra, godette proprio presso l'Ordine gesuita<sup>394</sup>.

Un'altra opera di particolare interesse e che, come sottolinea Andrea Tomezzoli, assieme ad altre opere del veronese è passata in tempi recenti sul mercato antiquario emiliano, è proveniente dalla collezione riunita dallo stesso pittore nella sua casa a Verona (e passata ai suoi eredi): il *Ritrovamento di Mosè*, di cui esiste anche uno studio grafico conservato presso il Museo di Castelvecchio a Verona (Figg. 603, 727)<sup>395</sup>. Ci si concentrerà particolarmente sul dipinto, in quanto il disegno, nella sinteticità della tecnica grafica a tratto e acquerellature leggere, presenta una corrispondenza e precisione tali da indurre a ritenerlo uno studio praticamente definitivo e propedeutico alla realizzazione pittorica dell'opera. La scena è costruita come una ristretta inquadratura frontale di un drammatico teatro di stampo tardobarocco nella concezione di fondo, che risente anche dell'esperienza partenopea di Rotari presso la bottega di Francesco Solimena, ma costruito nel dettaglio tramite una sensibilità cresciuta nell'alveo di quel Classicismo moderato da certe istanze rococò che, come detto, si suole definire Barocchetto: un disegno preciso e curato delinea modelli di ascendenza accademica, i cui tutto, i sentimenti, i gesti, le torsioni, è accuratamente calibrato secondo un canone 'corretto' di ascendenza classicista, anzi alle soglie del Neoclassicismo (come nel caso della figura di ancella in primo piano a destra)<sup>396</sup>. Sotto un ombrellino parasole retto da un'ancella del suo seguito, la figlia del faraone appare ergersi, con statuaria bellezza e in un gesto misto di sorpresa e gratitudine, su una roccia che costituisce la riva di un corso d'acqua mentre altre due ancelle sono accorse nell'acqua per vedere cosa ha attirato la loro padrona, una *Nike* terrena fatta di carne; queste tre figure muliebri costituiscono la struttura

---

<sup>394</sup> Va inoltre sottolineato che, non avendo potuto accedere a una riproduzione a colori del dipinto veronese o aver visto l'opera reale, non si è potuto valutare la sua qualità cromatica; tuttavia, avendo presenti le qualità cromatiche delle sue opere, in particolare lo sfoltorio cromatico di alcune delle sue *Teste* che non hanno certo nulla da invidiare a capisaldi rococò come i pastelli di Rosalba Carriera o i dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini o, appunto, Ricci, si può ipotizzare già dalla riproduzione in bianco e nero che Rotari era già dotato di una sensibilità cromatica capace di rendere i caratteri delle diverse materie, i riflessi e i cangiantismi delle sete e di tutto ciò che era accessorio alla figura umana.

<sup>395</sup> E. Barbarani, *Pietro Rotari...*, cit., p. 23, p. 60; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 101 (Fig. 20), pp. 105 sg. Si veda anche la scheda, sul Catalogo generale dei Beni Culturali, relativa al disegno di Rotari (vedi Sitografia, n. 59). Le altre tele, che con quella citata costituiscono un nucleo unitario di quattro tele, sono: *Susanna e i vecchioni*, il *Trionfo di Anftrite* e *Mercurio affida Bacco infante alla ninfa Nisa e alle sue sorelle* (Figg. 604-606). Si segnala, inoltre, che a un'asta di Dorotheum (Dipinti antichi, 17 aprile 2013, lotto n. 641) è comparso un dipinto, che qui non si analizzerà nel dettaglio, attribuito a Rotari con soggetto il *Ritrovamento di Mosè* (Fig. 728) che presenta una impostazione compositiva differente che, in virtù della maggiore attenzione volta alla parte paesistica che costituisce il contesto in cui si svolge l'azione, il dinamico concatenarsi delle figure si rompe in una disposizione più rilassata e quasi neoclassica, mentre il dipinto che ci si appresta a descrivere, dalla dimensione spaziale interna più contenuta a favore dell'azione e delle sue figure, appare più coerente con certa temperie tardobarocca; si veda appunto la scheda dell'opera all'asta (vedi Sitografia, n. 60).

<sup>396</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 105.

triangolare che concentra l'azione dell'evento immortalato dai pennelli e che termina nel vertice inferiore sinistro, in coincidenza dalla cesta trasportata dalle correnti contenente il corpicino di Mosè: il quest'area il pittore concentra il suo massimo talento figurativo, dimostrando la perfezione da lui raggiunta nella creazione di figure femminili sensuali, ove spiccano le ancelle, di cui quella di destra, inondata dalla luce, pare assimilabile a una Diana mentre l'altra, di spalle e volta verso la sovrastante protagonista femminile, sarà motivo ricorrente, con varianti, nella grande pittura rotariana. La composizione, completata dai busti delle due ancelle a fianco della figlia del faraone e la porzione di vegetazione che chiude l'immagine a destra, si distingue per una tavolozza dai contrasti luministici risentiti che, come già accennato, risente delle opere di Solimena e giustifica la proposta di datazione di poco successiva al suo ritorno da Napoli, quindi al biennio 1734-1735 (come la precedente tela *San Francesco Borgia riceve da papa Paolo III la conferma degli esercizi di sant'Ignazio* – Fig. 718); si deve inoltre segnalare che, come probabile modello di riferimento principale, si avvale dell'omonima opera del suo maestro Balestra (Fig. 729), oggi in collezione privata, la cui composizione pare dilatata in uno spazio maggiore e inondata da una luce più quieta e diffusa che rischiarava le tinte e smorza i violenti contrasti adottati invece dal nostro<sup>397</sup>. Ma i due veronesi non furono certamente i soli artisti veneti ad essersi cimentati sul tema del *Ritrovamento di Mosè* (detto anche *Mosè salvato dalle acque*, che dir si voglia): sulla scia degli illustri esempi cinquecenteschi di Tintoretto e Paolo Veronese (Figg. 730-732), i grandi pittori del Settecento rococò (Fig. 268) non potevano certo esimersi dal confronto con questa tradizione e, tra tutte, vanno ricordate le opere di Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo<sup>398</sup>. Il bellunese, ad esempio, si cimentò tre volte con questo soggetto: da prima volta, nel corso della prima decade del Settecento, con la tela oggi al Brooks Museum of Arts di Memphis; nel 1715-1717 ca, con la tela di Palazzo Taverna a Roma; e, infine, con la tela inviata nel 1727 ca a Torino e oggi conservata al Palazzo Reale (Figg. 733-735)<sup>399</sup>. Se la prima di esse differisce da quella che è oggetto della nostra analisi per la visione decisamente ravvicinata dei personaggi, motivata dal fatto che la scena dipinta dal bellunese è una fase successiva della storia del salvataggio del piccolo Mosè (quando il bambino è

<sup>397</sup> A. Tomezzoli, *“Verona, madre e nutrice d’eccellenti Pittori”*..., cit., pp. 31 sg (Fig. 2), p. 51 (n. 4); Id., *Antonio Balestra e Pietro*..., cit., p. 106. Si precisa che, dell'opera di Balestra, non si hanno immagini recenti e, nel catalogo della mostra di Verona del 2011, è presente solo una fotografia in bianco e nero della parte centrale dell'opera (quello con la figura della figlia del faraone che, distaccandosi dall'ancella che regge il parasole durante la passeggiata in una natura dal vago sapore esotico, si protende in avanti per assistere al ritrovamento dell'infante); la riproduzione fotografica in questione, a sua volta, fu segnalata allo studioso da Denis Ton. Pertanto, non disponendo di un'immagine adeguata per un confronto, ci si limiterà solo a questo cenno dell'opera del più anziano veronese.

<sup>398</sup> P. Pastres, *Mosè salvato dalle acque*, in *I colori della seduzione*..., cit., pp. 109-138. L'interesse dell'arte veneta per questo soggetto veterotestamentario, tratto dal libro dell'*Esodo*, va ricollegato alla lettura che la Repubblica di Venezia ne fece nell'ottica di una connessione metaforica con la storia delle proprie origini, associando la salvezza di Mosè dalle acque del fiume alla nascita della Dominante nella laguna prima e poi la ragione del suo dominio sui mari per volere di Dio. Inoltre, questo soggetto aveva una connessione con le dinamiche familiari, in particolare con quelle delle famiglie patrizie: la discendenza era vista come un dono, e pertanto il salvataggio dell'infante era un soggetto adatto per opere che dovevano fungere da buon augurio in previsione della prosecuzione della famiglia e delle sue glorie economiche e politiche. Infine, si ricordi che questo soggetto era scelto anche come espediente per inserire gustosi elementi di dettaglio, come la rappresentazione di paesaggi inusuali di vago sapore esotico, elementi sfarzosi (come gioielli, tessuti rari e sfavillanti nelle cromie e nei cangiantismi, oggetti o figure – come i nani – insoliti e spesso di gusto esotico assunti quali prova dell'elevato *status* dei possessori) di corredo alla scena o sensuali nudi femminili al bagno che costituivano un 'celato' elemento conturbante in un soggetto accettato dalla morale.

<sup>399</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*..., cit., p. 225, pp. 236 sg., pp. 293 sg., pp. 312 sg.; P. Pastres, *Mosè salvato dalle acque*..., cit., p. 132. A queste tre opere, va aggiunta una quarta tela, oggi nelle Collezioni Reali di Hampton Court: un tempo parte della collezione veneziana di Joseph Smith e venduta a Giorgio III nel 1762 come opera di Paolo Veronese, in cui Ricci si cimenta direttamente con gli esempi del maestro cinquecentesco, in particolare la tela oggi a Dresda e, come ritiene parte della critica più recente, un'opera oggi dispersa (o andata perduta) che sarebbe nota solo da un'incisione di traduzione eseguita da John Baptist Jackson nel 1741.

stato già preso dalla cesta e presentato alla principessa che lo crescerà) e quindi è difficilmente accostabile alla versione di Rotari, anche la versione romana (che Rotari potrebbe anche aver visto durante il suo soggiorno nell'Urbe) presenta la fase successiva al ritrovamento dell'infante con la sua presentazione alla figlia del faraone, ma si avvicina maggiormente all'opera del veronese per una maggior apertura allo spazio in cui avviene l'evento dipinto. Colpisce invece l'affinità con la terza versione di Ricci, eseguita tra l'altro a ridosso dello scadere del soggiorno di Rotari nella Dominante: l'evento del ritrovamento (e non più del salvataggio ormai compiuto) avviene sempre in un paesaggio che Ricci volle rendere esotico con la presenza di diverse palme, e vi ritroviamo il ristretto corteo della principessa, riccamente vestita, che scopre sulla riva del fiume la cesta col bambino, in quest'opera sorretta col suo contenuto dall'ancella che si è immersa con le sue gambe per effettuare l'azione del salvataggio; in particolare, è l'elemento della figura della protagonista che si protende seppur con discrezione verso il bambino che le viene porto, distaccandosi dall'ancella che la affianca e che regge l'ombrellino parasole che le fa ombra, a far sorgere il sospetto che Rotari potrebbe aver visto questo dipinto oggi a Torino, in quanto è comune alle figure delle due opere l'essere tagliata dallo stacco dell'ombra con la luce che avvolge il resto della scena. Ancor più radicale pare il confronto con l'opera del maggior erede del Rococò veneziano inaugurato da Ricci, appunto Giambattista Tiepolo: la sua tela col *Ritrovamento di Mosè* (Figg. 736-737), oggi divisa in due parti (la scena maggiore alla Scottish National Gallery di Edimburgo e la porzione dell'*Alabardiere col cane in un paesaggio* della Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino) ed eseguita tra il 1734 e il 1747 ca (a cavallo tra gli affreschi di villa Loschi a Biron di Monteviale e quelli di palazzo Labia a Venezia) costituisce, coi suoi contrasti rispetto l'opera del veronese, un interessante termine di confronto con essa per valutare la portata delle rispettive istanze culturali e artistiche<sup>400</sup>. Tiepolo concepì il suo dipinto come un teatro sontuoso, prossimo alle *fêtes galates* francesi, in cui domina un senso di malinconia e quasi di indifferenza rotta solo dal ritrovamento dell'infante piangente, raccolto dalla cesta da due ancelle del seguito della figlia del faraone; quest'ultima, abbigliata con un sontuoso abito dorato e gioielli che richiamano le mode dell'epoca di Paolo Veronese, funge da fulcro della composizione e contrasta apertamente con la sobrietà (e la povertà...) delle figure che compongono il suo seguito e si scuote nell'animo, rivelando quel senso di compassione quasi materna che stride col volto dell'anziana fantesca dal volto avvizzito (ma ancora capace di svelare un animo scaltro), inquadrato da un ampio bavaro *démodé* di sapore rubensiano che le avvolge il collo. La figura di Miriam, la sorella del piccolo protagonista, che, abbigliata con una tunica blu compare all'estrema sinistra mentre interviene nella rappresentazione, mostra come il veneziano sia interessato a un dipinto di ampio respiro, che suggerisca con dettagli apparentemente superflui (come gli armigeri e le ancelle indifferenti) ulteriori aspetti dell'episodio biblico<sup>401</sup>. A confronto di questa complessa *mise-en-scène*, Rotari, tra l'altro in un periodo non troppo distante dall'esecuzione della tela di Edimburgo (e Torino...), adottò una soluzione compositiva forse più convenzionale, seppure ravvicinata, ma concepì comunque la sua opera come un teatro emozionale animato da audaci contrasti di luce e ombra che, a breve, il veronese avrebbe stemperato e in cui le figure agiscono con un trasporto che stupisce nel contesto della sobrietà pittorica veronese.

Sempre a una fase di poco successiva al ritorno a Verona, risale la pala con la *Madonna col Bambino appare a san Filippo Neri* dipinta nel 1738 per la chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e

---

<sup>400</sup> P. Pastres, *Mosè salvato dalle acque...*, cit., pp. 109-112.

<sup>401</sup> *Ivi*, pp. 114-118.

Paolo di Torri del Benaco (Fig. 738)<sup>402</sup>. Questa grande tela mistilinea colpisce per la grandiosa teatralità della visione mistica e un sapiente calibrarsi dei contrasti di luci e ombre, adottando una tavolozza cromatica dalla gamma non eccessivamente ampia ma, al contempo, non priva di squillanti picchi di brillantezza (come nel manto blu della veste della Vergine o nella cangiante seta porpora che costituisce il retro della pianeta dorata) che ben contrasta col già citato pregiudizio del ‘cinericcio’<sup>403</sup>. Nell’angolo in basso a sinistra, compare il santo che, colto dalla visione mistica che lo induce ad aprire le braccia in un gesto devozionale di meraviglia e contemplazione, poggia le ginocchia sulle nubi celesti su cui, nell’angolo alto a destra, siede la Vergine col Bambino; si crea così una diagonale di nubi, che va dal santo alla coppia divina, che costituisce l’asse portante su cui Rotari creò la sua composizione complessiva. Completano il dipinto non solo i fugaci scorci di un’architettura in penombra ma anche diverse figure di angeli: oltre agli angioletti e ai cherubini che popolano lo spazio sommitale della pala, dominato da un fascio di calda luce divina che ravviva il fondo bluastro del cielo e il vuoto centrale creato dal sinuoso disporsi delle nubi su cui si palesa la Vergine, colpiscono l’angelo adolescente che affianca appunto la Madonna, reggente il cuore ardente, ma soprattutto l’angioletto nell’angolo basso a destra, colto di spalle mentre porge con la mano destra un ramo di gigli bianchi alla Vergine e con l’altra solleva la pianeta del santo, scoprendo la sottostante stola con le croci dorate e il candido camice bianco. Nel complesso, quindi, Rotari ha concepito una sontuosa ma essenziale composizione in cui, con un disegno corretto che si esalta nella tavolozza variopinta e nel sapiente gioco di luci che mette in risalto le figure principali e scioglie in una indefinibile massa gli elementi del fondo (che anticipano quella tendenza, consolidatasi nella sua fase tarda, tra Dresda e Pietroburgo, alla sinteticità degli sfondi ambientali), che deriva dalla meditazione e piena rielaborazione della teatralità partenopea già evidente nel *Ritrovamento di Mosè* (Fig. 603); colpisce poi la sua capacità pittorica, che nulla ha da invidiare ai succosi pennelli veneziani, nella resa delle diverse materie, come le lucide e cangianti sete degli apparati sacri con cui è vestito il santo e il variare delle masse delle nubi celesti (che, tuttavia, conservano anche un certo grado di sodezza che garantiscono il saldo sostegno alla figura della Vergine). Se un’opera di questo altissimo livello, che certo non avrebbe sfigurato in chiese più prestigiose come quelle di Venezia o Roma o di altre città venete o dell’area emiliano-romagnola, può essere collegata al disegno dello stesso veronese con lo *Svenimento di sant’Andrea Avellino* (Venezia, Gallerie dell’Accademia, Gabinetto dei Disegni) (Fig. 739), la cui struttura compositiva e figurativa appare molto simile nella sua specularità, a livello pittorico deve indurre a confronti di alto livello sia con possibili modelli precedenti che con diverse interpretazioni contemporanee che si risolvono in una diversa temperie artistica<sup>404</sup>. Tra le prime opere, va ricordata la pala con *Madonna che appare a san Filippo Neri* dipinta da Giambattista Piazzetta per la chiesa della Fava a Venezia e databile al 1724-1726 (Fig. 222): Rotari, basandoci sulla cronologia, potrebbe aver visto questa monumentale opera, realizzata con una tavolozza praticamente monocroma, rotta solo dalla calda tonalità di blu del manto della Vergine che viene sollevato da una coppia di piccoli angioletti nell’angolo in alto a destra, nel momento in cui veniva posta nella sua sede; in uno spazio indefinito e pervaso dall’ingombro delle nubi dell’apparizione celeste, il santo inginocchiato in basso a destra rivolge il suo sguardo devoto alla statuaria figura stante della Vergine col Bambino, assisa come su un piedistallo di soffici nubi, mentre in primo piano, nell’angolo basso a sinistra, lo spazio è

<sup>402</sup> L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell’Accademia di Verona...*, cit. p. 334; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., pp. 110 sg. (figg. 33-34), pp. 113 sg.

<sup>403</sup> Vedi n. 364.

<sup>404</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 113.

colmato dalla figura scura di un angelo adolescente colto di spalle nell'atto di reggere un bastone (o un cero acceso...?) e da una serie di oggetti in parte indistinti tra cui spiccano un cranio umano e un ramo di gigli bianchi fioriti. Con un colore caldo e sensuale, quindi, Piazzetta realizzò una pittura emozionale fatta di luce e impasti vibranti, ove risaltano sopra ogni cosa le gradazioni di bianco degli abiti della Vergine e del santo inginocchiato ai suoi piedi, come se fosse davanti a un piedistallo con la statua della Madonna che ha preso miracolosamente vita; ogni altro elemento, figurativo o anche solo accessorio (come potrebbero esserlo i paramenti sacri indossati dal santo o le figure angeliche dissolte nella monocromia delle nubi) diventano partecipi di questo moto ascensionale e dinamico, costruito col colore, che esalta il moto emotivo e devozionale. Certamente, chi ammirava l'opera non poteva restare indifferente, nemmeno Rotari che, tuttavia, quando fu il suo tempo di cimentarsi in questo tema, scelse soluzioni apparentemente meno radicali: comuni appaiono la presenza del santo inginocchiato dinanzi alla Vergine col Bambino, la coppia divina sulla massa di nubi che crea un moto ascensionale, la presenza del ramo di gigli (uno dei motivi associati alla figura della Vergine, in quanto emblema di purezza, innocenza e verginità) e l'adozione di una luce calda che riscalda l'atmosfera della scena dipinta; oltre a tutto ciò, invece, Rotari scelse altre soluzioni, come una maggiore azione della figura di san Filippo Neri (che egli, a differenza di Piazzetta, rappresenta con le braccia aperte in un gesto di piena devozione e totale accettazione, mista a un senso di stupore e meraviglia), la Vergine comodamente seduta sulle nubi mentre gli angioletti che popolano questa materia celeste si palesano sfacciatamente e l'angelo adolescente è ora asceso al suo fianco per mostrarle il cuore ardente di devozione del santo, e tutto questo è costruito con una tavolozza ben più ricca di quella adottata da Piazzetta quasi quindici anni prima, ove spiccano gli abiti della Vergine (i tradizionali rosso e blu) e i paramenti sacri del santo che ben contrastano col candore del camice. Occorre quindi cercare in altra sede dei possibili esempi più vicini alla sensibilità del nostro veronese e, sorte volle, che poco dopo l'esecuzione della pala del veneziano, Rotari partì entro il 1727 alla volta dell'Urbe e qui, nell'alveo di quella cultura classicista monopolizzata dall'influenza del Principe dell'Accademia di San Luca, Carlo Maratta, trovò opere che in seguito gli fu probabilmente utile richiamare alla memoria. La prima fu la pala eseguita da Guido Reni verso il 1615 ca per la chiesa di Santa Maria in Vallicella (Fig. 740): questa è, in verità, un'opera apparentemente di formato modesto, limitata al santo inginocchiato e ripreso in tralice con le braccia aperte in un gesto di devozione, che volge il suo sguardo alla figura della Vergine, limitata a un torso che emerge da una massa di nubi e cherubini, che regge il Bambino in un abbraccio affettuoso; se lo spazio interno del dipinto è drasticamente ridotto fino a un senso di claustrofobia, le figure sono scaldate da una luce calda che ravviva in particolare la pianeta rossa ricamata d'oro e il piccolo squarcio di fondo indefinito in cui si intravedono alcune teste soffuse di cherubini, dissolte nell'atmosfera vaporosa ricolma di vapori rossastri. Uniche note che contrastano e ravvivano le cromie dominanti sono i gigli bianchi ai piedi del santo, nell'angolo in basso a sinistra, e la manica blu della dalmatica indossata sotto la casula rossa (e sopra il camice candido). Rispetto all'opera di Rotari, la sola figura che ci interessa è appunto quella di san Filippo Neri: la posa (seppure speculare rispetto la pala settecentesca) e i caratteri fisiognomici devono esser stati ciò che può aver colpito il veronese durante il suo giovanile soggiorno nell'Urbe. Un'ulteriore opera da porre a confronto è l'omonima pala dipinta da Carlo Maratta tra il 1675 e il 1680 per la chiesa romana di San Giovanni dei Fiorentini (e oggi conservata nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze) (Fig. 741)<sup>405</sup>. Il dipinto romano appare costruito secondo l'incrocio di due assi (uno

<sup>405</sup> Si veda la scheda relativa al dipinto curata dalla Fondazione Federico Zeri (vedi Sitografia, n. 62).

diagonale dall'angolo alto a sinistra a quello basso a destra, e uno orizzontale che percorre la tela a metà dell'altezza) determinando la divisione tra i diversi mondi che interagiscono nell'atto dell'apparizione divina: in basso, il mondo terreno con il santo, inginocchiato ai piedi di un altare mentre alle sue spalle compare il busto di un uomo abbigliato di scuro e con un colletto bianco che colpisce l'occhio per l'espressione perplessa e aggrottata; nella parte superiore, si apre invece una porzione dell'empireo celeste popolata da figure angeliche e dai santi Pietro e Paolo (coi rispettivi attributi) e una figura femminile di santa che accompagnano la bellissima Vergine, comodamente seduta su un trono di nubi, che prende con la mano destra un ramo di gigli bianchi che le viene porto da un angioletto mentre un Gesù alquanto cresciuto si erge in piedi dinanzi alle sue gambe, appoggiandosi sulle ginocchia della madre col suo braccio destro mentre, con la sinistra, regge un oggetto sferico. A mediare tra questi due mondi, vi è appunto la figura di san Filippo Neri: posto nell'angolo basso a destra, davanti al busto della citata figura perplessa, è raffigurato in ginocchio con una posa alquanto sghemba, con le ginocchia sui diversi gradini su cui è posta la mensa d'altare e una posa inclinata delle spalle e delle braccia aperte in un gesto devozionale, con indosso una casula bianca ricamata d'oro e di cui si intravede la fodera rossa interna; la sua testa è inclinata verso la spalla sinistra e il suo sguardo è colto in uno stato di completo stupore e devozione genuina. Un esempio audace di Classicismo romano che un giovane e dotato pittore come Rotari non poteva certo ignorare e, a distanza di tempo, questo esempio illustre doveva essere ancora vivo nella memoria del più giovane pittore quando, nel 1738, mise in opera la sua pala: seppure in modo speculare, si riprende l'asse diagonale che mette in comunicazione le figure del santo e della Vergine che, come nell'opera di Maratta, indossa vesti dei consueti colori attribuiti alla sua figura (ovverossia il rosso e il blu); affine è anche la posa del santo, inginocchiato e con le braccia aperte seppure il pittore romano osò una costruzione anatomica che ci si sarebbe aspettati ad esempio da un artista come Federico Bencovich, mentre la Madonna del veronese si cimenta in uno slancio di dinamismo all'indietro, nell'atto di reggere il suo Bambino (questa volta, sì, un infante piccolo e non il ragazzino di Maratta), che contrasta con la figura del pittore romano, più convenzionale e ieratica e col capo coperto da un velo. Ma, nonostante le differenze, è chiaro un aspetto che non si può ignorare: l'esempio delle opere del Principe dell'Accademia di San Luca, per un artista cresciuto e formatosi nell'alveo del Classicismo nella sua forma barocchetta come appunto Rotari (che era stato allievo di Balestra, a sua volta formatosi a Roma proprio sotto l'ala di Maratta), è imprescindibile e appare ricorrente nell'opera del veronese, come dimostra il confronto tra il *Sant'Andrea condotto al martirio* del veronese (*ante* 1748), nella chiesa di San Pietro apostolo di Tagliuno, e una delle versioni di Maratta su questo medesimo soggetto, come quella del Museum & Gallery at Bob Jones University di Greenville (Figg. 570-571)<sup>406</sup>. Si vuole terminare l'esame dell'opera di Torri del Benaco con un ultimo confronto, con l'omonima tela dipinta nel 1740 da Giambattista Tiepolo per l'altare della famiglia Foschi nella chiesa di San Filippo Neri a Camerino (Fig. 742)<sup>407</sup>. Questa pala dal formato convenzionale presenta la scena dell'apparizione divina al santo, in piedi e colto nell'atto di salire i gradini che conducono all'altare sopra il quale è scesa una massa di nubi plumbee che, nella loro sommità, schiariscono nella candida e soffice massa su cui siede la Vergine, abbigliata di rosso e col mantello blu e il velo giallo, mentre regge il busto del piccolo Gesù sostenuto, a sua volta, da una piccola nube retta da due angioletti; oltre il primo piano, ove avviene la scena dell'apparizione celeste, si apre un'arcata da cui non proviene alcuna luce che

<sup>406</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., p. 100, p. 104.

<sup>407</sup> L. Resciniti, *Tiepolo. Catalogo dei disegni...*, cit., p. 549.

interferisce con le figure e gli elementi dell'azione dipinta, e oltre il quale si apre lo spazio di una chiesa priva di tetto e di cui scorgiamo sul fondo la sommità di un altare lapideo disciolto nella luce che si fa colore. L'opera di Tiepolo appare come la cristallizzazione di un momento mistico che, nella sua opulenza, appare di un equilibrio perfetto che esalta, anzi, il dinamismo dettato dal ripido asse diagonale su cui si sviluppa la composizione, dal santo abbigliato con una preziosa casula in seta rossa ricamata d'oro da cui sbucca l'altrettanto preziosa stola, sino alla cima della ripida massa di nubi, coronata dalla Vergine assisa su questo trono celeste e affiancata da due angeli adolescenti; gustosi sono poi i dettagli delle nature morte, come il volume caduto a terra ma di cui si intravedono ancora delle pagine e il ramo di gigli bianchi ai piedi di san Filippo Neri, o l'ingegnoso profilo del grande e sontuoso candelabro che, in ombra, apre l'immagine dipinta sull'estrema sinistra della tela. Ma perché è stata scelta questa tela del veneziano, conservata in una località al centro della penisola, per confrontarla con l'opera di Rotari conservata nella chiesa della località sul lago di Garda, in ragione anche del fatto che l'opera di Tiepolo segue di due anni quella del veronese? Tiepolo eseguì la tela di Camerino a ridosso della prestigiosa commissione degli affreschi della Galleria di palazzo Clerici a Milano, nel 1740: localizzando le città di Milano, Venezia e Verona e la località di Torri del Benaco, spicca la curiosa coincidenza che, partendo dalla Dominante e considerando, concretamente, che gli attuali assi stradali non differiranno poi in maniera drastica da quelli che dovevano esistere nella prima metà del Settecento (a cui vanno poi aggiunte le varie reti di collegamenti idrici che si estendevano sicuramente nel territorio della Repubblica di Venezia, estesa sin oltre il lago di Garda, verso Bergamo e Brescia, che facevano parte del suo territorio...), la località ove si conserva l'opera di Rotari appare cadere sulla possibile strada che il pittore può aver compiuto verso Milano (o viceversa)... Ovviamente ciò non sarebbe sufficiente per giustificare una possibile derivazione dell'opera di Tiepolo da quella di Rotari. Ad avvalorare una tale ipotesi concorrono, invece, le similitudini tra le due opere: una comune tavolozza brillante che, in Tiepolo, giunge ovviamente ad esiti pienamente neoveronesiani, e l'orchestrazione di una regia luminosa che ha il suo punto focale nell'incontro tra il mondo divino e quello terreno, illuminando la spalla del santo e rischiarando il suo camice così come parte delle nubi celesti su cui discende la Vergine; l'adozione di un asse diagonale su cui sviluppare la costruzione del dipinto (seppure le direttrici scelte dai due artisti sono speculari); la Vergine che non appare in una posa ieratica ma statica, seduta rigidamente su un trono fatto di nubi, scegliendo una posa con la schiena piegata lievemente all'indietro che, questa volta sì, appare sovrapponibile dato che le due tele differiscono per l'angolo di visione (frontale in Rotari, e laterale in Tiepolo); la presenza di un elemento architettonico per lo più indistinto che funge da elemento ambientale in cui far avvenire la rappresentazione della visione celeste, autentico incontro tra due mondi così lontani ma che, grazie agli abili pennelli dei pittori veneti, sapevano incontrarsi... La prospettiva che un pittore apparentemente riservato all'attenzione dei soli addetti ai lavori, come Rotari, possa aver in qualche modo ispirato e non poco un gigante dell'arte veneziana (e veneta), come Tiepolo, appare certamente allettante; occorre certamente ancora molto lavoro per confermare o anche smentire una simile teoria, che, in questa sede di elaborato di tesi, ho potuto umilmente accennare anche perché nata da una fortuita intuizione, dovuta al confronto tra due immagini... Ma, come già accennato, lo studio complessivo dell'opera di Rotari è ancora *in fieri*, e sarà un lavoro lungo e faticoso e di cui, forse, questo scritto potrà essere solo un piccolo passo verso un obiettivo ambizioso: la vera conoscenza dell'opera, anzi, di tutta, l'opera, di uno dei più amati pittori del grande Settecento veneto.

Poco dopo la bella pala di Torri del Benaco, seguì un'altra opera sacra monumentale: risale al 1740 la meravigliosa *Natività di Maria*, realizzata per l'altare della chiesa di San Giovanni di Verdara a



Padova (e oggi conservata presso i locali Musei Civici), su commissione dei Canonici Regolari Lateranensi, e di cui si conserva uno studio grafico ai Civici Musei di Udine (Figg. 609, 743)<sup>408</sup>. La tela, che trovò sempre il plauso della critica passata e attuale, è un'opera monumentale in cui la figura umana è assoluta protagonista<sup>409</sup>. Attorno al fulcro della bellissima figura femminile che regge sulle sue gambe una piccola bambina vestita di una camiciola bianca, la parte inferiore del dipinto è popolata da un campionario di quel mondo femminile che sarà poi il principale universo di Rotari, intento a contribuire a prendersi cura della piccola creatura benedetta dal cielo, mentre, sul fondo, appaiono vagamente distinte le figure della puerpera Anna e dell'ancor più indistinto Gioacchino, immerso nell'ombra; in alto, nello spazio dominato dalla centina della tela, si apre la dimensione celeste dominata dalla figura di Dio, dalle braccia spalancate e affiancato da un angelo che regge il globo, e da alcuni cherubini e piccoli angioletti che spargono fiori sulla scena di nascita della parte inferiore del dipinto. Ciò che colpisce è, sopra tutto, la sinfonia di colore che il veronese seppe mettere in opera: in primo piano, la figura di spalle sulla sinistra spicca per la tunica di un rosso acceso che risalta sulle stoffe blu e giallo zafferano che completano il suo abbigliamento; vi è poi l'ancella che, tra la figura centrale e Gioacchino, regge una fascia destinata ad avvolgere il corpicino di quella che sarà la Vergine, abbigliata di una veste a maniche lunghe dalle calde tonalità aranciate e una fascia (o cerchietto) rosso con una pietra centrale che impreziosisce la sua elegante acconciatura; infine, bisogna ritornare alla figura centrale, con l'acconciatura raccolta sotto una fascia impreziosita da un cammeo e vestita di una veste bianca a larghe maniche su cui è allacciato un corsetto rosa sorretto da due lacci blu che esaltano i floridi seni, mentre la gonna color grano crea un piacevole contrasto con il cangiante mantello ceruleo che, a sua volta, fa risaltare ancor di più il candore della piccola creatura che tiene sulle gambe e che costituisce il centro luminoso del dipinto. Attorno a questo centro, il pittore ha ideato un moto circolare di figure che racchiude in sé il cuore emotivo della composizione, ben esemplificato dalle due figure femminili che maggiormente evidenziano il proprio trasporto emotivo, ovverossia la giovane che intrattiene la piccola creatura giocando con la sua manina e la vecchia in ombra che, all'estrema destra, è colta nell'atto di alzare al cielo (e quindi alla divinità rappresentata nella centina) la sua preghiera. Una simile meraviglia non poteva certo nascere dal nulla, nonostante il talento di Rotari, e pertanto si è cercato di individuare le fonti di ispirazione: sono stati già riscontrati dagli studiosi e dai critici i rimandi alle opere di Balestra e citazioni carraccesche, così come alle *Sibille* affrescate da Raffaello nella chiesa di Santa Maria della Pace a Roma (proprio per la figura centrale della pala – Fig. 744) ma, tuttavia, si possono fare ulteriori confronti<sup>410</sup>. La prima opera su cui occorre soffermarsi è la *Natività di Maria* di Luca Giordano, realizzata nel 1674 per la basilica di Santa Maria della Salute a Venezia (Fig. 433): al di là della cupa ambientazione rischiarata dalla luce celeste e della presenza

<sup>408</sup> S. Marinelli, *Natività di Maria*, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello (Padova, Musei Civici, 1997), Milano 1997, pp. 276sg.; P. Delorenzi, *Natività di Maria*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 133 sg.; L. Ievolella, *Natività di Maria*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 174 sg. Quest'opera faceva parte di un vasto programma di ammodernamento della chiesa, cui parteciparono anche Giacomo Ceruti e Giambattista Tiepolo; per quanto riguarda la datazione, si dispone di una fonte dell'epoca molto preziosa, i diari odeporeici del medico riminese Giovanni Bianchi: il 19 luglio 1740 questi si era recato a casa dei Rotari e, ad accoglierlo, ci fu il nostro pittore “[...] che dipingeva egregiamente un bellissimo quadro d'altare rappresentante la Natività della Madonna” (cit.).

<sup>409</sup> *Ivi*, p. 134. L'unico appunto che fu fatto su questa pala si deve ad Alessandro De Marchi: nella sua *Nuova guida di Padova e i suoi dintorni* (1855, p. 177), afferma che “[...] il soggetto principale cede il passo all'accessorio; l'allevatrice è la più bella e la più importante figura di quel dipinto” (cit.). Rotari mise al centro ciò che altri avrebbero messo in secondo piano, senza, in verità, sminuire la figura principale della scena: un simile atteggiamento, a ben vedere, appare poco classicista e più vicino ai vezzi di certa temperie veneziana...

<sup>410</sup> *Ibidem*.

di una variegata umanità nella parte inferiore del dipinto, il pittore partenopeo realizzò una tela che presenta una struttura di base alquanto simile a quella che, a distanza di decenni, il veronese realizzerà per la chiesa padovana, ovverossia la parte inferiore popolata da un campionario del mondo terreno che ruota anche qui attorno alla figura dell'ancella che tiene sul grembo la piccola neonata ancora nuda, fonte della luce che rischiarerà l'oscurità del mondo umano; nella parte superiore, si apre lo spazio dell'empireo celeste dominato nella centina dalla figura di Dio reggente il globo del mondo, sorretto da un folto gruppo di angioletti che lo separano dalla radiosa colomba dello Spirito Santo, che costituisce la seconda fonte di luce della grande pala veneziana. Quando Rotari decise di recarsi a Venezia nel 1725 per completare la sua formazione artistica, non poteva certo ignorare questa e le altre tele dipinte dal Giordano per la basilica lagunare e, a ben vedere, si possono scorgere alcuni particolari su cui il veronese deve essere ritornato quando progettò la sua versione di questo soggetto, andando ben oltre l'adozione di modelli iconografici consolidati: in entrambe le tele, oltre a una divisione in due parti della scena (con un affollato mondo terreno rappresentato nella parte inferiore mentre, nell'area della centina, si concentrano le figure celesti), grande importanza viene attribuita alla centralità della figura femminile, in particolare quella che sorregge la piccola Vergine (anche se, nella tela di Rotari, la parte inferiore della tela è dominata da quel mondo femminile che sarà, per il pittore, il cuore della sua migliore produzione artistica di 'Teste di fantasia'); ritornano anche, seppure con varianti, alcune tipologie figurative come la fanciulla di schiena abbigliata di rosso in primo piano, nel quadro del Giordano, che Rotari presenta ben due volte, in maniera speculare, come le due ancelle in primo piano nei due lati del dipinto e intente a preparare un panno bianco per avvolgere la piccola creatura benedetta o ad aprire una cesta<sup>411</sup>. Il veronese, tuttavia, pare maggiormente coerente in alcuni dettagli: se la puerpera del napoletano pare partecipare alla solennità dell'evento divino, rivolgendo uno sguardo di sorpresa e devozione al cielo mentre atteggia le sue mani in gesti di ringraziamento, quella del nostro appare provata dalle naturali fatiche del parto che la limitano solo a uno sguardo verso lo spazio riservato alla manifestazione della massima divinità; anche quest'ultima guadagna nell'opera padovana una libertà spaziale ben maggiore rispetto all'esempio veneziano, ove Dio, sostenuto da una grande massa di piccoli angioletti che reggono il suo peso e quello del globo, pare relegato esclusivamente al chiarore dell'empireo, mentre Rotari lo rappresenta sì limitatamente al torso che emerge dalla massa delle morbide nubi celesti ma con uno slancio che pare condurlo a intervenire direttamente nello spazio terrestre (avendo ommesso l'intermediazione della colomba dello Spirito Santo). Ulteriori differenze si riscontrano nel differente uso delle luci e ombre e dello spazio concepito per lo svolgersi delle attività umane della scena: nel primo caso, se il napoletano non si è ancora aperto a certe luminosità che ben si riscontreranno nei dipinti e negli affreschi del suo periodo fiorentino (basti citare le opere realizzate a palazzo Medici Riccardi – Figg. 117-120), adottando appunto atmosfere che risentono ancora di un certo Naturalismo oscuro (e forse il richiamo dei Tenebrosi veneziani è plausibile) che a Napoli era familiare, Rotari aveva aperto ormai la sua pittura a una

---

<sup>411</sup> Occorre effettuare una precisazione riguardo le tempistiche dell'interesse e confronto di Rotari con le esperienze artistiche veneziane. Al di là del periodo di formazione giovanile, fissato tra il 1725 e il 1727 (anche se, recentemente, esso avrebbe avuto termine a metà del 1726), è ragionevole pensare che il pittore si fosse recato più volte nella Dominante, anche dopo il suo ritorno a Verona e prima della sua partenza per Vienna, in particolare per far pesare le sue ragioni in merito alla propria origine nobile. Il fortunato esito di tali azioni, con l'ottenimento del titolo di conte della Repubblica il 7 febbraio 1749, probabilmente non poteva essere raggiunto senza aver fatto le dovute pressioni e ciò voleva dire che, sporadicamente, il pittore doveva per forza venire a Venezia e, in tali occasioni, un pittore non poteva certo lasciarsi sfuggire l'opportunità di studiare le nuove opere che la città aveva da offrire e che risalgono agli anni successivi al 1727. Si vedano anche n. 318, n. 324.

luce chiara e allineata al nuovo corso della pittura veneta del Settecento, pur mantenendo ancora certi contrasti tra luce e ombra seppure con una sensibilità più sfumata, e limitando le parti in ombra alle aree attorno al fulcro del dipinto, popolato dalla maggior parte delle figure; riguardo al secondo punto, Luca Giordano non esitò ad arricchire la sua scena con uno spaccato paesistico, quasi incastonato tra il movimentato corteo di figure intente ad accogliere la nascita e le discendenti nubi del mondo celeste, mentre Rotari scelse di non distogliere l'attenzione dello spettatore dall'evento miracoloso della nascita di colei che partorirà il figlio di Dio, riducendo l'ambiente alla tenda di un baldacchino sovrastante il letto e una porzione di parete che si perde nell'ovattato chiarore della nube celeste. Un altro elemento che deve attirare la nostra attenzione è un'altra pala che il nostro può aver avuto modo di vedere sempre a Venezia, ma probabilmente in epoca successiva al 1733: il *Miracolo di sant'Antonio*, opera di Francesco Trevisani della chiesa di San Rocco (Fig. 338)<sup>412</sup>. Il nostro interesse non deve essere rivolto tanto al tema, che è ben diverso dalla gioiosa opera del veronese, o l'uso della luce, dato che l'opera del romano d'adozione appare decisamente più crepuscolare, sebbene si debba riconoscere l'affine suddivisione in due settori (quello inferiore, legato al mondo umano, e quello superiore, riservato al divino, in comunicazione tra loro in virtù della miracolosa intercessione operata dal santo e dal suo gesto): l'interesse che ci muove deve rivolgersi alle due figure nell'angolo basso di sinistra, la giovane inginocchiata e di spalle e la figura di vecchia velata in preghiera; se la prima può essere associata alla figura in primo piano a sinistra della pala padovana di Rotari, ove l'artista ne ha modificato alcuni elementi per adattarla al gesto di sollevare il candido panno da usare per coprire la piccola bambina o per assistere la puerpera dopo le fatiche del parto, la figura di anziana risulta invece sovrapponibile a quella della pala padovana (seppure nella specularità della visione e nonostante il veronese abbia preferito abbigliarla con tinte decisamente più leggere e gioiose, adatte a un evento lieto come quello di una nascita). Non colpisce poi che Rotari abbia potuto considerare come modello di ispirazione proprio un'opera di Francesco Trevisani: questi, originario della Repubblica, era stato suo maestro durante il soggiorno del veronese a Roma e, condividendo entrambi una sensibilità che li faceva volgere con interesse ai modelli classicisti (anche se, come si ha avuto modo di dimostrare seppure brevemente, Rotari non disdegnò certo anche esempi più audaci riconducibili a quel Rococò troppo spesso contrapposto con troppo trasporto al Classicismo da parte della critica, coeva e contemporanea), il ritorno ai suoi esempi non pare un azzardo teorico<sup>413</sup>...

L'ultima opera su cui si vuole proporre un approfondimento è, ancora una volta, una grande pala d'altare, destinata all'altar maggiore della chiesa di San Giorgio di Reggio Emilia: il *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli*, opera terminata nel marzo 1743 (Fig. 613)<sup>414</sup>. Il pittore dipinse qui,

---

<sup>412</sup> Vedi n. 411.

<sup>413</sup> Vedi n. 325.

<sup>414</sup> In relazione a questa pala, vanno segnalati un fedele disegno del Museo di Castelvecchio di Verona, la cui qualità e l'assenza di segni distintivi inducono a ritenere si tratti di una riproduzione grafica autonoma (Fig. 745) e non uno studio preparatorio (né per il dipinto, né per la stampa), e un'incisione di traduzione realizzata dal parmense (e veronese d'adozione) Dionisio Valesi (1715 – post 1781), che pare sia stato istruito sulla tecnica dell'incisione all'acquaforte proprio da Pietro Antonio Rotari. In merito a queste opere, si vedano: *La collezione di stampe antiche*, catalogo della mostra a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), Milano 1985, p. 92; R. Roli, *Presenze forestiere nel Ducato Estense...*, cit., pp. 314 sg.; S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, scritti di G. Agostini et alii, Modena 1996, p. 360, pp. 364-368; G. Marini, *San Giorgio che rifiuta di sacrificare agli idoli*, in *Museo di Castelvecchio. Disegni*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli e G. Marini (Verona, Museo di Castelvecchio, 22 maggio 1999 - 22 agosto 1999), Milano 1999, p. 95; L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari in Emilia...*, cit., p. 52; Ead., *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-*

con un estro di grande respiro che si risolve in un inatteso equilibrio nella regia della grande sarabanda di figure che popolano uno spazio in fin dei conti ristretto, uno dei momenti salienti del martirio del santo<sup>415</sup>. Al centro della scena, compare la bella figura di san Giorgio: la figura prestante, abbigliata con una corazza color zafferano indossata sopra una corta e candida tunica bianca dalle maniche corte e avvolto in un manto scarlatto che, fissato con una spilla alla spalla destra, è sapientemente panneggiato e annodato all'altezza del pube, alza le braccia e rivolge al cielo uno sguardo sereno, nell'atto del rapimento estatico, mentre è condotto da due irruenti sacerdoti presso l'ara accesa dinanzi alla statua di una divinità pagana innalzata su una colonna (e, trattandosi di un idolo maschile munito di cetra, potremmo identificarlo come un Apollo). Attorno a loro, una moltitudine di figure si agitano in una delle più concitate rappresentazioni di Rotari: in primo piano, alcuni paggi o servitori affiancano san Giorgio e i sacerdoti reggendo oggetti (l'elmo metallico e uno scrigno aperto) mentre, all'estrema sinistra, due figure maschili trascinano ai piedi della piattaforma a due gradoni su cui sorge l'ara e la colonna con l'idolo due tori sacrificali (di cui uno già immolato e accasciato a terra – sebbene questo particolare, nel dipinto non appare molto chiaro, mentre nel disegno veronese esso è ben visibile); dietro il primo piano, compaiono alcuni soldati e altre figure, di cui si distingue un suonatore di *aulòs* coronato d'alloro, che occupano lo spiazzo circolare dinanzi alla *thòlos* dorica che doveva costituire parte del santuario pagano. A questo primo, affollato, livello della scena, ne segue uno ulteriore rialzato che completa la scena del telero: sopra lo spazio vuoto tra i due servitori coi tori e la figura di armigero, siede su un trono il prefetto Daziano che, abbigliato con un manto rosso, indica furioso il bel santo che rivolge al cielo la preghiera a Dio affinché distrugga il tempio, coi suoi idoli e i suoi sacerdoti, e induca alla conversione tutti gli astanti; completano questa porzione della scena la massa, confusa nell'ombra, della corte pagana del prefetto e i curiosi accorsi ad assistere il tentativo di abiura del martire cristiano, assiepata dinanzi alle arcate di un'architettura circolare aperta su una crepuscolare porzione di città antica (di cui si intravede, in fondo, una fabbrica dalle facciate rettilinee, balaustrata e coronata da statue angolari). La parte superiore del dipinto, in corrispondenza della centina (che pare, nella riproduzione fotografica consultata, alquanto cupa a causa di sporco e altro...), è popolata invece da figure celesti: sulla massa di nuvole, siedono la Vergine col Bambino, mentre figure indistinte (forse cherubini?) popolano il resto dello spazio, e un angelo ammantato di bianco e rosso, colto in tralice, si rivolge alla signora celeste; a mediare tra le due realtà, quella celeste e quella terrena ove sta per compiersi il miracolo evocato da san Giorgio, un piccolo angioletto ignudo (il cui sesso è accuratamente occultato da un drappo svolazzante di colore scuro, forse blu) regge la palma e la corona del successivo martirio. Rotari, in questa opera, ha saputo creare una delle sue composizioni più dinamiche e complesse. La figura centrale di san Giorgio costituisce il perno di un dinamico intreccio di assi e geometrie compositive che costituiscono l'impalcatura su cui il pittore ha costruito le sue figure e le architetture di fondo: la disposizione

---

1813)...., cit., p. 336. Si veda anche la scheda relativa al disegno conservato al Museo di Castelvecchio (vedi Sitografia, n. 80).

<sup>415</sup> I. da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 327-329. Si segnala solo una discrepanza tra il dipinto e il resoconto della *Legenda*: Iacopo da Varazze afferma infatti che, in seguito alle crudeli persecuzioni e le migliaia di martiri causate dalle politiche del prefetto Daziano (che agiva per conto degli imperatori Diocleziano e Massimiano), il santo decise di dismettere gli abiti militari per indossare unicamente le vesti del cristiano e accettare così la strada impervia del suo sanguinoso martirio (che si concluderà solo con la decapitazione); Rotari, nel suo dipinto, invece lo presenta con un abito marziale (probabilmente, per necessità iconografica per qualificarlo come valoroso soldato) e, dietro di lui, vi è un paggio che regge un elegante elmo piumato e decorato con cesellature, rafforzando l'identificazione del santo protagonista come *militēs* cristiano.

delle figure nello spazio e la scelta delle architetture curvilinee in cui collocarle permettono l'individuazione di un motivo a spirale ascensionale che parte dai due servitori intenti a sacrificare i tori e, seguendo l'asse costituito dalle figure di fondo e dal braccio sinistro del santo, sale di livello all'altezza del sacerdote di spalle e, salendo in coincidenza del braccio destro di Giorgio, conduce l'occhio verso la figura di Daziano per poi proseguire, con l'andamento della parete circolare aperta da arcate, verso l'alto sino alla centina; riguardo gli assi compositivi, a quello principale che va dal braccio teso del prefetto sino alle braccia spalancate (in asse tra loro...) del protagonista sino alle due teste scalate dei servitori in primo piano a destra del dipinto, si contrappone un secondo asse primario che dal servitore che ha ucciso il toro in primo piano corre lungo un'ideale linea obliqua che coincide col paggio reggente l'elmo di san Giorgio, attraversa l'addome di questi e risale lungo il braccio del sacerdote dal capo velato che afferra il manto scarlato sul braccio sinistro del santo e indica l'idolo sulla colonna, in ombra<sup>416</sup>... E proprio le ombre costituiscono un ulteriore elemento narrativo (e compositivo) del telero: Rotari dipinse con colori scuri, relegandoli appunto in un'ombra profonda insolita rispetto alla sua tavolozza ormai schiaritasi (e che quindi, anzi, pare ricordarsi delle suggestioni teatrali della pittura partenopea ammirata in gioventù), i vari riferimenti dell'eresia pagana, quali il toro sacrificato, l'autorità (pagana) incarnata dal prefetto Daziano e, ovviamente, l'idolo che a breve sarà abbattuto e ridotto a rovina, assieme al tempio e ai suoi sacerdoti. La meravigliosa figura di san Giorgio, probabilmente memore degli esempi della statuaria antica e (guarda caso...) in piena luce, si erge quindi a motore e regolatore del dinamico moto della composizione, agendo come rappresentante terreno del volere celeste, primaria origine di tutto (inclusa la storia del santo, sino al suo successivo martirio); e, al di là, della sorprendente trama compositiva su cui il pittore ha costruito i vari elementi del dipinto, colpisce ovviamente il campionario di moti emotivi che qui sono stati rappresentati, dall'estasi all'ira sino allo stupore. E, per riuscire a coniugare la complessità compositiva creata dalla commistione di molte figure in uno spazio ristretto e il *pathos* emotivo del dramma sacro, Rotari si volse all'illustre modello emiliano offerto dall'opera di Guido Reni, in particolare la sua *Strage degli innocenti* (Fig. 445)<sup>417</sup>. Come Rotari oltre un secolo dopo, il pittore emiliano creò un teatro drammatico di assoluto coinvolgimento emotivo, con l'intricata massa di figure assiegate nel primo piano, ove si svolge il cruento dramma della morte degli infanti innocenti e del dolore straziante delle loro madri impotenti dinanzi al frenetico massacro, e una quinta di architetture all'antica in prospettiva aperta verso uno squarcio di cielo infinito, ove su una nube discendono due angioletti recanti le palme dorate del martirio. Ma la nostra attenzione deve rivolgersi in particolare a due aspetti del primo piano di questo dipinto: la sapiente costruzione della composizione di tante figure su tre assi incrociati, aventi il fulcro nella donna in primo piano, inginocchiata e inerme dinanzi alla crudeltà della morte della sua creatura (e di tante altre come lui); proprio questa, inoltre, abbigliata con vesti dei tre colori primari e dal bel viso, atteggiato in un momento di assoluto dolore emotivo ed esistenziale,

---

<sup>416</sup> A complicare la composizione, ovviamente, una serie di direttrici minori che qui si accenneranno brevemente: le masse di figure in primo e secondo piano, le linee delle stesse architetture, le linee costituite da accessori secondari (come le trombe e lo stendardo con l'aquila romana retto da un cavaliere, dietro la figura di Giorgio), e la linea discendente delle nubi celesti... Questa pala, a ben vedere, pare un dinamico e studiato trionfo di geometrie e artifici compositivi: e non può quindi stupire l'apprezzamento che un pittore come Rotari aveva saputo riscuotere ben oltre i confini della sua Verona e della Repubblica di Venezia...

<sup>417</sup> Vedi n. 200, n. 259. Questa pala, un tempo conservata presso la chiesa di San Domenico di Bologna (e oggi nella Pinacoteca Nazionale della città felsinea) non poteva certo lasciare indifferente il nostro, che era cresciuto in un ambiente che teneva in assoluta considerazione gli illustri esempi del Classicismo, nonostante, come si ha avuto modo di dimostrare seppure brevemente in questa sede, un'attenzione anche per gli esempi delle correnti alternative, come il Rococò veneziano. Si veda, a riguardo, la scheda dell'opera della Pinacoteca Nazionale (vedi Sitografia, n. 81).

incorniciato da ciocche dei suoi capelli e dalla fascia grigiastra che le raccoglie il resto della chioma, è il fulcro emotivo di tutto il dipinto, e si presenta con la bocca lievemente aperta (nell'atto di emettere – o trattenere? – un grido di dolore inimmaginabile) e gli occhi, spaesati e lievemente gonfi per il naturale pianto, rivolti al cielo, verso quegli angioletti che dispensano il simbolo della ricompensa celeste per la breve esistenza terrena della moltitudine di martiri infanti. Seppur cambiandone il senso, Rotari doveva aver ben presente questa soluzione figurativa per poter rappresentare l'estatico languore del suo san Giorgio in procinto di umiliare le deità pagane e i loro fedeli distruggendo il tempio: il suo sguardo, rivolto al cielo, e la sua bocca lievemente socchiusa non esprimono infatti dolore o turbamento ma serena accettazione (e forse piacere...) del destino di chi è già ben conscio di ciò che avverrà di lì a breve; anzi, maliziosamente, potrebbe intendersi quasi come una beffarda rivalse del dolore degli innocenti sugli infedeli sanguinari, ma, a ben vedere, è meglio lasciare la psicologia ad altri tempi ben più consoni a tale disciplina (anche quando applicata allo studio delle arti)... Ma non è soltanto l'opera di Reni a poter essere messa in relazione con quella del veronese: diversi elementi di confronto si possono riscontrare anche con un'altra versione della *Strage degli innocenti*, questa volta dipinta da un concittadino di Rotari, Alessandro Marchesini (Fig. 485)<sup>418</sup>. Quest'opera di fine Seicento, che integra la rilettura del citato modello bolognese con gli esempi di Carlo Cignani, e che doveva probabilmente conservarsi in una collezione veronese nel corso del Settecento, avrebbe potuto offrire al più giovane pittore degli ulteriori elementi di riflessione: oltre alla presentazione in primo piano del momento culminante della storia dipinta, costruita da un dinamico intrecciarsi di figure che, nel complesso, compongono una struttura triangolare che occupa la metà inferiore della tela, colpisce l'attenzione rivolta all'elemento architettonico di quinta che, ora si arricchisce di dinamiche contrapposizioni tra elementi giustapposti, ravvivati da motivi ornamentali che ne vivacizzano le superfici (basti la giustapposizione, tra primo piano e il fondo, della colonna scanalata con una muratura rettilinea ornata da semipilastri decorati a rilievo); a chiudere la composizione, uno sfondo con monumentali architetture circolari che diventano ulteriore palcoscenico per la rappresentazione del dramma che si compie nel primo piano. Soprattutto quest'ultimo elemento (e un altro, di cui si parlerà a breve) ci permette di associare le opere dei due veronesi: pur non ignorando il modello del grande bolognese, Rotari doveva probabilmente trovare il rapporto tra figure e architetture adottato dal suo concittadino più vicino alla sua sensibilità settecentesca, e infatti, nella sua pala, non relega l'architettura al mero ruolo di fondo (o quinta di un dramma teatrale) ma anzi la coinvolge già nei piani intermedi, con la *thòlos* del tempio immediatamente dietro la colonna con l'effigie del dio pagano e la struttura circolare rialzata che chiude lo spazio sacrale ove avviene il miracolo invocato da san Giorgio, per estendersi poi nell'architettura rettilinea dello fondo crepuscolare. Altro aspetto che li accomuna è un dettaglio che, se in Marchesini potrebbe essere meramente ornamentale e casuale nella sua realizzazione, in Rotari appare invece pienamente significativo: entrambi, sulla destra, presentano su una struttura rialzata una statua di gusto classico, probabilmente memore di qualche resto dell'Antico (in Rotari, essa si erge su una colonna), ed è posta in ombra, rendendone abbastanza chiara solo la *silhouette*; nella pala di Reggio Emilia, tuttavia, la scelta di Rotari di contrapporre questa oscurità, associata a un simbolo pagano (alludente all'eresia e, quindi, al Male), alla chiarezza di luce e colore che investe invece la figura del santo (e che funga anche da richiamo, seppure adattato alla sensibilità veronese, alle cromie veneziane?) indurrebbe ad attribuire a questo dettaglio una forte valenza comunicativa, non solo ornamentale o decorativa, ma di rafforzamento

---

<sup>418</sup> Vedi n. 260.

del messaggio della storia dipinta, superando i limiti della tradizione scritta (e orale) dell'agiografia tramandata dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze. Le ultime righe di riflessione su quest'opera vogliono rivolgersi in particolare su una serie di collegamenti che possono essere fatti con altri dipinti del catalogo di Rotari che, generalmente, a causa dell'assenza di più precisi riferimenti documentali e archivistici (limitando così la sola analisi agli aspetti tecnico-stilistici della pittura del nostro), si collocano al vasto periodo del soggiorno nella penisola (1734-1750 ca). Partendo dai particolari, la prima cosa su cui si vuole richiamare l'attenzione è l'ara sacrificale ove scoppietta il fuoco del sacrificio pagano: un oggetto dalla pianta quadrangolare di color ocra, forse in pietra o bronzo, il cui bordo superiore è ornato da teste caprine angolari, mentre il corpo si sviluppa in superfici e spigoli sinuosi dalle forme decisamente *rocaille* che terminano alla base nelle figure angolari di arpie alate; una soluzione simile Rotari l'aveva proposta nello studio grafico per il *Sacrificio di Ifigenia*, oggi conservato alla Bibliothèque Municipale di Rouen (e di cui si è scritto nelle pagine precedenti) (Fig. 602). Un altro elemento che pare ricorrente nella produzione sacra del nostro è la scelta felice di chiudere, come una quinta teatrale, la scena dipinta con un complesso di architetture classicheggianti, spesso dominate dalle linee curve dettate dall'uso di piante architettoniche circolari, come *thòlos*, esedre o colonnati porticati a pianta circolare: la ritroviamo, infatti, nel *Sant'Ubaldo che libera un ossesso* oggi nei Musei Civici di Padova e nel relativo bozzetto conservato al Szépművészeti Múzeum di Budapest (mentre l'omonimo soggetto, dipinto nel 1747 ca, per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo presenta una soluzione differente – Fig. 616), o nella pala con la *Madonna consegna l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria* della chiesa di Santa Maria della Scala a Verona (e nel relativo bozzetto, in collezione privata veronese) che Andrea Tomezzoli associa stilisticamente all'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria Annunciata detta dei Servi di Guastalla (datata dalla critica attorno al 1738 ca, anche se lo studioso tenderebbe a datare l'opera veronese a una fase successiva, successiva al telero per Torri del Benaco, più pacata nello spirito e nella tavolozza, e più vicina alla maniera della fase sassone della sua produzione) (Figg. 746-750)<sup>419</sup>. Infine, l'incedere dinamico della figura di san Giorgio, con la gamba destra avanzata che viene scoperta dai panneggi e impreziosita da un sandalo che ne esalta la forma affusolata e prestante, rievoca alla mente un precedente che, in anni non troppo lontani, potrebbe esser stato ammirato e studiato da Rotari: la figura del bellissimo angelo affrescata da Tiepolo nella scena dell'*Apparizione dell'Angelo a Sara* della Galleria degli Ospiti del Palazzo Patriarcale di Udine (Fig. 279), la cui sensualità è riconosciuta come valore universale<sup>420</sup>. Il veneziano, adottando sì una posa più rilassata e cheta, che non ha niente in comune con quella più dinamica e coinvolgente adottata dal veronese, ci offre alla vista la conturbante carne della coscia della creatura celeste che, senza alcuna malizia (apparente...), scopre dalla sontuosa veste di damasco bianco e blu; su quella pelle nivea, risalta una bellissima perla a goccia che esalta al *diapason* la valenza mistica e sensuale della figura, in uno squisito contrasto tra la sua giovanile ed eterea perfezione con la decrepita caducità fisica del corpo mortale di Sara. Memore di ciò, Rotari non poteva (e voleva...) essere da meno ma, a differenza di Tiepolo, la sua figura, per quanto sia quella di un virtuoso santo cristiano colto nei suoi migliori anni della sua seppur breve giovinezza, è pur sempre un mortale, per di più un soldato: si perde quindi ogni valenza atemporale e mistica, ogni vezzo che poteva distrarre la mente e l'occhio (quindi, addio a perle o altri monili...), e rimane

<sup>419</sup> S. Marinelli, *Sant'Ubaldo vescovo libera un ossesso*, in *Da Padovanino a Tiepolo...*, cit., pp. 275 sg.; A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro...*, cit., pp. 104-106 (Figg. 26-27), pp. 117 sg. (n. 49). Si veda anche la scheda del bozzetto del museo di Budapest (vedi Sitografia, n. 82)

<sup>420</sup> Vedi n. 138.

la fisicità di un corpo giovane e guizzante, ove sono le semplici vesti terrene (per quanto ricercate, ma mai esempio di sfoggio di ricchezza e opulenza) a coprirla, a supportare il santo in uno dei momenti salienti del suo viaggio senza ritorno verso il martirio finale. Ma, a questo punto, sorge spontanea una domanda: quando Rotari può aver veduto l'opera di Tiepolo nella città friulana? La cronologia può aiutarci a fissare dei paletti: Tiepolo eseguì l'affresco di Udine nel 1726-1729; Rotari tornò a Verona, dopo il soggiorno partenopeo, nel corso del 1734 e, sappiamo, fu da subito impegnato ad eseguire alcuni dipinti sia per la sua casa (tra cui il *Ritrovamento di Mosè*, di cui è stata fatta una sintetica analisi nelle pagine precedenti – Fig. 603) che per la committenza veronese, opere in cui è ancora forte la suggestione delle teatralità (in particolare chiaroscurali) della pittura partenopea apprese sotto l'ala di Francesco Solimena; nel marzo 1743, il veronese consegnò la pala del *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli* (e, quindi, eseguita tra il 1742 e il marzo dell'anno successivo) (Fig. 613). A ciò si deve aggiungere un altro riferimento, che può aiutare nell'affinamento (quanto meno teorico) della cronologia: la citata *Annunciazione* della chiesa di Guastalla si daterebbe attorno al 1738 (Fig. 750), sicuramente posteriore alla *Madonna col Bambino appare a san Filippo Neri* di cui si è già scritto e datata appunto allo stesso 1738 (Fig. 738), ove appare chiaro il superamento delle marcate suggestioni partenopee, ormai assimilate in un linguaggio coerente e originale. Appare quindi chiaro che, in un lasso di tempo ben più limitato del soggiorno italiano di Rotari, da limitare agli anni compresi tra le pale di Torri del Benaco e quella di Reggio Emilia (quindi, al 1738 al marzo 1743), si collocherebbero l'esecuzione del *Sacrificio di Ifigenia* (Figg. 601-602) e la versione padovana del *Sant'Ubaldo che libera un ossesso* (la quale non può distaccarsi a un'altra opera di Rotari qui citata, la *Natività di Maria* anch'essa a Padova, datata al 1740 ca – Figg. 609, 746-747) e un soggiorno a Udine (durante il quale, probabilmente, fa fatta risalire l'esecuzione della pala per la chiesa di San Giacomo in Mercatenuovo con la *Madonna col Bambino tra gloria di angeli* – Fig. 622 - a meno che non sia stata commissionata direttamente a Verona e da qui spedita senza alcun sopralluogo preliminare e alcuna supervisione sulla collocazione finale, ma ciò pare assolutamente improbabile...). Di conseguenza, l'analisi seppure sintetica della grande pala emiliana eseguita da Rotari ci permetterebbe di effettuare alcune precisazioni sul suo catalogo e la sua cronologia, di cui si offre qui uno schema succinto (vedi ALLEGATO 1).

A questo punto, i moti appaiono riassumere meglio di tante parole ciò che, in questo elaborato di tesi, e solo con alcuni esempi tra i tanti possibili, si è cercato di dimostrare. “Non fermarsi alle apparenze”. Oppure, “l'abito non fa il monaco”. E, certamente, ce ne sono tanti altri, volendo scomodare anche i vari dialetti italiani, ma non è questa la sede per fare ciò. Volendo andare oltre, scegliendo altre opere del catalogo di Rotari, si potrebbero sicuramente apprezzare ancor di più le molteplici sfaccettature di una cultura e una maniera pittorica ricche e complesse come quelle che si sono riscontrate nel veronese Pietro Antonio Rotari ma, come si è già detto, si sta solo andando poco oltre la superficie... Le attività di ricerca e di studio delle ultime decadi hanno l'assoluto merito di aver portato a nuovi livelli la conoscenza su questo artista veronese, in particolare in merito alla sua produzione grafica e soprattutto le sue ‘Teste di fantasia’. Ma tutto ciò non è ancora sufficiente. Se per molti artisti veneziani del Settecento si è riusciti a compilare cataloghi ragionati pressoché completi delle opere (basti citare, a titolo di esempio, quelli relativi a giganti come Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera, Federico Bencovich o Giambattista Tiepolo), per quelli veronesi non risulta esserci niente di tutto ciò... Le mostre e i conseguenti cataloghi sono certo un notevole contributo in tale direzione, in associazione a tutte le altre attività che devono essere



associate e, nel mio piccolo, anche chi scrive questo elaborato di tesi magistrale ha offerto un piccolo passo in avanti nella conoscenza del nostro veronese e, considerando tutti gli scritti esistenti (dalle fonti storiche alle pubblicazioni più recenti) e le nascenti banche dati di immagini e i collegamenti informatici che possono instaurarsi tra le varie risorse (come, ad esempio, i cataloghi delle case d'asta, o i siti di musei e collezioni, o i blog e i siti di storia dell'arte – realizzati da studiosi ma non solo, e nonostante ciò non vanno certo messi alla berlina o snobbati, come fece Giuseppe Fiocco con Emilio Barbarani...), disponiamo allo stato attuale di una discreta mole di materiali su cui si potrebbe iniziare un'attività di catalogazione e studio miranti alla stesura, finalmente, di una monografia scientifica e dell'annesso catalogo ragionato<sup>421</sup>.

Oltre a ciò, come è emerso ad esempio per la figura di Antonio Balestra, anche la definizione ormai canonica e tradizionale di Rotari (e con lui tutta la scuola pittorica veronese, del Settecento e non solo) quale 'artista classicista' appare ormai superata... La stessa scelta delle opere qui presentate avvalorata la tesi già avanzata nel precedente elaborato di tesi triennale e qui rafforzata, secondo la quale il pittore poteva essere inserito nell'ambito del Rococò (se non *in toto*, almeno come figura di ponte tra esso e il Classicismo) e non solo per l'ambito della ritrattistica e delle *Teste*, ma la sua stessa pittura 'maggior' (quale quella di pale d'altare e le opere di soggetto profane) fa emergere una vicinanza a figure che, sino a qualche lustro fa, sarebbero state considerate l'antitesi stilistica e culturale del veronese. Sarebbe infatti apparso bizzarro, fino a qualche anno fa, accostare al nome del nostro quello di Sebastiano Ricci, Federico Bencovich, Giovanni Antonio Pellegrini o Giambattista Tiepolo ma, invece, se si vuole superare finalmente del tutto i limiti classificatori che, sfortunatamente, la Storia dell'Arte pare essersi imposta come dogma imprescindibile e indiscutibile solo in quanto tali, la vicinanza con queste figure appare più radicata e sensata di quanto si potesse pensare in un primo momento. Questo primo studio, che, ovviamente, sconta tutti i limiti dettati dall'essere parte di una più ampia attività di ricerca *in itinere* (o di *work in progress*, che dir si voglia), che necessiterà ancora di molti anni (e forse di alcune generazioni), per raggiungere risultati paragonabili a quelli conseguiti per altri artisti veneti che, o non sono mai stati dimenticati o che hanno goduto di una riscoperta in lustri o decenni passati, vuole contribuire agli studi, proponendo umilmente dei nuovi punti di vista su cui elaborare alcune riflessioni e, da qui, nuove teorie e, forse, nuove conoscenze di fatto.

In conclusione, si vuole proporre un ultimo passo nella riflessione e, per questo, ci si ricollegherà nuovamente ad alcune riflessioni da me proposte alcuni anni fa e che riguardavano un soggetto della pittura molto apprezzato da alcuni artisti veneti: le *Natività* notturne<sup>422</sup>. Dall'illustre precedente della pala di Antonio Allegri detto il Correggio con l'*Adorazione dei pastori* (detta *La Notte*), oggi conservata alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (Fig. 473), diversi artisti hanno voluto cimentarsi con questo peculiare soggetto (declinato sia nell'omonima scena o in quella, affine se non sovrapponibile, della *Natività* di ambientazione notturna – Fig. 474) e, ovviamente, dopo che il suo stesso maestro, Antonio Balestra (Figg. 475, 512-513), vi si era cimentato più volte, lo stesso Rotari non poteva esimersi dal confronto non solo con i suoi esempi ma anche con quelli precedenti o, apparentemente antitetici. E per questo, oltre a tornare ai dipinti attualmente noti, esistenti o andati perduti, si approfitterà di questa sede per contribuire al dibattito con una nuova, e inaspettata, sorpresa...

---

<sup>421</sup> G. Fiocco, *Di Pietro Rotari (e di un libro che lo riguarda)*, in "Emporium", a. XLVIII – n. 7, vol. XCVI, n. 571, luglio 1942 – XX, pp. 276-279.

<sup>422</sup> M. Rago, *Alcune considerazioni sull'attività internazionale...*, cit., pp. 114-120.

**ALLEGATO 1**  
*Schema cronologico*

Data	Opera
1726-1729	Giambattista Tiepolo, <i>Apparizione dell'Angelo a Sara</i> ; Udine, Palazzo Patriarcale, Galleria degli Ospiti
1734	Pietro Antonio Rotari ritorna a Verona
1734-1735 ca	Pietro Antonio Rotari, <i>San Francesco Borgia riceve da papa Paolo III la conferma degli esercizi di sant'Ignazio</i> ; Verona, Museo di Castelvecchio
	Pietro Antonio Rotari, <i>Ritrovamento di Mosè</i> ; collezione privata
1738	Pietro Antonio Rotari, <i>Madonna col Bambino appare a san Filippo Neri</i> ; Torri del Benaco, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo
<i>post</i> 1738	Pietro Antonio Rotari, <i>Annunciazione</i> ; Guastalla, chiesa di Santa Maria Annunciata detta dei Servi
1739-1740	Pietro Antonio Rotari, <i>Natività di Maria</i> ; Udine, Musei Civici
1740 ca	Pietro Antonio Rotari, <i>Natività di Maria</i> ; Padova, Musei Civici
	Pietro Antonio Rotari, <i>Sacrificio di Ifigenia</i> ; Rouen, Bibliothèque Municipale
	Pietro Antonio Rotari, <i>Sacrificio di Ifigenia</i> ; Verona, palazzo Serpini-Paletta-Dai Pré
	Pietro Antonio Rotari, <i>Madonna consegna l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria</i> ; Verona, collezione privata
<i>post</i> 1738 - marzo 1743	Pietro Antonio Rotari, <i>Madonna consegna l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria</i> ; Verona, chiesa di Santa Maria della Scala
	Pietro Antonio Rotari, <i>Madonna col Bambino tra gloria di angeli</i> ; Udine, chiesa di San Giacomo in Mercatonuovo
	Pietro Antonio Rotari, <i>Sant'Ubaldo che libera un ossesso</i> ; Budapest, Szépművészeti Múzeum [Nota: da datarsi a ridosso del 1740 ca]
	Pietro Antonio Rotari, <i>Sant'Ubaldo che libera un ossesso</i> ; Padova, Musei Civici [Nota: da datarsi a ridosso del 1740 ca]
1742 – marzo 1743	Pietro Antonio Rotari, <i>San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli</i> ; Verona, Museo di Castelvecchio
	Pietro Antonio Rotari, <i>San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli</i> ; Reggio Emilia, chiesa di San Giorgio
1747 ca	Pietro Antonio Rotari, <i>Sant'Ubaldo che libera un ossesso</i> ; Bergamo, chiesa di Santo Spirito

### CAPITOLO III

#### I 'Notturmi Rotariani'

Quando ci si appresta a una ricerca su un artista specifico, o su genere o un soggetto particolare, o su un tema generale delle arti, l'imbattersi in un'opera potenzialmente potenzialmente attribuibile a un artista è certamente una delle eventualità più auspicate ma allo stesso tempo assai rare. E, caso ancor più unico, è sicuramente l'essere contattati direttamente da un collezionista che, di sua iniziativa, mette a disposizione la conoscenza di un'opera finora ignota agli studi per proporre un'analisi; e, incredibilmente, è ciò che si vuole raccontare in questo capitolo... Si presenta in questa sede un piccolo dipinto ovale, in collezione privata, con soggetto una *Natività* che, per il soggetto e per alcuni suoi elementi costitutivi (in particolare, l'ambientazione notturna), indurrebbe a un'attribuzione, come possibile opera inedita, appunto a Pietro Antonio Rotari<sup>423</sup>. Ma, prima di accingersi a descrivere e analizzare il dipinto che si presenta in questa sede, appare opportuno ritornare su un tema generale che ho avuto modo di affrontare in passato e che fu particolarmente amato dai pittori veneti, incluso il nostro: le *Natività* notturne (incluse le diverse declinazioni di questo soggetto specifico, ovverossia l'*Adorazione dei pastori* o la *Sosta durante la fuga in Egitto*, con le quali rientrano nel macro-soggetto delle rappresentazioni del *Presepe*)<sup>424</sup>.

#### I 'Notturmi Rotariani': un'introduzione

Il nostro non fu certo immune alle sirene della suggestione di realizzare un dipinto di ambientazione notturna, i cui elementi costitutivi sono rischiarati da una sorgente luminosa interna (naturale, artificiale o divina che fosse – e, nei casi che qui si prenderanno in esame, si tratta della terza opzione), e vi si dovette cimentare in diverse occasioni, di cui purtroppo ci sono giunti pochi esemplari; il principale riferimento di questa nostra analisi è un dipinto probabilmente eseguito durante la lunga permanenza di Rotari nella penisola (1734-1750 ca), ovverossia la *Natività* conservata all'Istituto Stimate di Verona (Fig. 636), che è appunto capitale testimonianza della

---

<sup>423</sup> Un ringraziamento particolare va fatto appunto al collezionista di questo dipinto, il signor Vito Rezza, che mi contattò nel luglio 2021 per segnalarmi appunto l'esistenza di questo dipinto, favorendo così l'avvio di un processo di studio che questo elaborato di tesi magistrale ha umilmente il merito di avviare; egli è stato poi una fonte preziosa di informazioni, avendo condiviso con chi scrive anche i dettagli inerenti la storia precedente alla sua acquisizione che, altrimenti, sarebbe rimasta ignota.

<sup>424</sup> Il principale riferimento su questo argomento, da me considerato in questo elaborato di tesi magistrale, è un articolo che ebbi modo di scrivere nel 2016, e che qui si presenterà, nelle pagine che seguono, con alcuni aggiornamenti. Si veda, pertanto, M. Rago, *Alcune considerazioni sull'attività internazionale...*, cit., pp. 114-120.

Un breve cenno deve essere fatto alla tradizione del *Presepe*, le cui rappresentazioni artistiche, nelle diverse declinazioni qui indicate, rivestono un ruolo importante nel contesto della cultura europea: la nascita fisica del figlio di Dio divenne tema fondante del sentimento popolare e non, e fu quindi oggetto di molteplici rappresentazioni, pittoriche ma non solo, coinvolgendo ovviamente il teatro (basti pensare alla messa in scena di Greggio, ideata e realizzata da san Francesco d'Assisi nel 1223) ma anche la scultura e l'architettura (si pensi ai *Sacri Monti*, come quello di Varallo). Tra le forme più mature va certamente ricordata la tradizione del *Presepe* partenopeo: essa si affermò a Napoli ad opera di un membro dei Teatini, il vicentino san Gaetano di Thiene (che *ivi* operò dal 1533 al 1543 ca), che nella chiesa di Santa Maria della Stalletta compose il primo *Presepe* in cui comparivano le figure dei 'pastori napoletani', sviluppando così una ricca tradizione precedente; essa divenne tanto popolare al punto che essa influì sulle grandi arti, in particolare in forme ibride che derivavano dalla commistione con le pitture di ambientazione notturna. Perciò, non stupisce che artisti sensibili e complessi come Antonio Balestra e, appunto, Pietro Antonio Rotari, furono sensibili a questi influssi. Si vedano, a riguardo: F. e G. Lanzi, *Il Presepe e i suoi personaggi*, Milano 2000, pp. 9-50; S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari...*, cit., p. 112.

capacità del veronese di confrontarsi col tema del notturno, in particolare quello di ascendenza correggesca<sup>425</sup>.

Il dipinto veronese si caratterizza per l'arditezza e l'essenzialità della composizione: fulcro della scena è il piccolo Gesù posto nella mangiatoia, circondato dalla Vergine a sinistra, una coppia di putti a destra e, sullo sfondo, san Giuseppe che emerge discretamente dall'oscurità e una coppia di cherubini. Il figlio di Dio è anche la fonte della luce che squarcia le tenebre dall'interno del dipinto, distinguendosi per la grande intensità ma anche per la brevità della stessa (in quanto solo i personaggi immediatamente vicini al Bambino sono parzialmente illuminati con decisione, mentre gli altri personaggi e gli elementi inanimati della composizione sono accarezzati da una flebile luce che li pone in penombra). Estremamente moderna è anche l'essenzialità della composizione, con pochi elementi a definizione di uno spazio spartano aperto, sui lati estremi del dipinto, verso un paesaggio immerso nella profonda oscurità della notte (quali la mangiatoia e il bastone in primo piano, su cui è posato un panno rossastro).

Questo pregevole e poco conosciuto dipinto offre agli studiosi molte incognite inerenti la collocazione cronologica e il relativo contesto. Data la complessità tecnica del soggetto, è improbabile la tesi di un'esecuzione anteriore o coeva al ritorno di Rotari a Verona dopo i lunghi viaggi di formazione (1734), anche se gli studi più recenti sembrano confermare un primo e fugace soggiorno nell'area emiliana tra il ritorno da Venezia e la partenza per Roma<sup>426</sup>. È maggiormente plausibile, invece, che il veronese l'abbia dipinto nel periodo di permanenza nella penisola: nel corso del 1738, infatti, ricevette la commissione per l'*Annunciazione* per la chiesa dei Servi di Guastalla (Fig. 750), preludio, con la pala di Torri del Benaco (Fig. 738), alle commissioni ricevute dagli Ordini e dalla nobiltà emiliana sino al 1750 ca, ovvero al momento in cui decise di partire per i suoi viaggi per l'Europa<sup>427</sup>. Il periodo in esame si caratterizza, infatti, per una costante sperimentazione compositiva e iconografica e per un confronto con le esperienze offerte dagli esempi della scuola pittorica emiliana: non a caso, il veronese è scelto dagli Ordini religiosi quale pittore delle magnifiche pale per gli altari delle chiese emiliane e romagnole, ponendo le sue opere al pari dei capolavori dei maestri della scuola locale; la portata di tale fruttuosa opportunità si può cogliere, appunto, dal confronto delle opere eseguite in questo periodo con gli esempi locali, e dal confronto tra le stesse opere di Rotari. Meno probabile, anche se non può essere esclusa come

---

<sup>425</sup> *Verona e i suoi santi. Tante voci, un solo coro...*, cit., p. 5; S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari...*, cit., p. 112. Secondo quanto sostenuto da Sergio Marinelli, questo dipinto sarebbe un esemplare di una serie di analoghi dipinti eseguiti da Rotari, sulla falsariga di quelli eseguiti dal maestro Antonio Balestra; si cita infatti una piccola tela comparsa a una vendita Finarte (18 dicembre 2003, n. 13), attribuita a un pittore della cerchia del Balestra ed esaminata, purtroppo, solo tramite un'orribile riproduzione a fotocopia in bianco e nero: da un confronto visivo, le numerose coincidenze inducono a ritenere la piccola tela di Finarte opera di Rotari e, probabilmente, potrebbe trattarsi di uno studio preliminare per la tela veronese, che sarebbe una traduzione più ampia della piccola tela. L'opera in esame, come altre del pittore, è poco nota: compare per la prima volta nel catalogo della mostra *Verona e i suoi santi: tante voci un solo coro*, tenutasi a Verona nel 2005 presso il Centro culturale San Gaspere Bertoni. Va inoltre precisato che il veronese, come molti artisti del suo tempo, non erano insensibili all'esempio dell'opera del Correggio (e, in generale, degli esponenti della scuola emiliana e bolognese): ne è testimonianza un disegno, in collezione privata parigina e datato attorno 1735, con soggetto *San Giovanni Evangelista* tratto, nonostante piccole modifiche, dalla figura affrescata nella omonima chiesa di Parma, quale esempio della personale ricerca rotariana sulla grazia del grande maestro cinquecentesco (Figg. 751-752); si veda S. Marinelli, *Pietro Rotari disegnatore*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo 2015, p. 173.

<sup>426</sup> Vedi n. 324.

<sup>427</sup> Vedi nn. 335 sg. Vanno ricordate la pala con *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli* per la chiesa dei Gesuiti di Reggio Emilia (1743 – Fig. 745), il *San Luigi Gonzaga* e il *San Stanislao Kostka* per la medesima sede (ora in ubicazione ignota), e la *Purificazione della Vergine* per la Confraternita di Santa Maria del Gonfalone (ora nella chiesa di Sant'Agostino) di Reggio Emilia (1750 – Fig. 620).

ipotesi alternativa, è una datazione coincidente col soggiorno alla corte di Sassonia (1752-1756), ove fu chiamato principalmente come pittore delle pale d'altare andate perdute durante il bombardamento di Dresda. Capolavoro di questo periodo era la *Sosta durante la fuga in Egitto* (Fig. 625), monumentale dipinto che si ispirava anch'esso alla pala di Correggio e, appunto, andata disgraziatamente perduta per colpa della grande stupidità umana e della bramosia di dominio e morte<sup>428</sup>. Il centro della composizione è occupato dalla maestosa figura della Madonna che, con lo sguardo rivolto al cielo e il gesto protettivo e cerimonioso del braccio destro, indica il piccolo Gesù, mentre è circondato a destra dell'opera da san Giuseppe e l'asino che si abbeverava presso una piccola pozza d'acqua, e a sinistra e in alto da figure di angeli adolescenti, putti e cherubini che emergono da un illusionistico panneggio; anche in quest'opera, l'infante è la fonte di una luce mistica, intensa e fioca al tempo stesso, che investe plasticamente la figura terrena della madre e dell'angelo che porge un panno pulito e pone in penombra gli altri protagonisti della scena sacra (unico elemento che è fonte di una luce naturale è lo spicchio di luna che è parzialmente coperto dalle fronde di un albero)<sup>429</sup>.

Questi due dipinti sono in relazione con uno dei punti di riferimento artistici del veronese: la suggestiva pala di Correggio con soggetto l'*Adorazione dei pastori*, nota anche col titolo *La Notte* (Fig. 473)<sup>430</sup>. E proprio tale relazione determina parte delle difficoltà nella definizione della cronologia e nell'identificazione del contesto in cui è nata ed è stata sviluppata l'opera oggi a Verona: quando Rotari ebbe modo di ammirare e studiare la pala del Correggio? Tale rapporto è stato diretto o vi è stata una mediazione iniziale tramite l'opera di Antonio Balestra, poi rielaborata in chiave personale e indipendente?

---

<sup>428</sup> Questa grande pala sacra, probabilmente il massimo capolavoro del veronese nel periodo sassone, è andata drammaticamente perduta in seguito al bombardamento alleato sulla città di Dresda nel febbraio 1945: questo capolavoro, come altri dipinti della Gemäldegalerie Alte Meister, andarono distrutti nel corso degli incendi conseguenti a questo crimine verso l'arte. La conoscenza dell'opera si deve alla riproduzione fotografica in bianco/nero antecedente tale crimine (e conservata presso gli eredi, la famiglia Cartolari).

<sup>429</sup> L'asino potrebbe in realtà abbeverarsi presso un bacile posato sul terreno. Purtroppo la lettura dell'opera, possibile esclusivamente tramite la visione di fotografie d'epoca in bianco e nero riprodotte su supporto cartaceo, non contribuisce a un'identificazione più precisa e definitiva.

<sup>430</sup> La pala (1522-1530) di Antonio Allegri detto il Correggio fu commissionata dal cittadino reggiano Alberto Pratoneri quale decorazione della cappella di famiglia presso la chiesa di San Prospero a Correggio, impreziosita da una ricca cornice (ancora *in loco*, e oggi contenente una copia della tavola oggi a Dresda - eseguita da Jean Boulanger nel 1642 - e probabilmente disegnata da Correggio stesso); nel 1640, il duca Francesco I d'Este, desideroso di possederla per la sua collezione, fece rubare la pala che fu così trasferita a Modena. Qui rimase fino a quando il duca Francesco III, per risollevare la sua disastrosa situazione economica e politica in seguito alla Guerra di successione austriaca, non fu costretto a venderla, assieme ad altri capolavori della rinomata Galleria Estense (allora custodita a Venezia, città ove il duca fu in esilio dal 1742), all'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto III. Tale acquisto fu uno dei motivi per cui la collezione sassone divenne dal 1746 una delle raccolte d'arte, per qualità e quantità, più pregiate e famose d'Europa. Per un'introduzione alla storia dell'opera(e, in generale, delle cento opere della cosiddetta 'vendita di Dresda' e le dinamiche conseguenti a tale vendita) si vedano: G. J. M. Weber, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini (Modena, Palazzo dei Musei - Galleria Estense, 3 ottobre - 13 dicembre 1998), Milano 1998, pp. 124-137; A. Mazza, "Il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna": le due pale d'altare del Correggio per Modena e La Notte per Reggio Emilia, in *Correggio*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi (Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo, Cattedrale, chiesa di San Giovanni Evangelista, 20 settembre 2008 - 25 gennaio 2009), Milano 2008, pp. 195-203; A. Henning e M. Roth, "La famosa Notte del Correggio". *Dalla Modena estense alla Dresda di Augusto III*, "FMR", n. 29, gennaio-febbraio 2009, pp. 109-128; D. Gasparotto, *Dal collezionismo principesco al museo pubblico. La Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746-1894)*, in *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena; splendori delle corti italiane*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello (Reggia di Venaria, Sala delle arti, 8 marzo - 6 luglio 2014), Modena 2014, pp. 73-81.

Ritenendo maggiormente probabile una datazione compresa tra il ritorno a Verona e la partenza per Vienna (1734-1750 ca), Rotari deve aver avuto modo di ammirare e studiare la pala di Correggio o presso la Galleria di Modena (1734-1740/1742) o a Venezia (1742-1745): nel primo caso, l'artista, che aveva iniziato ad accettare le commissioni degli Ordini religiosi dell'area emiliana, deve così aver avuto modo di recarsi a Modena, durante una sosta dai suoi numerosi impegni artistici, per poter approfondire ulteriormente la sua conoscenza delle opere dei antichi maestri (in particolare Correggio e i classicisti secenteschi); allo scoppio della Guerra di successione austriaca (1740), l'artista dovette probabilmente ridurre i suoi spostamenti e quindi, se non ebbe modo di vedere le collezioni estensi a Modena, dovette vederle a Venezia in quanto, nel 1742, il duca Francesco III, persi i suoi domini, si recò in esilio nella Dominante portando con sé la ricca collezione di famiglia e qui rimasero sino alla stipula della vendita a favore di Augusto III di Sassonia<sup>431</sup>. Ulteriore elemento di riflessione è offerto dalle osservazioni di Sergio Marinelli: un altro stimolo verso l'opera di Correggio che il giovane artista veronese poteva aver ricevuto derivava dagli esempi del suo maestro Antonio Balestra, in quanto autore di una serie di opere (analoghe per soggetto alla tela rotariana e alla pala del maestro emiliano) declinate verso il gusto barocchetto dei *Presepi*. Rotari avrebbe così avuto uno stimolo iniziale verso le audaci soluzioni del Correggio già durante la formazione (veronese prima e veneziana poi), per poi perfezionarla e svilupparla in chiave autonoma con la conoscenza diretta dell'opera cinquecentesca durante il periodo di soggiorno nella penisola<sup>432</sup>.

Come accennato in precedenza, un'ipotesi alternativa, anche se meno probabile, è quella di datare la *Natività* veronese al periodo sassone. Nel 1752 Rotari lasciò la corte imperiale di Vienna e si diresse a Dresda, ove era stato chiamato soprattutto in qualità di pittore di pale d'altare: oltre a numerose commissioni di dipinti storici, ritratti e le famose *Teste* e scene di genere per la casata elettorale e i membri più influenti della corte, il veronese eseguì alcune monumentali pale d'altare andate purtroppo perdute durante il bombardamento alleato, la *Morte di san Francesco Saverio* e la *Madonna col Bambino spiega a sant'Ignazio le regole dell'Ordine dei Gesuiti* per la chiesa cattolica di Corte e la già citata *Sosta durante la fuga in Egitto* (Figg. 625, 629-630). In tale contesto, la tela veronese potrebbe inserirsi come studio preparatorio o rielaborazione autonoma derivata dalla grande pala sassone (la cui collocazione originaria, prima del trasferimento alla Gemäldegalerie Alte Meister, non è nota): nel primo caso, la *Natività* veronese potrebbe intendersi come prima proposta avanzata alla corte di Augusto III, e poi arricchita in chiave monumentale sino a giungere all'esito della *Sosta*; nella seconda ipotesi, l'opera veronese sarebbe da intendere, invece, come una rielaborazione successiva alla commissione della grande pala, svolta però da Rotari secondo un linguaggio più intimista e privato (come è evidente nella diversa concezione e rappresentazione della Madonna, e il suo rapporto con il figlioletto), per la propria devozione privata o per un committente a lui vicino. Un fattore che rende valida l'ipotesi di una datazione

---

<sup>431</sup> A. Henning e M. Roth, "La famosa Notte del Correggio"..., cit., p. 114. Nel 1744, il duca ordinò che la pala di Correggio fosse portata segretamente in un deposito (a Bologna o Ferrara) affinché l'emissario dell'elettore sassone, Ventura Rossi, potesse valutarla segretamente per consigliare il suo patrono se acquistarla o meno. Ritenendo l'opera assolutamente degna di essere acquistata, consigliò ad Augusto III di valutare anche l'acquisizione di altre opere della Galleria Estense. Va inoltre ricordato che Rotari ricevette una ricca serie di commissioni, da parte degli Ordini, della corte degli Este e dei ricchi mecenati, ricordate purtroppo in maniera estremamente succinta (e limitatamente alle località e a generali informazioni sui committenti) in un inventario redatto dal discendente don Antonio Rotari. A riguardo, e sull'attività del veronese nei domini estensi, si vedano: E. Barbarani, *Pietro Rotari*..., cit., pp. 106-110; S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense*..., cit., pp. 358-369.

<sup>432</sup> S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari*..., cit., p. 112.

coincidente col soggiorno sassone sarebbe l'opportunità, che l'artista sicuramente poté cogliere, dato il suo ruolo a corte, di studiare da vicino la ricchissima collezione dell'elettore, compresi i capolavori appartenuti alla Galleria Estense di Modena (e forse, così, nuovamente rivisti...).

Una datazione successiva, coincidente col fortunato soggiorno russo (concluso dalla morte che colpì il pittore, il 31 agosto 1762) deve invece essere ritenuta improbabile: chiamato da Elisabetta I Petrovna quale ritrattista di corte, il veronese ridusse complessivamente la propria produzione artistica ai generi del ritratto, delle scene di genere e le *Passioni* (dovendo anche riunire attorno a sé un gruppo di allievi che lo aiutassero a reggere il crescente numero di commissioni prestigiose – e ben remunerate – di cui Rotari era oggetto), limitando l'esecuzione di particolari opere (sacre e storiche) esclusivamente ai vertici della corte imperiale; inoltre, la *Natività* veronese, per quanto pregiata, non può essere identificata con l'opera di medesimo soggetto che doveva essere destinata agli appartamenti dell'imperatrice (la cui esistenza e collocazione, oltre che le caratteristiche e l'aspetto, sono attualmente ignoti)<sup>433</sup>. Altro elemento che fa ritenere improbabile tale ipotesi di datazione è l'impossibilità dell'artista di confrontarsi direttamente con l'opera di Correggio: i due dipinti di Rotari sono infatti in relazione diretta con *La Notte* del maestro emiliano (Fig. 473) e, di conseguenza, la moderna avanguardia che caratterizza la concezione luminosa del veronese si può spiegare solo con un confronto diretto non solo intellettuale ma anche fisico con la grande pala giunta da Modena. Pertanto, una datazione successiva al 1756 non sarebbe pienamente comprensibile data l'assenza, presso la corte russa, del principale riferimento per la tela veronese e la perduta opera sassone...

Infine, vi è un elemento che va considerato: com'è giunta nella città sull'Adige la *Natività* conservata a Verona (Fig. 636)? Tale aspetto, apparentemente secondario, è in realtà di rilievo per chiarire alcuni aspetti dell'opera e della vita del nostro: se l'opera dovette essere stata eseguita durante il soggiorno sassone (o, anche se ritenuto improbabile, quello russo), il dipinto avrebbe dovuto essere proprietà della collezione dell'artista e giunto, dopo la sua morte, da Pietroburgo a Verona assieme all'eredità del pittore; data l'assenza di cataloghi coevi dettagliati, e di studi approfonditi riguardo la tela, non vi sono prove certe per chiarire questo interrogativo (così come non vi sono notizie riguardo la provenienza del dipinto al momento dell'acquisizione da parte dell'Istituto Stimmate). In parte, il quesito troverebbe spiegazione con una datazione al periodo di permanenza nella penisola: sino al 1746, grazie alla fama che aveva consolidato quale pittore degli Ordini religiosi della regione, Rotari doveva aver avuto l'onore di accedere alla Galleria di Modena e riflettere sull'esempio della *Notte* (Fig. 473); nel lungo soggiorno antecedente la partenza per Vienna, Rotari avrebbe potuto quindi rielaborare tale modello e dipingere la tela veronese. Opera che, con grande probabilità, non ha mai lasciato la città sull'Adige e deve essere rimasta proprietà della famiglia del pittore (in quanto, come si è accennato nelle pagine precedenti, presso la casa di Rotari era stata raccolta una raccolta di opere piuttosto consistente) o di una persona ad essa vicina o frutto di una committenza (veronese, veneta o emiliana), non nota alle fonti superstiti<sup>434</sup>. In ogni caso, la tela finì sul mercato antiquario e, alla fine, giunse presso l'attuale proprietà (che ne permise l'esposizione – prima e unica volta, per quanto noto – nel 2005).

Ma, in verità, il solo riferimento all'opera di Correggio non è sufficiente a spiegare come il pittore veronese giunse a esiti così alti nella pittura in notturno, applicata specificatamente alle rappresentazioni religiose riconducibili al *Presepe*; occorre guardare alle tradizioni a lui più vicine,

---

<sup>433</sup> Vedi n. 351. Riguardo la *Natività* per l'imperatrice Elisabetta I, si veda M. Polazzo, *Pietro Rotari...*, cit., p. 14.

<sup>434</sup> Vedi n. 331.

e a quelle con cui entrò in contatto durante i suoi viaggi di formazione nella penisola, per avere un quadro maggiormente completo. E, ancora una volta, bisogna partire da Verona... La prima opera da mettere a confronto con quella veronese (e, di rimando, le altre attribuite a Rotari) è l'*Adorazione dei pastori*, attribuita da parte della critica a Federico Bencovich e oggi conservata nel Museo di Castelvecchio di Verona (Fig. 753)<sup>435</sup>. Di particolare interesse è appunto la parte centrale di quest'opera: al centro, su un giaciglio di fortuna creato da alcune file di pietre sbazzate o mattoni e ricoperto da della paglia, è posta la piccola figura scorciata di Gesù, unica fonte di luce (mistica) interna al dipinto; accanto a lui, ovviamente, la bella figura della Vergine, avvolta in un manto bianco che le copre le vesti rosse e blu, è intenta ad alzare un lembo di un candido tessuto bianco per ricoprire il corpicino di suo figlio, ancora ignudo, o forse per scoprirlo e favorire la devozione dei rustici pastori accorsi a omaggiare l'avvento terreno del figlio di Dio. Il resto della scena dipinta è creato dall'emergere discreto delle figure dall'oscurità notturna: a sinistra, oltre ai due pastori inginocchiati dinanzi a Gesù, con le braccia incrociate al petto, si intravedono altri due pastorelli intenti a suonare o a scoprirsi il capo; a destra, invece, dietro la Vergine, appare una sgraziatissima figura stante in preghiera che si suole identificare come san Giuseppe (forse troppo giovane, ma sicuramente deforme nella struttura cranica...); infine, a completare la scena, in primo piano, è posta al suolo una natura morta costituita da una cesta e un bastone a cui è legato un agnello sgozzato, palese allusione al futuro martirio di Cristo sulla Croce. Non ci è nota la collocazione originale di quest'opera e anche la sua datazione, quanto meno approssimativa, nonché l'attribuzione certa della sua paternità; tuttavia, accettando con cautela l'attribuzione a Bencovich e ipotizzando un'esecuzione ai periodi di permanenza dell'artista nella Repubblica di Venezia (con un'esecuzione su commissione, eseguendo l'opera a Venezia per poi spedirla a Verona), Rotari potrebbe essersi imbattuto in questo dipinto durante la sua giovinezza, mentre svolgeva la sua prima formazione presso Antonio Balestra (o già durante quella sotto l'ala di Robert van Auden Aerd?), o durante la sua permanenza nella penisola, prima di partire per Vienna, restando colpito dalla soluzione luministica alquanto cheta rispetto ad altre adottate dal veneziano (e, forse proprio per questo, considerata come un possibile termine di paragone per sviluppare una soluzione personale che si rivelerà poi ben più audace e moderna rispetto a quella dell'opera oggi al Museo di Castelvecchio).

Poi, certamente, un peso rilevante ebbe anche la formazione svoltasi nella scuola-bottega di Balestra: quindi, già a Verona, il giovane Rotari avrebbe potuto vedere gli esempi grafici e pittorici del maestro ivi disponibili, ma è soprattutto a Venezia che egli dovette aver avuto modo di vedere alcuni dei suoi migliori esempi di artifici luministici applicati al notturno; si ricordino, ad esempio, il *Sogno di Giuseppe* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* per la Sala dell'Albergo della Scuola Grande dei Carmini, o l'*Adorazione dei pastori* per la chiesa di San Zaccaria, eseguite dall'anziano veronese nel corso della prima decade del Settecento a Venezia (Figg. 475, 512-513). In particolare, la prima di queste opere appare interessante per una certa audacia nell'uso delle luci e delle ombre (Fig. 512): nell'angusto spazio della tela, in primo piano appare la figura di san Giuseppe addormentato, mentre due angeli appaiono su una nube per compiere la loro mistica missione; ma è

---

<sup>435</sup> G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)*..., cit., pp. 261 sg. L'opera attribuita al veneziano oriundo dalmatino ha generato, nella critica, divisioni tra i sostenitori della paternità del Bencovich e i detrattori di tale tesi. La tela, proveniente dalla collezione di Cesare Bernasconi, fu ricondotta al Bencovich da Sergio Marinelli nel 1977, in virtù della maniera con cui era stato costruito il panneggio della Vergine e per il motivo dei pastorelli inginocchiati (di derivazione crespiana), mentre Ugo Ruggeri e Egidio Martini la attribuiscono nettamente ad altra mano, così come Peter Oluf Krückmann.



ciò che sta in secondo piano a doverci interessare, in quanto, nello spazio tra la gamba sinistra dell'angelo che scende dalla nube celeste e l'elemento architettonico del timpano dello spazio reale, viene presentato il gruppo, arditamente ritagliato (come avrebbe potuto ben fare Bencovich...), della Madonna col Bambino immersi in una cupa oscurità che dissolve forme e colori, rotta soltanto dal fioco barlume di luce mistica emanato dal corpicino di Gesù, il quale rischiarava il profilo della sua testa e quello del bel viso della madre. Di ben altra concezione appare l'altra tela per la Sala dell'Albergo della Scuola Grande dei Carmini (Fig. 513): favorito dall'ampio formato rettangolare della tela, Balestra costruì una scena di ampio respiro paesistico dominato, al centro, dal gruppo principale della Sacra Famiglia che si riposa ai piedi di un albero, mentre ai lati compaiono figure angeliche (colpisce, a destra, la bella figura dell'angelo intento ad accudire l'asinello usato dai profughi nel loro viaggio verso l'Egitto); tuttavia, quest'opera appare di minore interesse, eccezion fatta per il motivo delle figure riunite sotto un albero (che sarà usato da Rotari nella perduta tela di Dresda), mentre in questo caso l'oscurità notturna appare più dolce, in quanto le forme non perdono la loro nitidezza fisica e le cromie appaiono brillanti nei loro equilibri di tono e saturazione. Di maggior audacia, e di evidente interesse per il giovane Rotari, deve esser stata invece la terza opera del più anziano veronese, ovverossia il telero per la chiesa di San Zaccaria (Fig. 475): all'interno di un rudere agreste dai muri di mattoni scrostati, il centro dello spazio è occupato da una mangiatoia lignea riempita di paglia, su cui giace il piccolo Gesù, tenuto tra le braccia della bellissima Madonna ammantata di bianco intenta ad avvolgerlo con un panno bianco e a mostrarlo alla folla di pastori festanti, probabilmente memori della tradizione dei *Presepi* partenopei, mentre dietro la Vergine una nube celeste popolata di bellissimi angeli è discesa in terra per avvalorare il forte significato mistico dell'evento rappresentato; di grande audacia appare la soluzione luministica che mette in forte contrasto l'unica fonte di luce del dipinto, che ancora una volta coincide col corpo di Gesù infante, e l'oscurità da cui emergono con risalto le altre figure della composizione, in particolare la Vergine, che emerge con assoluti risalti cromatici determinati dal rapporto delle tinte chiare della veste rossa con l'oscurità del manto blu che avvolge la sua bella figura. La stessa tavolozza cromatica appare quasi atipica della maniera del veronese: non era ancora tempo della tavolozza cristallina che caratterizza il suo più tardo Barocchetto, ma qui l'artista volle giocare con la sua tavolozza, contrapponendo toni chiari e scuri e sfruttando gli accordi di accostamento tra toni complementari (come appare evidente dalla vicinanza delle due figure di pastori, di cui quello in primo piano e di spalle vestito con un manto rosso, e quello in secondo piano, visto frontalmente e intento a suonare uno strumento a fiato, ammantato di verde). Una composizione complessa e dalla studiata tavolozza, che certo non poteva lasciare indifferenti né i veneziani né un giovane allievo veronese che, dal 1725 al 1726 ca stava compiendo la prima tappa del suo percorso formativo attraverso la penisola...

Anche a Roma, ove risiedette dal 1727 al 1731, Rotari poté trovare ulteriori elementi che andarono poi ad arricchire la sua conoscenza della rappresentazione notturna degli episodi legati al *Presepe*; essi furono niente meno offerti dall'opera di un artista che, a primo acchito, potrebbe sorprendere per la scelta di certe soluzioni luministiche applicate a rappresentazioni in notturno: il Principe dell'Accademia di San Luca, Carlo Maratta. Sono in particolare le sue *Madonna col Bambino*, dette anche la *Santa Notte*, a testimoniare come l'artista romano seppe reinterpretare l'esempio correggesco in una soluzione innovativa, intima ed emozionale insieme: si presentano in questa sede due versioni dello stesso soggetto, una conservata presso la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami a Roma e l'altra conservata alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (Figg. 754-

755)<sup>436</sup>. Se l'opera romana può essere stata studiata durante il soggiorno formativo, quella sassone Rotari potrebbe averla ammirata e studiata durante gli anni della sua permanenza nella Repubblica di Venezia (magari, in occasione di qualche sua sporadica presenza nella Dominante per 'ungere' qualche cardine per favorire il riconoscimento della propria nobiltà – ma, al momento, sembrano non esserci prove incontrovertibili su questo punto...). Ma è opportuno tornare alle opere, i cui elementi costitutivi appaiono sovrapponibili, nonostante il diverso medium e la maggiore dimensione dell'opera romana (pertanto, si spiega il maggior numero di teste angeliche presenti attorno alla figura della Vergine); in entrambe, la Madonna, abbigliata con le vesti dai colori canonici (abito rosso e mantello blu che le copre la testa), tiene affettuosamente tra le sue braccia il Bambino, parzialmente avvolto da un panno bianco che si estende sino alla spalla sinistra della figura materna, e fonte della luce interna ai dipinti che rischiarava tutto ciò che è nella sua prossimità (inclusa la mangiatoia ricolma di paglia su cui Gesù è posto), lasciando il fondo nella più cupa oscurità. Se l'espedito luministico, nel dipinto romano, non appare così esasperato, nell'esemplare di Dresda è invece più incisivo nei contrasti tonali, con i colori più chiari che esasperano radicalmente la cupezza delle tinte dello sfondo (esaltandosi a vicenda), da cui emergono le teste di cherubini che affiancano la Vergine e i cui lineamenti risaltano plasticamente proprio in virtù di questi contrasti. E una scelta analoga sarà poi adottata da Rotari nel dipinto veronese e nella perduta pala di Dresda (Figg. 625, 636).

Probabilmente, molto altro si potrebbe dire, ad esempio, proponendo dei confronti con le opere di Francesco Trevisani, ammirate appunto a Roma. O le opere di Francesco Solimena, studiate a Napoli e da cui trasse quel senso teatrale che coinvolgeva anche un uso audace delle luci e dei contrasti cromatici (come si ha avuto modo di accennare nelle pagine precedenti, in particolare a riguardo delle opere eseguite immediatamente a ridosso del ritorno a Verona nel 1734)<sup>437</sup>. Come detto, tuttavia, le analisi e le linee di ricerca contenute in questo elaborato di tesi magistrale scalfiscono solo la superficie della questione principale, ovverossia lo studio della figura di Pietro Antonio Rotari come figura complessa, artista convenzionalmente classificato come esponente del Classicismo ma in verità più vicino di quanto si creda a istanze ritenute antitetiche, come appunto il Rococò... Occorrerà, quindi, che lo studio e la ricerca progrediscano ancora, affinché, col tempo (requisito imprescindibile per qualsiasi attività storico-artistica), si possa giungere a una conoscenza completa, e quindi effettiva, di questo meraviglioso pittore internazionale. E, a questo punto, bisogna tornare alla nostra inedita *Natività*...

### ***Un nuovo 'Notturmo Rotariano': un'introduzione...***

Si tratta di un piccolo dipinto ovale (dimensioni attuali: l 36,5 cm; h 45,5 cm), posto in una cornice molto probabilmente di epoca più tarda, attualmente in una collezione privata di Castel di Sangro, acquisita nel 2007 in seguito alla vendita dei beni che erano custoditi nella Casina Spinelli di Acerra (Figg. 756-764)<sup>438</sup>. Esso rappresenta, con un taglio alquanto ravvicinato, il piccolo Gesù posto nella

---

<sup>436</sup> Sul dipinto oggi a Dresda, si deve ricordare che esso fu acquistato nel 1743 dal conte Francesco Algarotti per le raccolte dell'elettore di Sassonia, e proveniva dalla collezione della famiglia Meratti (imparentata con l'Algarotti). Si veda, a riguardo, la scheda curata dalla Gemäldegalerie Alte Meister (vedi Sitografia, n. 83).

<sup>437</sup> Lo stesso signor Rezza proponeva, ricordando tra l'altro quanto scritto da Sergio Marinelli, come una possibile linea di ricerca questa possibile via di indagine che, ovviamente, andrà corroborata dai confronti tra le opere.

<sup>438</sup> Devo ringraziare ancora una volta in proprietario dell'opera per avermi fornito i dettagli relativi all'acquisto dell'opera: esso faceva parte dei beni mobili della citata Casina Spinelli, edificata ad Acerra per conto del marchese Marcello Spinelli dei principi di Scalea come residenza di caccia, al fine di intrattenere la sua famiglia (poi elevata al

rustica mangiatoia creata con assi lignee di fortuna, col corpicino nudo adagiato su un panno bianco posato sul mucchio di paglia; attorno a lui, vi sono alla sua destra la Vergine, con la testa inclinata verso la sua spalla sinistra in un moto di affetto materno genuino, e in secondo piano la figura dell'anziano san Giuseppe, mentre a destra la scena è completata da due angioletti ignudi (di cui quello di spalle è colto nell'atto di voler tenere teneramente tra le sue mani quella più piccola del figlio di Dio). La scena è completata, in primissimo piano, da una piccola natura morta composta da un cesto di vimini e da un bastone su cui è posato un panno rosso, mentre sopra la Vergine appaiono due teste di cherubini. Colpisce, in questa tela, la brillantezza dei colori (come appare evidente dalle tonalità di rosso e blu adottate per le vesti della Madonna) e la plasticità di certi volumi, esaltata da una pennellata veloce e sintetica, di tocco, che ha i suoi esiti più felici in certi dettagli, come la resa della paglia della mangiatoia o certi tocchi di luce sui volti della Madonna e dei cherubini (Fig. 757). E, ancora una volta, al di là del soggetto sacro rappresentato, la protagonista della piccola tela è la luce: fonte di luce interna al dipinto, come prevedibile, è ancora una volta il piccolo corpo di Gesù (Fig. 761), il quale rischiarava con una luce calda ogni elemento della scena, incluso il fondo cupo dal caldo color terra e da cui emergono plasticamente, con tocco quasi da bozzetto, le teste di cherubino; le stesse figure maggiori hanno un rilievo tridimensionale marcato, determinato da una insolita pittura di tocco che accosta appunto il dipinto della collezione Rezza a certi bozzetti settecenteschi, giustificando così alcuni punti deboli della parte figurativa<sup>439</sup>. Infatti, a ben vedere, e prevedendo alcune delle critiche a chi si fa sostenitore della paternità (anche solo ipotetica) ricondotta al veronese, appaiono poco curati il volto di san Giuseppe (alquanto smagrito e poco aggraziato, caratteri enfatizzati poi dalla pittura a tocco – Fig. 758), o le due figure angeliche a ridosso della mangiatoia (che sembrano poco corrette dal punto di vista anatomico, in particolare l'angelo di spalle che, per un certo contrasto luministico marcato, spicca soprattutto per un violento colpo di luce che fa risaltare la chiazza luminosa sulla sua natica... - Fig. 759), o la stessa figura del Bambino (non solo per la sua anatomia, non ancora studiata nella sua correttezza di scorcio, ma anche per un maldestro uso dell'ombreggiatura del suo corpo sul panno bianco sottostante, con l'esito di creare l'ombra della gambetta sinistra sul candido tessuto costruita come una chiazza grigiastra senza particolare senso – Fig. 761)... Di altro livello, invece, gli elementi di natura morta, che anzi paiono di gustoso interesse proprio per il tocco rapido e pregnante nella sua sinteticità, o la figura della Vergine (Figg. 757, 760): essa, seppur lontana da certa grazia celeste che ci si aspetterebbe da un esponente di certo Classicismo, non è priva di una certa bellezza, ma terrena e popolare (di gusto quasi verace, confacente a una cultura ricca di contraddizioni come quella partenopea, in cui la tradizione del *Presepe* è parte non secondaria), e proprio la costruzione plastica e cromatica delle carni e delle vesti, dettata dalla peculiare luce interna alla composizione, sono da ritenersi un elemento di pregio della tela. A ben vedere, quelle che potrebbero intendersi come debolezze sono elementi su cui impostare almeno in parte lo sviluppo del ragionamento: trattandosi di un dipinto di piccolo formato, non ci si potrebbe aspettare che la correttezza pittorica delle anatomie e delle fisionomie sia assoluta e, inoltre, se Rotari aveva una grande esperienza nel disegno e nelle arti grafiche (incluse le incisioni ad acquaforte), non sono noti dipinti certi databili

---

rango di conti) e soprattutto i sovrani del Regno delle Due Sicilie nel periodo invernale; come gli fu riferito dall'antiquario di Pagani che curò la vendita, il signor Rezza mi specificò che la tela qui in esame era l'unica che ornava la camera da letto padronale, essendo posta sopra la testata del letto. Evidenziava inoltre che, molto probabilmente, in origine la tela aveva un altro formato (a ragione, si dovrebbe ritenere che fosse una tela rettangolare) e che fu poi ritagliata in ovale per adattarla a una cornice di altro gusto.

<sup>439</sup> Vedi n. 66.

ante 1734 (eccetto il *Ritratto dell'ambasciatore veneziano Barbon Morosini* – Fig. 578) e pertanto sarebbero prevedibili alcune scorrettezze residue nella parte pittorica della sua formazione che, a breve, sarebbero tuttavia cadute, in virtù della pratica e del talento di Rotari. Una datazione precoce e ascrivibile al periodo partenopeo (1731-1734), suggeritami anche dal proprietario, permetterebbe di spiegare appunto queste incertezze: dato che la piccola tela presenta fortissime congruenze con la citata *Natività* dell'Istituto Stimate di Verona (Fig. 636) e una tela passata alla vendita Finarte del 2003, si può ipotizzare senza particolare congetture che ci troviamo di fronte a diversi esemplari, eseguiti nel corso della vita del pittore, di un soggetto particolarmente amato dallo stesso e apprezzato dalla committenza; anzi, si potrebbe anche avanzare una teoria di successione cronologica delle diverse versioni, in funzione del perfezionamento dei vari elementi costitutivi delle pitture. Proprio la tela che qui si presenta, ironicamente, sarebbe identificabile come la prima della serie: le scorrettezze e il carattere ancora acerbo qui riscontrato sarebbero stati man mano risolti con l'esperienza (e, forse, tramite la realizzazione di altri esemplari non pervenuti o non ancora rintracciati), per risolversi nella tela di Finarte, possibile *trait d'union* con l'esemplare veronese, ove ogni insicurezza è ormai risolta in un esito assolutamente felice, con una pennellata levigata e forme il cui disegno di base non ha subito il colpo delle incertezze giovanili col pennello. E, se l'ipotesi qui proposta è corretta, l'opera in esame assumerebbe un valore ancor più alto: infatti, sino al 1734, con l'affresco di palazzo Pellegrini a Santa Cecilia a Verona (Figg. 592-597), non conosciamo alcuna opera pittorica riconducibile con un certo grado di sicurezza alla mano di Rotari; ma, in virtù di coincidenze compositive e figurative significative, forse questa lacuna potrebbe colmarsi in minima parte... Rimane solo un ultimo aspetto da affrontare: la questione cronologica. A questo punto, sono due le ipotesi più plausibili: la prima, vedrebbe una datazione vicina all'opera veronese e, conseguentemente, si porrebbe il problema di come la tela sia poi giunta nella collezione Spinelli; la seconda, ritenuta più plausibile (e che concorda con quanto ipotizzato dallo stesso collezionista), propenderebbe per una datazione al periodo del soggiorno a Napoli per completare la formazione presso Francesco Solimena. In quest'ultimo caso, verrebbe in soccorso proprio la prima monografia su Rotari, redatta da Emilio Barbarani: in appendice al testo, sono infatti riportati in allegato dei documenti, tra cui l'elenco parziale (sia per numeri che per informazioni che sarebbero state per gli studiosi assai preziose – come titoli dei dipinti o dei disegni e una loro succinta descrizione) redatto dal fratello del pittore, don Antonio Rotari; in questo elenco, figurano alcune opere destinate a Napoli per figure d'alto rango (come il cardinal Pignatelli o il duca d'Erce, l'abate Zolla o i religiosi della chiesa di Monte Olivetto, o il conte Casimiro Avelloni), e non si può escludere che uno di essi fosse in origine il proprietario del piccolo dipinto che è oggetto di questa analisi e che, per qualche passaggio di eredità o per rinsaldare una qualche forma di legame, il dipinto sia passato da questi agli Spinelli (e poi, come qui si è presentato, all'attuale proprietario)<sup>440</sup>.

In conclusione, bisogna rispondere a una domanda: l'opera della collezione di Vito Rezza è o no un dipinto di Rotari? Secondo l'umile parere di chi scrive, e in virtù delle spiegazioni qui riportate, l'ipotesi che si tratti di un dipinto del nobile veronese è possibile, se non altamente probabile, e dovrebbe datarsi agli anni del soggiorno formativo a Napoli (1731-1734). Ma si è allo stesso tempo consci che la presentazione del dipinto all'interno di un elaborato di tesi magistrale non può certo essere valida come univoco e inappellabile documento, o patente, attestante l'autenticità di

---

<sup>440</sup> E. Barbarani, *Pietro Rotari...*, cit., pp. 106-110.

un'attribuzione artistica: si può avere certamente il merito di presentare un potenziale inedito, ma è allo stesso tempo necessario che su di esso si generi un dibattito serio e completo da parte degli studiosi, il quale richiederà (se avviato...) certamente anni, per poter sviluppare e portare avanti la conoscenza degli studi sul nostro e arricchire (è l'auspicio di chi scrive – e non solo...) il suo catalogo<sup>441</sup>.

---

<sup>441</sup> Pur sostenendo una posizione che ritenga valida l'attribuzione a Rotari di questa *Natività*, l'affermazione univoca di una tesi, avanzata in base a un ragionamento sull'opera e il confronto con altri esempi che gli studi associano, questa volta sì con certezza (in virtù di fonti storiche, testimonianze e studi consolidati), al pittore veronese, non è sufficiente affinché, finalmente, la conoscenza degli studiosi e del più vasto pubblico sulla figura di Pietro Antonio Rotari possa arricchirsi di nuovi aspetti e nuove prospettive di indagine e ricerca; e non sarebbe onesto pretendere che si accetti la propria tesi senza che, nel totale rispetto reciproco delle proprie idee e delle proprie posizioni teoriche, ci sia un confronto costruttivo. Da esso, infatti, deve nascere (come fu in passato) il progresso delle Arti e della Storia dell'Arte.

## CONCLUSIONI

In sintesi e in conclusione di questo scritto, la personalità di Pietro Antonio Rotari, pittore veronese e conte della Repubblica di Venezia, nonché una delle figure più interessanti del panorama artistico europeo del Settecento dell'Antico Regime e del 'Secolo dei Lumi', emerge sotto una nuova prospettiva che ne valorizza la reale complessità e bellezza. Rinunciando a qualsiasi criterio classificatorio definitivo che lo vincoli al Classicismo settecentesco e lo contrapponga a quella frizzante temperie di radicale rinnovamento che fu il Rococò (veneziano ed europeo...), e confrontando le opere (realizzate sia per il contesto privato che per quello ufficiale degli Ordini religiosi della penisola o per le Corti italiane ed europee per cui offrì i servizi dei suoi pennelli) con quelle degli artisti a lui affini o di quelli apparentemente antitetici, appare evidente che il nostro, come già il suo maestro Antonio Balestra, travalicò le convenzioni e i dogmi delle scuole pittoriche venete per giungere a esiti nuovi e originali, in alcuni casi aderenti a una tradizione specifica mentre, in altri, ben più radicale e difficilmente inquadrabili sotto una definizione univoca e universale. Oltretutto, come si ha *ivi* avuto modo di proporre, l'emergere di nuove opere che, è parere di chi scrive, dovranno in futuro rientrare a pieno titolo nel catalogo dei suoi lavori, fa ben sperare che il progresso degli studi sulla figura di Rotari proceda con ancor più convinzione in nuove direzioni, completando lo studio dei dipinti noti e rintracciando (qualora superstiti, ed è questo l'augurio...) quelli dispersi o attribuiti ad altra mano o ancora prigionieri dell'anonimato. In tale ottica, questo elaborato di tesi magistrale, che non ambisce certo alla completezza definitiva o ad ammantarsi del velo della Verità assoluta e incontrovertibile, si pone come umile passo in avanti in tale percorso di ricerca e dibattito: lo studio di questa figura di artista del complesso Settecento. Rotari, artista del Classicismo e del Rococò. Rotari, artista del Settecento veneto ed europeo...



## ELENCO DELLE IMMAGINI

**Nota introduttiva I:** ove necessario, saranno indicate tra parentesi la Fonte da cui è tratta l'immagine (F) e/o chi detiene di Copyright dell'immagine (©).

**Nota introduttiva II:** le immagini riportate in questo elenco sono quelle inserite nel Capitolo I (Figg. 001-671), nel Capitolo II (Figg. 672-750) e nel Capitolo III (Figg. 751-764).

**Nota introduttiva III:** alcune delle immagini inserite nel Capitolo I sono riproposte nei successivi Capitolo II e Capitolo III, mantenendo la numerazione iniziale.

Fig. 001 Bernardo Bellotto, *Veduta di Verona col fiume Adige dal Ponte Nuovo*; 1745-1747, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 002 Bernardo Bellotto, *Veduta del vecchio Ponte delle Navi di Verona*; 1745-1747, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 003 Bernardo Bellotto, *Veduta di Verona con Castelvecchio e il Ponte Scaligero visto da monte dell'Adige*; 1745 ca., Verona, Fondazione CariVerona (F © Fondazione CariVerona – vedi Sitografia, n. 46)

Fig. 004 Frontespizio de *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi [...]* di Bartolomeo Dal Pozzo, Verona 1718, per Giovanni Berno (F © Internet Archive – vedi Sitografia, n. 47)

Fig. 005 Pittore veronese del XVIII secolo, *Doppio ritratto di Domenico e Felice Brusasorci*; 1750 ca., Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 006 Felice Brusasorci, *Madonna col Bambino tra sant'Antonio un santo vescovo e le sante Barbara, Orsola, Apollonia, Maddalena, Cecilia, Agata, Caterina e Lucia*; 1579, Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 007 Felice Brusasorci, *Il Valore incoronato dalla Fama*; 1590 ca., Verona, Fondazione CariVerona (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 008 Felice Brusasorci e Alessandro Turchi, *Miracolo di san Raimondo di Peñafort*; 1600-1610 ca., Verona, chiesa di Sant'Anastasia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 009 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Diana e Atteone*; 1600, Mougins, Musée d'Art Classique de Mougins (F Wikipedia)

Fig. 010 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Ercole e Onfale*; 1620 ca., Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)

Fig. 011 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Strage degli innocenti*; 1610-1615 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)



Fig. 012 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Natività*; 1600-1640 ca, Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 013 Claudio Ridolfi, *Circoncisione*; Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 014 Claudio Ridolfi, *Adorazione dei pastori*; Corinaldo, collegiata di San Francesco al Corso (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 015 Claudio Ridolfi, *Flagellazione di Cristo*; Verona, chiesa di Sant'Anastasia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 016 Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Santa Francesca romana e l'angelo*; 1639, Verona, chiesa di Santa Maria dell'Organo (F © S. Marinelli, 1999, p. 124)

Fig. 017 Pietro Ricchi, *Lot e le figlie*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 018 Pietro Ricchi, *Santa Cristina martire*; XVII sec., Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia)

Fig. 019 Simone Cantarini, *Allegoria della Pittura*; 1620-1630 ca, Varsavia, Muzeum Narodowe (F Wikipedia)

Fig. 020 Simone Cantarini, *Incoronazione della Vergine e santi*; 1642-1647 ca, Gandino, basilica di Santa Maria Assunta (F Wikipedia)

Fig. 021 Simone Cantarini, *Madonna in gloria e i santi Giovanni Evangelista, Eufemia e Nicola da Tolentino*; 1632-1634, Bologna, Pinacoteca Nazionale (F © Pinacoteca Nazionale di Bologna – vedi Sitografia, n. 48)

Fig. 022 Simone Cantarini, *Madonna col Bambino e san Francesco d'Assisi*; Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 023 Simone Cantarini, *Santa Trinità*; 1640-1648 ca, Edimburgo, National Galleries of Scotland (F Wikipedia)

Fig. 024 Simone Cantarini, *Testa di vecchio*; Plympton, Saltram House, National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty (F Wikipedia)

Fig. 025 Giulio Carpioni, *Baccanale*; 1666 ca, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia)

Fig. 026 Giulio Carpioni, *Baccanale*; 1666 ca, Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

- Fig. 027 Giulio Carpioni, *Deposizione*; Bergamo, chiesa di Santo Spirito (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 028 Bartolomeo Cittadella, *Davide con la testa di Golia*; Verona, Museo Canonico (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 43)
- Fig. 029 Bartolomeo Cittadella, *Zenobia salvata dai pastori*; Ajaccio, Musée Fesch (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 46)
- Fig. 030 Bartolomeo Cittadella, *Presentazione della Vergine al Tempio*; Sant'Ambrogio di Valpolicella, chiesa di Sant'Ambrogio (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 47)
- Fig. 031 Francesco Barbieri detto lo Sfrisato, *Madonna col Bambino e i santi Chiara, Floriano e Apollonia*; San Pietro in Cariano, chiesa di San Floriano (F © catalogo 2017, p. 218)
- Fig. 032 Francesco Barbieri detto lo Sfrisato, *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Antonio abate*; Brandico, chiesa di Santa Maria Annunciata (F © catalogo 2017, p. 219)
- Fig. 033 Biagio Falcieri, *Ritratto di Alessandro II Pico (attribuito)*; Mirandola, Museo Civico (F © L. Fabbri, catalogo 2017, p. 85)
- Fig. 034 Nicolas Régnier, *Autoritratto al cavalletto*; 1623-1624 ca, Boston, Cambridge, Harvard Art Museums (F Wikipedia)
- Fig. 035 Biagio Falcieri, *Cacciata dei mercanti dal tempio*; Bussolengo, Santuario del Santissimo Redentore (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 41)
- Fig. 036 Andrea Voltolini, *Annunciazione con i santi papa Giulio I e Gaetano Thiene*; Garda, chiesa di Santa Maria Assunta (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 38)
- Fig. 037 Luca Giordano, *Martirio del beato Bernardo Tolomei*; Verona, chiesa di Santa Maria in Organo (F © L. Fabbri, catalogo 2017, p. 98)
- Fig. 038 Luca Giordano, *Bacco e Arianna*; Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 039 Mattia Preti, *Santi Andrea Avellino e Gaetano da Thiene in gloria con angeli*; Verona, chiesa di San Nicolò (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 040 Mattia Preti, *San Paolo eremita*; Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 041 Sante Prunato, *Redentore tra Tobia e l'angelo e i santi Liborio e Francesco di Sales*; 1720, Verona, Cattedrale (F Wikipedia, © Didier Descouens)
- Fig. 042 Sante Prunato, *Istituzione dell'Eucarestia*; Verona, Museo di Castelvecchio (F catalogo 2017, p. 261, © Matteo Vajenti)

- Fig. 043 Sante Prunato, *Adorazione dei Magi*; Gandino, chiesa di Santa Maria Assunta (F © L. Fabbri, catalogo 2017, p. 111)
- Fig. 044 Louis Dorigny, *Galatea*; collezione privata (F Wikipedia)
- Fig. 045 Michel Dorigny, *Diana e Atteone*; Parigi, Petit Palais (F Wikipedia)
- Fig. 046 Simon Vouet, *Allegoria della Fede e del disprezzo della Ricchezza*; 1638-1640, Parigi, Louvre (F Wikipedia, © Romainbehar)
- Fig. 047 Charles Le Brun, *L'ingresso di Alessandro Magno a Babilonia*; 1665, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 048 Louis Dorigny, *Annunciazione*; Verona, Palazzo della Ragione, Cappella dei Notai (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 049 Louis Dorigny, *Daniele discolpa Susanna*; Verona, Palazzo della Ragione, Cappella dei Notai (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 050 Louis Dorigny, *San Zeno doma un carro tirato da buoi indemoniati*; Verona, Palazzo della Ragione, Cappella dei Notai (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 051 Simone Brentana, *Dionigi di Corinto insegna ai fanciulli*; Parigi, Galleria Mendes (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 55)
- Fig. 052 Simone Brentana, *Dio Padre col Bambino e sant'Antonio da Padova*; Isola Rizza, chiesa dei Santi Pietro e Paolo (F © catalogo 2017, p. 271)
- Fig. 053 Simone Brentana, *Madonna col Bambino e san Domenico*; Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso (F © catalogo 2017, p. 272)
- Fig. 054 Giambettino Cignaroli, *Trasfigurazione di Cristo*; Verona, Duomo (F Wikipedia, © Didier Descouens)
- Fig. 055 Giambettino Cignaroli, *Santi Andrea Avellino, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka in adorazione dei Sacramenti*; Crema, chiesa di San Giacomo Maggiore (F Wikipedia)
- Fig. 056 Giambettino Cignaroli, *Madonna col Bambino in trono e i santi Lorenzo, Lucia, Antonio da Padova e Barbara*; 1759, Toledo, Toledo Museum of Art (F Wikipedia)
- Fig. 057 Giambettino Cignaroli, *Leda e il cigno*; ubicazione ignota (F Wikipedia)
- Fig. 058 Giambettino Cignaroli, *Morte di Rachele*; 1769-1770, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 059 Fra' Galgario, *Ritratto del marchese Scipione Maffei*; 1750 ca, Verona, Museo Canoniale (F Wikipedia)

Fig. 060 Frontespizio del «Giornale de' Letterati d'Italia» edito da Apostolo Zeno, Scipione Maffei e Antonio Vallisnieri, I, Venezia 1710, appresso Gio. Gabriello Ertz (F Wikipedia)

Fig. 061 Museo Lapidario detto Museo Maffeiano; Verona (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 062 Francesco Galli Bibiena, *Progetto del Teatro Filarmonico* (I edificio); 1716-1729, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum (F Wikipedia)

Fig. 063 Frontespizio della *Verona illustrata*, III, Verona 1732, per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno (F © Internet Archive – vedi Sitografia, n. 44)

Fig. 064 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Allegoria della Musica*; 1606 ca, Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 065 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Allegoria della Poesia*; 1606 ca, Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 066 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Allegoria della Fortezza*; 1606 ca, Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 067 Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Allegoria dell'Onore*; 1606 ca, Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 068 Bernardo Bellotto, *Veduta del Rio dei Mendicanti e della Scuola Grande di San Marco*; 1741 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 069 *Ritratto di Anton Maria Zanetti il Giovane*(disegno di Anton Maria Zanetti il Giovane e traduzione di Giovanni de Pian); 1774-1800 ca, Amsterdam, Rijksmuseum (F Wikipedia, © Rijksmuseum)

Fig. 070 Frontespizio della *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674, fino al presente 1733*, Venezia 1733, presso Pietro Bassaglia a S. Bartolomeo, al segno della Salamandra (F © Internet Archive - vedi Sitografia, n. 11)

Fig. 071 Johann Carl Loth, *San Romualdo*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 072 Johann Carl Loth, *Diana ed Endimione*; Amsterdam, Rijksmuseum (F Wikipedia)

Fig. 073 Antonio Zanchi, *Abramo insegna l'astronomia agli egiziani*; 1665 ca, Venezia, chiesa di Santa Maria del Giglio (F Wikipedia)

Fig. 074 Antonio Zanchi, *Fanciulla con tamburello*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia)

Fig. 075 Gregorio Lazzarini, *Orfeo e le baccanti*; 1710 ca, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia)

Fig. 076 Gregorio Lazzarini, *Incoronazione della Vergine*; Padova, basilica di Santa Maria Assunta (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 077 Gregorio Lazzarini, *Cristo incorona santa Teresa*; Venezia, chiesa di Santa Maria degli Scalzi (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 078 Gregorio Lazzarini, *Presentazione di Gesù al Tempio*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 079 Antonio Bellucci, *Antioco e Stratonice*; 1700 ca, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 080 Antonio Bellucci, *Ratto di Europa*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 081 Antonio Bellucci, *Ercole e Onfale*; 1698 ca, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia)

Fig. 082 Nicolò Bambini, *Strage degli innocenti*; Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 083 Nicolò Bambini, *Nascita di Adone*; Rennes, Musée des Beaux-Arts (F Wikipedia)

Fig. 084 Nicolò Bambini, *Achille e le figlie di Licomede*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 085 Nicolò Bambini, *Ratto delle Sabine*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 086 Pietro Liberi, *Scena mitologica*; Londra, Hampton Court, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 087 Pietro Liberi, *L'uomo precipitato dai Vizi*; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Pinacoteca (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 088 Pietro Liberi, *Stemma Mediceo*; Firenze, Oratorio dei Vanchetoni (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 089 Pietro Liberi, *Estasi di santa Gertrude*; Padova, basilica di Santa Giustina (F Wikipedia)

Fig. 090 Pietro Liberi, *Crocifissione on la Maddalena e san Giacomo Salomoni*; Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 091 Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, *Contesa tra Achille e Agamennone*; 1695 ca, Beauvais, Musée départemental de l'Oise (F Wikipedia)

Fig. 092 Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, *Trionfo del nome di Gesù*; 1674, Roma, chiesa del Gesù (F Wikipedia, © LivioAndronico)

Fig. 093 Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, *Predica di san Giovanni Battista*; 1690 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 094 Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, *Una beata monaca riceve l'ostia da Cristo*; 1690-1699 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 095 Sebastiano Ricci, *Autoritratto*; Firenze, Uffizi, Galleria degli Autoritratti (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 096 *Compendio delle vite, e maniere de' più riguardevoli pittori [...]*, in *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674, fino al presente 1733*, Venezia 1733, presso Pietro Bassaglia a S. Bartolomeo, al segno della Salamandra (F © Internet Archive - vedi Sitografia, n. 11)

Fig. 097 Sebastiano Ricci, *Apelle ritrae Campaspe al cospetto di Alessandro Magno*; Parma, Galleria Nazionale (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 098 Sebastiano Ricci, *Paolo III ispirato dalla Fede a convocare il Concilio di Trento* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 099 Sebastiano Ricci, *Paolo III approva l'ordine dei Cappuccini* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 100 Sebastiano Ricci, *Paolo III riconcilia Francesco I di Francia e Carlo V d'Asburgo* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 101 Sebastiano Ricci, *Le anime dei beati ascendono al cielo e Santi in gloria*; Milano, chiesa di San Bernardino alle Ossa (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 102 Sebastiano Ricci, *Allegoria della Battaglia di Lepanto*; 1695 ca, Roma, palazzo Colonna, Sala degli Scrigni (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 103 Sebastiano Ricci, *Allegoria della Battaglia di Lepanto* (particolare); 1695 ca, Roma, palazzo Colonna, Sala degli Scrigni (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 104 Sebastiano Ricci, *Allegoria della Battaglia di Lepanto* (particolare); 1695 ca, Roma, palazzo Colonna, Sala degli Scrigni (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 105 Sebastiano Ricci, *Esposizione dell'Eucarestia agli Apostoli, Padre Eterno e angeli musicanti e Tre Virtù teologali*; 1700, Padova, basilica di Santa Giustina, Cappella del Santissimo Sacramento (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 106 Luca Giordano, *Assunzione della Vergine*; Venezia, basilica di Santa Maria della Salute

Fig. 107 Luca Giordano, *Presentazione della Vergine al Tempio*; Venezia, basilica di Santa Maria della Salute

Fig. 108 Sebastiano Ricci, *Sacra Conversazione*; 1708, Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 109 Annibale Carracci, *Sacra Conversazione*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 110 Sebastiano Ricci, *Ercole al bivio*; Firenze, palazzo Marucelli Fenzi (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 111 Sebastiano Ricci, *Trionfo della Sapienza sull'Ignoranza*; Firenze, palazzo Marucelli Fenzi (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 112 Sebastiano Ricci, *Apoteosi di Ercole*; Firenze, palazzo Marucelli Fenzi (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 113 Pietro da Cortona, *Età dell'oro*; Firenze, Palazzo Pitti, Sala della Stufa (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 114 Pietro da Cortona, *Il principe Medici strappato da Venere e condotto da Minerva verso Ercole*; Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Venere (F Wikipedia, © Architas)

Fig. 115 Pietro da Cortona, *Il Principe Medici guidato dalla Fama al cospetto di Apollo*; Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Apollo (F Wikipedia, © IlSistemone)

Fig. 116 Pietro da Cortona, *Giove incorona il Principe Medici*; Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Giove (F Wikipedia, © IISistemone)

Fig. 117 Luca Giordano, *Trionfo di Minerva*; Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Galleria (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 118 Luca Giordano, *Antro dell'Eternità*; Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Galleria (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 119 Luca Giordano, *Apoteosi dei Medici*; Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Galleria (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 120 Luca Giordano, *Nettuno e Anftrite*; Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Galleria (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 121 Sebastiano Ricci, *Stemma Mediceo*; Firenze, Palazzo Pitti (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 122 Sebastiano Ricci, *Diana e Callisto*; Firenze, Palazzo Pitti (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 123 Sebastiano Ricci, *Venere e Adone*; Firenze, Palazzo Pitti (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 124 Sebastiano Ricci, *Venere e Adone*; Orléans, Musée des Beaux-Arts (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 125 Sebastiano Ricci, *Bacco e Arianna*; Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 126 Sebastiano Ricci, *Diana e le ninfe al bagno*; Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 127 Sebastiano Ricci, *Diana e le ninfe al bagno* (particolare); Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 128 Sebastiano Ricci, *Diana e le ninfe al bagno* (particolare); Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 129 Sebastiano Ricci, *Trionfo di Galatea*; Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)



Fig. 130 Sebastiano Ricci, *Trionfo di Galatea* (particolare); Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 131 Sebastiano Ricci, *Trionfo di Galatea* (particolare); Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 132 Sebastiano Ricci, *Cupido dinnanzi a Giove*; Londra, Burlington House, Royal Academy (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 133 Annibale Carracci, *Bacco e Arianna*; Roma, Palazzo Farnese, Galleria (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 134 Tiziano Vecellio, *Bacco e Arianna*; 1520-1523, Londra, National Gallery (F Wikipedia)

Fig. 135 Raffaello Sanzio, *Trionfo di Galatea*; Roma, villa Chigi detta la Farnesina (F Wikipedia)

Fig. 136 Antonio Allegri detto il Correggio, *Leda e il cigno*; Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (F Wikipedia)

Fig. 137 Girolamo Francesco Maria Mazzola detto il Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*; Firenze, Uffizi (F Wikipedia)

Fig. 138 Girolamo Francesco Maria Mazzola detto il Parmigianino, *Tre vergini sagge* (particolare); Parma, basilica di Santa Maria della Steccata (F Wikipedia)

Fig. 139 Antoine Watteau, *Studi di teste di moro*; Parigi, Louvre (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 140 Antoine Watteau, *Studi di teste*; Parigi, Louvre (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 141 Sebastiano Ricci, *Salomone parla al popolo*; Thiene, Duomo (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 142 Sebastiano Ricci, *San Francesco di Paola resuscita un fanciullo morto*; ante 1733, Venezia, chiesa di San Rocco (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 143 Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova la vera Croce*; ante 1733, Venezia, chiesa di San Rocco

Fig. 144 Sebastiano Ricci, *Sacrificio a Sileno*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 145 Sebastiano Ricci, *Madonna con Bambino in gloria e l'Angelo custode*; Venezia, chiesa Evangelica Luterana (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 146 Sebastiano Ricci, *Susanna dinanzi a Daniele*; Torino, Galleria Sabauda (F Wikipedia)

Fig. 147 Sebastiano Ricci, *Sant'Antonio che risana il piede a un fanciullo*; Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 148 Sebastiano Ricci, *Santi Gregorio Magno e Gerolamo che intercedono per le anime del Purgatorio*; Bergamo, chiesa di Sant'Alessandro della Croce (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 149 Sebastiano Ricci, *Assunzione della Vergine*; 1733-1734, Vienna, Karlskirche (F Wikipedia, © Diego Delso)

Fig. 150 Jacopo Amigoni, *Venere e Adone*; 1740 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 151 Jacopo Amigoni, *Venere e Adone con le nereidi*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 152 Jacopo Amigoni, *Ritratto di Farinelli con un gruppo di amici*; 1750-1752, Melbourne, National Gallery of Victoria (F Wikipedia, © Felton Bequest)

Fig. 153 Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegoria della Scultura*; 1725-1730, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 154 Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegoria della Pittura*; 1725-1730, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 155 Paolo Pagani, *Lamentazione sul corpo di Abele*; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (F Wikipedia, © Dguendel)

Fig. 156 Paolo Pagani, *Giove e Semele*; 1693, Brno, Moravská Galerie (F Wikipedia)

Fig. 157 Giovanni Antonio Pellegrini, *Vergine che appare ai Santi francescani*; 1702 ca, Padova, Biblioteca Antoniana (F © PadovaToday – vedi Sitografia, n. 49)

Fig. 158 Sebastiano Ricci, *San Gregorio Magno invoca la Vergine per la cessazione della peste a Roma*; Padova, basilica di Santa Giustina (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 159 Giovanni Antonio Pellegrini, *Alessandro davanti al cadavere di Dario*; 1702-1703, Düsseldorf, Kunstmuseum (F Wikipedia)

Fig. 160 Sala della barchessa di Villa Alessandri (oggi Furegon Fontana) a Mira, con gli affreschi di Giovanni Antonio Pellegrini (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 161 Giovanni Antonio Pellegrini, *Nicchia a trompe l'oeil*; 1707 ca, Mira, Villa Alessandri (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 162 Giovanni Antonio Pellegrini, *Figura decorativa*; 1707 ca, Mira, Villa Alessandri (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 163 Giovanni Antonio Pellegrini, *Venere che piange sul corpo di Adone*; 1707 ca, Mira, Villa Alessandri (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 164 Giovanni Antonio Pellegrini, *Endimione addormentato*; 1707 ca, Mira, Villa Alessandri (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 165 Giovanni Antonio Pellegrini, *Caduta di Fetonte* (perduto, ricostruzione *post 1941 in situ*); York, Castle Howard (F Wikipedia, © Matthew Hoser)

Fig. 166 Sebastiano Ricci, *Caduta di Fetonte*; Belluno, Palazzo Fulcis (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 167 Anton van Dyck, *Triplo ritratto di Carlo I Stuart*; Windsor, Windsor Castle, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 168 Anton van Dyck, *Ritratto di Thomas Killigrew e Lord William Crofts*; Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 169 Anton van Dyck, *Ritratto di Carlo I Luigi del Palatinato e Rupert del Reno*; 1637, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 170 Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegoria delle nozze dell'Elettore Palatino*; Scheissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (F Wikipedia)

Fig. 171 Giovanni Antonio Pellegrini, *Scarico di merci provenienti dalla Louisiana sulle rive della Senna* (particolare della volta della Banque Royale - perduta); 1720-1721, Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris (F Wikipedia)

Fig. 172 Giovanni Antonio Pellegrini, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*; 1735, Padova, basilica di Sant'Antonio, Biblioteca (F Wikipedia)

Fig. 173 Giovanni Antonio Pellegrini, *Santa Cecilia al clavicembalo*; 1717 ca, Stoccarda, Staatsgalerie (F Wikipedia)

Fig. 174 Giovanni Antonio Pellegrini, *Madonna del Rosario coi santi Domenico, Caterina da Siena e Magno di Füssen*; 1722, Füssen, chiesa di San Magno

Fig. 175 Giovanni Antonio Pellegrini, *Sant'Ulrico che cura un malato*; 1722, Füssen, chiesa di San Magno

Fig. 176 Giovanni Antonio Pellegrini, *San Sebastiano curato dalle pie donne*; Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (F Wikipedia)

Fig. 177 Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegoria della Notte*; 1718, L'Aja, Mauritshuis, Sala delle feste (F Wikipedia)

Fig. 178 Marco Ricci, *Paesaggio con cavalli all'abbeveratoio*; 1715 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 179 Luca Carlevarijs, *Veduta di Palazzo Ducale da Riva degli Schiavoni*; 1710 ca, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini (F Wikipedia)

Fig. 180 Antonio Canal detto il Canaletto, *Veduta del Canal Grande da Palazzo Balbi a Rialto*; 1721-1723, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 181 Rosalba Carriera, *Autoritratto col ritratto della sorella*; 1715, Firenze, Uffizi, Galleria degli Autoritratti (F Wikipedia)

Fig. 182 Rosalba Carriera, *Ritratto di Anton Maria Zanetti il Vecchio*; 1700, Stoccolma, Nationalmuseum (F Wikipedia)

Fig. 183 Rosalba Carriera, *Fanciulla con colomba (Innocenza)*; 1705, Roma, Accademia di San Luca (F © Artericerca – vedi Sitografia, n. 50)

Fig. 184 Rosalba Carriera, *Ritratto di Gustav Hamilton secondo Lord Boyne*; New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 185 Rosalba Carriera, *Ritratto di Philip duca di Wharton*; Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)

Fig. 186 Rosalba Carriera, *Ritratto di Charles Sackville secondo duca di Dorset*; Sevenoaks, Collezione Sackville (F Wikipedia)

Fig. 187 Rosalba Carriera, *Ritratto di Federico IV re di Danimarca e Norvegia*; 1708-1709, Hillerød, Frederiksborgmuseet (F Wikipedia)

Fig. 188 Charles-Nicolas Cochin e Augustin de Saint-Aubin, *Ritratto di Pierre-Jean Mariette*; New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 189 Rosalba Carriera, *Autoritratto come Inverno*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 190 Rosalba Carriera, *Autoritratto come Tragedia*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 191 Rosalba Carriera, *Ritratto di mademoiselle de Clermont*; 1720-1721, Chantilly, Musée Condé (F Wikipedia)

Fig. 192 Rosalba Carriera, *Ritratto di Luigi XV fanciullo*; 1720, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 193 Rosalba Carriera, *Ritratto di Antoine Watteau*; Francoforte, Städelsches Kunstinstitut (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 194 Rosalba Carriera, *Ritratto di Antoine Watteau*; Treviso, Museo Luigi Bailo (F Wikipedia)

Fig. 195 Rosalba Carriera, *Allegoria dell'Africa*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 196 Rosalba Carriera, *Ritratto del console di Francia Le Blond*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 197 Rosalba Carriera, *Ritratto di Sebastiano Ricci*; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (F Wikipedia)

Fig. 198 Rosalba Carriera, *Ritratto di prelato (Ritratto del cardinale Melchior de Polignac)*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 199 Rosalba Carriera, *Ritratto di fanciulla*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 200 Rosalba Carriera, *Ritratto di Enrichetta Anna Sofia d'Este*; 1723, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 201 Rosalba Carriera, *Ritratto di Benedetta Enrichetta Maria d'Este*; 1723, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 202 Rosalba Carriera, *Ritratto di Anna Amalia Giuseppa d'Este*; 1723, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 203 Rosalba Carriera, *Ritratto dell'imperatrice Guglielmina Amalia*; 1730, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 204 Rosalba Carriera, *Ritratto di Caterina Sagredo Barbarigo*; 1723, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 205 Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Francesco Algarotti*; Amsterdam, Rijksmuseum (F Wikipedia)

Fig. 206 Frontespizio del *Newtonianismo per le dame. Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli 1737 (F Wikipedia)

Fig. 207 Maurice Quentin de la Tour, *Autoritratto*; 1750 ca, Amiens, Musée de Picardie (F Wikipedia)

Fig. 208 Giambattista Pittoni, *Annunciazione*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 209 Giambattista Pittoni, *Bacco e Arianna*; Varsavia, Muzeum Narodowe (F Wikipedia)

Fig. 210 Giambattista Piazzetta, *Autoritratto*; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (F Wikipedia)

Fig. 211 Antonio Molinari, *Adorazione del Vitello d'oro*; 1700-1702, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 212 Antonio Molinari, *Cristo e l'adultera*; Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel (F Wikipedia)

Fig. 213 Giuseppe Maria Crespi, *Cresima*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 214 Giambattista Piazzetta, *Giuditta e Oloferne*; Roma, Accademia di San Luca (F Wikipedia)

Fig. 215 Giambattista Piazzetta, Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto, Giovanni Battista Cimaroli, *Tomba allegorica di lord Somers*; 1726, Birmingham, Museum & Art Gallery (F Wikipedia)

Fig. 216 Giambattista Tiepolo (attribuito), *Scuola di nudo*; 1716-1718, collezione privata (F Wikipedia)

Fig. 217 Giambattista Piazzetta, *San Jacopo trascinato al martirio*; 1722, Venezia, chiesa di San Stae (F Wikipedia)

Fig. 218 Domenico Fetti, *La Meditazione*; 1618 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Fig. 219 Johann Liss, *Apollo e Marsia*; 1625-1630, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 220 Bernardo Strozzi, *San Girolamo*; 1640 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 221 Francesco Solimena, *Rebecca e il servo di Abramo*; 1700-1710 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 222 Giambattista Piazzetta, *Madonna che appare a san Filippo Neri*; 1724-1726, Venezia, chiesa di Santa Maria della Fava (F Wikipedia)

Fig. 223 Bartolomé Esteban Murillo, *Ragazzi che mangiano la frutta*; 1645-1646, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)

Fig. 224 Bartolomé Esteban Murillo, *Donne alla finestra*; Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)

Fig. 225 Marco Alvise Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Incisioni*; Udine, Museo diocesano (F © Museo diocesano)

Fig. 226 Marco Alvise Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Incisioni*; Udine, Museo diocesano (F © Museo diocesano)

Fig. 227 Rembrandt van Rijn, *Ritratto di giovane (Autoritratto)*; 1639 ca, Firenze, Uffizi (F Wikipedia)

Fig. 228 Rembrandt van Rijn, *Anziana che legge (Profetessa Anna)*; 1631, Amsterdam, Rijksmuseum (F Wikipedia)

Fig. 229 Giambattista Piazzetta, *Ragazza che si spulcia*; 1720-1725, Boston, Museum of Fine Arts (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 230 Giambattista Piazzetta, *Giovane erbivendolo che conta i danari*; 1720-1725, Boston, Museum of Fine Arts (F Wikipedia)

Fig. 231 Giambattista Piazzetta, *Contadinella addormentata*; 1710-1720, Salisburgo, Residenzgalerie (F Wikipedia)

Fig. 232 Giambattista Piazzetta, *Giovane contadino*; 1710-1720, Salisburgo, Residenzgalerie (F Wikipedia)

Fig. 233 Giambattista Piazzetta, *Rebecca ed Eleazaro al pozzo*; 1735-1738, Milano, Pinacoteca di Brera (F Wikipedia)

Fig. 234 Giambattista Piazzetta, *Indovina*; 1740, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 235 Giambattista Piazzetta, *Idillio sulla spiaggia*; 1745, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum (F Wikipedia)

Fig. 236 Giambattista Piazzetta, *San Domenico in gloria e la visione della Trinità*; 1727, Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Cappella di San Domenico (F Wikipedia)

Fig. 237 Giambattista Piazzetta, *Ritratto del feldmaresciallo Johann Matthias von der Schulenburg*; 1735 ca, Chicago, Art Institute (F Wikipedia)

Fig. 238 Giambattista Piazzetta, *Assunzione della Vergine*; 1735, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 239 Giambattista Piazzetta, *Diana*; Melbourne, National Gallery of Victoria (F Wikipedia)

Fig. 240 Marco Alvisi Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Studj di pittura già dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri pubblicati a spese di Giambattista Albrizzi*; 1760, Londra, British Museum (F Wikipedia)

Fig. 241 Marco Alvisi Pitteri (da Giambattista Piazzetta), *Studj di pittura già dissegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri pubblicati a spese di Giambattista Albrizzi*; 1760, Londra, British Museum (F Wikipedia)

Fig. 242 Federico Bencovich (attribuito), *Ritratto di un pittore (Autoritratto?)*; 1730-1739 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 243 Carlo Cignani, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 244 Carlo Cignani, *Venere*; 1662-1665, Varsavia, Muzeum Narodowe (F Wikipedia)

Fig. 245 Carlo Cignani e Federico Bencovich, *Assunta*; 1685-1706, Forlì, cattedrale di Santa Croce, Cappella della Madonna del Fuoco (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 246 Carlo Cignani e Federico Bencovich, *Assunta* (particolare); 1685-1706, Forlì, cattedrale di Santa Croce, Cappella della Madonna del Fuoco (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 247 Carlo Cignani e Federico Bencovich, *Assunta* (particolare); 1685-1706, Forlì, cattedrale di Santa Croce, Cappella della Madonna del Fuoco (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 248 Federico Bencovich, *Giunone*; 1707, Forlì, palazzo Orselli-Foschi (F © G. Crosilla, 2020, tav. I)

Fig. 249 Antonio Allegri detto il Correggio, *Visione di san Giovanni a Patmos*; 1520-1521, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista (F Wikipedia, © Livioandronico2013)



Fig. 250 Antonio Allegri detto il Correggio, *Assunzione*; 1526-1530, Parma, Duomo (F Wikipedia, © Livioandronico2013)

Fig. 251 Federico Bencovich, *Il beato Pietro Gambacorti da Pisa*; 1725-1730, Venezia, chiesa di San Sebastiano (F © G. Crosilla, 2020, tav. XLI)

Fig. 252 Federico Bencovich, *Santi Andrea, Bartolomeo, Carlo Borromeo, Lucia e Apollonia*; 1712-1713, Senonches, chiesa di Notre-Dame de Senonches (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 253 Federico Bencovich, *Fuga in Egitto*; 1719 ca, Tomo di Feltre, villa Fabris, chiesa di San Giuseppe (F © G. Crosilla, 2020, tav. XXII)

Fig. 254 Rosala Carriera, *Venere e Cupido*; Chatsworth, collezioni del duca di Devonshire (F © RaiCultura – vedi Sitografia, n. 57)

Fig. 255 Federico Bencovich, *Ercole e Onfale*; Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (F Wikipedia)

Fig. 256 Federico Bencovich (attribuito), *Pastorelli in concerto*; ubicazione ignota (F © G. Crosilla, 2020, tav. LIII)

Fig. 257 Johann Gottfried Auerbach, *Ritratto di Friedrich Karl von Schönborn*; 1730 ca, Würzburg, Museum für Franken (F Wikipedia)

Fig. 258 Christian Schilbach, *Ritratto di Lothar Franz von Schönborn*; 1715 ca, Colonia, Wallraf-Richartz Museum (F Wikipedia)

Fig. 259 Federico Bencovich, *Agar e Ismaele nel deserto*; 1715 ca, Pommersfelden, castello (F © G. Crosilla, 2020, tav. X)

Fig. 260 Federico Bencovich, *Sacrificio di Ifigenia*; 1715 ca, Pommersfelden, castello (F © G. Crosilla, 2020, tav. XVIII)

Fig. 261 Giambattista Tiepolo, *Apostoli Tommaso e Giovanni*; Venezia, chiesa di Santa Maria dei Derelitti (F © Gioielli Nascosti di Venezia – vedi Sitografia, n. 58)

Fig. 262 Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Isacco*; Venezia, chiesa di Santa Maria dei Derelitti (F Wikipedia)

Fig. 263 Giambattista Tiepolo, *Trionfo di Mario*; 1726-1729, New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia, © Metropolitan Museum)

Fig. 264 Giambattista Tiepolo, *Bruto e Arrunte*; 1726-1729, Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 265 Mattia Bortoloni, *Allegoria del Merito*; 1720-1730, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 266 Mattia Bortoloni, *Sacrificio di Isacco*; 1749, Bergamo, chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano (F Wikipedia)

Fig. 267 Giambattista Crosato, *Il carro di Apollo e i Quattro Continenti*; 1754 ca, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 268 Giambattista Crosato, *Ritrovamento di Mosè*; Mosca, Museo Puskin (F Wikipedia)

Fig. 269 Giambattista Tiepolo, *Fetonte chiede il carro del sole ad Apollo* (particolare); Massanzago, villa Baglioni (F Wikipedia)

Fig. 270 Giovanni Antonio Fumiani, *Martirio e gloria di san Pantaleone*; 1684-1707, Venezia, chiesa di San Pantalon (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 271 Giambattista Tiepolo, *Caduta degli angeli ribelli*; 1726, Udine, Museo diocesano (F Wikipedia, © YukioSanjo)

Fig. 272 Paolo Caliari detto il Veronese, *Giove che folgora i vizi*; 1553-1554, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 273 Annibale Carracci, *Ercole al bivio*; 1596 ca, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 274 *Torso del Belvedere*; Roma-Città del Vaticano, Musei Vaticani (F Wikipedia, © F. Bucher)

Fig. 275 Sebastiano Ricci, *Punizione di Amore*; Firenze, palazzo Marucelli Fenzi (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 276 Sebastiano Ricci, *Sconfitta di Marte*; Firenze, palazzo Marucelli Fenzi (F Wikipedia)

Fig. 277 Veduta della Galleria degli Ospiti affrescata da Gerolamo Mengozzi Colonna e Giambattista Tiepolo; 1726-1729, Udine, Museo diocesano (F © Museo diocesano)

Fig. 278 Veduta della Galleria degli Ospiti affrescata da Gerolamo Mengozzi Colonna e Giambattista Tiepolo; 1726-1729, Udine, Museo diocesano (F © Museo diocesano)

Fig. 279 Giambattista Tiepolo, *Apparizione dell'Angelo a Sara*; 1726-1729, Udine, Museo diocesano, Galleria degli Ospiti (F Wikipedia)

Fig. 280 Giambattista Tiepolo, *Rachele che nasconde gli idoli*; 1726-1729, Udine, Museo diocesano, Galleria degli Ospiti (F Wikipedia)

Fig. 281 Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Viaggio della famiglia di Abramo*; 1650-1660, Genova, Palazzo Rosso (F Wikipedia)

Fig. 282 Giambattista Tiepolo, *Rachele che nasconde gli idoli* (particolare); 1726-1729, Udine, Museo diocesano, Galleria degli Ospiti

Fig. 283 Giambattista Tiepolo, *Rachele che nasconde gli idoli* (particolare); 1726-1729, Udine, Museo diocesano, Galleria degli Ospiti

Fig. 284 Giambattista Tiepolo, *Rachele che nasconde gli idoli* (particolare); 1726-1729, Udine, Museo diocesano, Galleria degli Ospiti

Fig. 285 Giambattista Tiepolo, *Rachele che nasconde gli idoli* (particolare); 1726-1729, Udine, Museo diocesano, Galleria degli Ospiti

Fig. 286 Giambattista Tiepolo, *Giudizio del re Salomone*; 1729, Udine, Museo diocesano, Sala rossa detta del Tribunale (F Wikipedia)

Fig. 287 Giambattista Tiepolo, *Giudizio del re Salomone* (particolare); 1729, Udine, Museo diocesano, Sala rossa detta del Tribunale

Fig. 288 Giambattista Tiepolo, *Tre figure e un serpente attorno alle rovine* (serie dei *Capricci*); New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 289 Giambattista Tiepolo, *Figure e Pulcinella* (serie degli *Scherzi di fantasia*); 1750 ca, Amsterdam, Rijksmuseum (F Wikipedia)

Fig. 290 Giambattista Tiepolo, *Istituzione del rosario, gloria e preghiera di san Domenico*; 1738-1739, Venezia, chiesa di Santa Maria del Rosario detta dei Gesuati alle Zattere (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 291 Giambattista Tiepolo, *Incoronazione della Vergine*; 1754-1755, Venezia, chiesa di Santa Maria della Visitazione detta della Pietà (F Wikipedia, © Wolfgang Moroder)

Fig. 292 Giambattista Tiepolo, *Vergine che consegna lo scapolare a san Simone Stock*; 1740-1749, Venezia, Scuola Grande dei Carmini (F Wikipedia)

Fig. 293 Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*; 1746-1748, Venezia, Palazzo Labia, Sala di Antonio e Cleopatra (F Wikipedia)

Fig. 294 Paolo Caliari detto il Veronese, *Nozze di Cana*; 1562-1563, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 295 Paolo Caliari detto il Veronese, *Convito in casa di Levi*; 1573, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 296 Gerolamo Mengozzi Colonna e Giambattista Tiepolo, *Sala di Antonio e Cleopatra* (veduta); 1746-1748, Venezia, Palazzo Labia (F Wikipedia)

Fig. 297 Andrea Palladio, *Teatro Olimpico* (proscenio); Vicenza

Fig. 298 Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo e Lorenzo Tiepolo, *Apoteosi di Apollo e i quattro Continenti*; 1750-1753, Würzburg, Residenz, Scalone (F Wikipedia, © Myriam Thyès)

Fig. 299 Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo e Lorenzo Tiepolo, *Investitura del vescovo Aroldo a duca di Franconia*; 1750-1753, Würzburg, Residenz, Kaisersaal (F Wikipedia)

Fig. 300 Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo e Lorenzo Tiepolo, *Apollo conduce Beatrice di Borgogna a Federico Barbarossa*; 1750-1753, Würzburg, Residenz, Kaisersaal (F Wikipedia)

Fig. 301 Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo e Lorenzo Tiepolo, *Matrimonio di Beatrice di Borgogna e Federico Barbarossa*; 1750-1753, Würzburg, Residenz, Kaisersaal (F Wikipedia)

Fig. 302 Giambattista Tiepolo, *Predica di san Giovanni Battista*; 1732-1733, Bergamo, Cappella Colleoni (F Wikipedia)

Fig. 303 Giambattista Tiepolo, *Decapitazione di san Giovanni Battista*; 1732-1733, Bergamo, Cappella Colleoni (F Wikipedia)

Fig. 304 Giambattista Tiepolo, *Corsa del carro del Sole*; 1740, Milano, Palazzo Clerici, Galleria (F Wikipedia)

Fig. 305 Giambattista Tiepolo, *Sacrificio di Ifigenia*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani (F Wikipedia)

Fig. 306 Giambattista Tiepolo, *Minerva trattiene Achille*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani (F Wikipedia)

Fig. 307 Giambattista Tiepolo, *Venere appare a Enea*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani (F Wikipedia)

Fig. 308 Giambattista Tiepolo, *Rinaldo abbandona Armida*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani (F Wikipedia)

Fig. 309 Giambattista Tiepolo, *Angelica e Medoro si congedano dai pastori*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani (F Wikipedia)

Fig. 310 Giandomenico Tiepolo, *Passeggiata estiva*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani, Foresteria (F Wikipedia)

Fig. 311 Giandomenico Tiepolo, *Passeggiata del Mandarinino*; Vicenza, villa Valmarana ai Nani, Foresteria (F Wikipedia)

Fig. 312 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi della famiglia Pisani*; Stra, villa Pisani (F Wikipedia)

Fig. 313 Giambattista Tiepolo, *Allegoria della Monarchia Spagnola*; 1762-1766, Madrid, Palazzo Reale (F Wikipedia)

Fig. 314 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi di Enea*; Madrid, Palazzo Reale (F Wikipedia)

Fig. 315 Anton Raphael Mengs, *Flagellazione di Cristo*; 1769, Madrid, Palazzo Reale (F Wikipedia)

Fig. 316 Anton Raphael Mengs, *Noli me tangere*; 1769, Madrid, Palazzo Reale (F Wikipedia)

Fig. 317 Anton Raphael Mengs, *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*; 1777 ca, New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 318 Giambattista Tiepolo, *Immacolata Concezione*; 1766-1770, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 319 Giambattista Tiepolo, *Stigmate di san Francesco*; 1766-1770, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 320 Giambattista Tiepolo, *San Pasquale Baylon in adorazione del Santissimo Sacramento*; 1770, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 321 Giambattista Tiepolo, *San Pasquale Baylon in adorazione del Santissimo Sacramento*; Londra, Courtauld Institute Galleries (F Wikipedia)

Fig. 322 Giambattista Tiepolo, *Apparizione della Vergine alle sante domenicane Rosa da Lima, Caterina da Siena e Agnese da Montepulciano*; 1739-1740, Venezia, chiesa di Santa Maria del Rosario detta dei Gesuati alle Zattere (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 323 Giambattista Piazzetta, *Santi Lodovico Bertrando, Vincenzo Ferrei e Giacinto*; 1738 ca, Venezia, chiesa di Santa Maria del Rosario detta dei Gesuati alle Zattere (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 324 Giambattista Tiepolo, *Educazione della Vergine*; 1731-1732, Venezia, chiesa di Santa Maria della Consolazione detta della Fava (F Wikipedia)

Fig. 325 Sebastiano Ricci, *Soffitto di San Marziale* (visione generale); 1703-1704, Venezia, chiesa di San Marziale (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 326 Sebastiano Ricci, *Arrivo miracoloso della statua della Madonna*; 1703-1704, Venezia, chiesa di San Marziale (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 327 Sebastiano Ricci, *Angeli che scolpiscono la statua della Madonna*; 1703-1704, Venezia, chiesa di San Marziale (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 328 Sebastiano Ricci, *Gloria di san Marziale (particolare)*; 1703-1704, Venezia, chiesa di San Marziale (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 329 Antonio Balestra, *Sant'Osvaldo in gloria*; 1710 ca, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 330 Antonio Balestra, *Sant'Osvaldo in gloria*; 1710 ca, Gand, Musée des Beaux-Arts (F Wikipedia)

Fig. 331 Nicolò Bambini, *Madonna coi santi Lorenzo Giustinian, Francesco e Antonio da Padova*; 1710-1719, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 332 Giuseppe Camerata, *Sant'Eustachio davanti al cervo*; 1710-1719, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 333 Francesco Migliori, *Assunta*; 1710-1719, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 334 Jacopo Amigoni, *Santi Caterina d'Alessandria e Andrea*; 1710-1719, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 335 Parete destra del presbiterio; 1722-1723, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 336 Parete sinistra del presbiterio; 1722-1723, Venezia, chiesa di Sant'Eustachio detta San Stae

Fig. 337 Francesco Solimena, *Annunciazione*; ante 1733, Venezia, chiesa di San Rocco

Fig. 338 Francesco Trevisani, *Miracolo di sant'Antonio*; ante 1733, Venezia, chiesa di San Rocco (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 339 Carlo Maratta, *Ritratto di papa Innocenzo X*; 1669 ca, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 340 Carlo Maratta, *Ritratto virile*; 1663, Berlino, Gemäldegalerie (F Wikipedia)

Fig. 341 Carlo Maratta, *Madonna col Bambino e i santi Ambrogio, Francesco di Sales e Nicola*; Ancona, Pinacoteca Civica (F Wikipedia)

Fig. 342 Carlo Maratta, *Immacolata Concezione con san Tommaso da Villanova e san Francesco di Sales*; 1665-1671, Siena, chiesa di Sant'Agostino (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 343 Carlo Maratta, *Ritratto di Giovanni Pietro Bellori*; collezione privata (F Wikipedia)

Fig. 344 Frontespizio de *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma 1672, Per il success. al Mascardi ( F Wikipedia)

Fig. 345 Nicolas Poussin, *Regno di Flora*; 1631, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 346 Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*; 1637-1638, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 347 Gian Lorenzo Bernini, *Cappella Cornaro ed Estasi di santa Teresa*; Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro (F Wikipedia, © Livioandronico2013)

Fig. 348 Gian Lorenzo Bernini, *Palazzo Barberini*; Roma (F Wikipedia, © Vlad Lesnov)

Fig. 349 Gian Lorenzo Bernini, *Palazzo Montecitorio*; Roma (F Wikipedia, © Vlad Lesnov)

Fig. 350 Francesco Borromini, *San Carlo alle quattro fontane* (facciata); 1638, Roma (F Wikipedia, © Architas)

Fig. 351 Francesco Borromini, *Sant'Ivo alla Sapienza* (facciata e cortile); Roma (F Wikipedia, © Pedro P. Palazzo)

Fig. 352 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crocifissione di san Pietro*; 1600-1601, Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi (F Wikipedia)

Fig. 353 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Morte della Vergine*; 1604-1606, Parigi, Louvre (F Wikipedia)

Fig. 354 Pieter Paul Rubens, *Venere, Cupido, Bacco e Cerere*; 1612-1613, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel (F Wikipedia)

Fig. 355 Pieter Paul Rubens, *Sant'Ignazio guarisce un'ossessa*; 1615-1620, Genova, chiesa del Gesù e dei santi Ambrogio e Andrea (F Wikipedia)

Fig. 356 *Salone dell'occhio di bue*; Versailles, Reggia di Versailles (F Wikipedia)

Fig. 357 *Salone dell'occhio di bue* (particolare); Versailles, Reggia di Versailles (F Wikipedia, © Tangopaso)

Fig. 358 Claude Gillot, *La volpe predica agli uccelli*; Varsavia, Muzeum Narodowe (F Wikipedia)

- Fig. 359 Claude Gillot, *Le due carrozze*; 1710 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 360 Pieter Paul Rubens, *L'educazione di Maria de' Medici*; 1623-1625 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 361 Pieter Paul Rubens, *Arrivo di Maria de' Medici a Marsiglia*; 1623-1625 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia, © Louvre)
- Fig. 362 Antoine Watteau, *Pellegrinaggio a Citera*; 1717, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 363 Antoine Watteau, *Pellegrinaggio a Citera*; 1718, Berlino, Charlottenburg (F Wikipedia)
- Fig. 364 Antoine Watteau, *Gilles*; 1718-1719, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 365 Antoine Watteau, *Insegna di Gersaint*; 1720, Berlino, Charlottenburg (F Wikipedia)
- Fig. 366 François Boucher, *Ritratto di Jeanne-Antoinette Poisson marchesa de Pompadour*; 1756, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)
- Fig. 367 François Boucher, *Ritratto di Jeanne-Antoinette Poisson marchesa de Pompadour*; 1720 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 368 François Boucher, *Diana al bagno*; 1742, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 369 François Boucher, *Fanciulla distesa (Odalisca bionda)*; 1751, Colonia, Wallraf-Richartz Museum (F Wikipedia)
- Fig. 370 François Boucher, *Fanciulla distesa (Odalisca bionda)*; 1752, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)
- Fig. 371 Jean-Honoré Nicolas Fragonard, *Autoritratto*; 1769 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 372 Jean-Honoré Nicolas Fragonard, *L'altalena*; 1767, Londra, Wallace Collection (F Wikipedia)
- Fig. 373 Jean-Honoré Nicolas Fragonard, *Il bacio rubato*; 1787, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)
- Fig. 374 Jean-Honoré Nicolas Fragonard, *Il chiavistello*; 1777, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 375 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Autoritratto*; 1775, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 376 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Fanciulla con volano*; 1741, Firenze, Uffizi (F Wikipedia)



- Fig. 377 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Fanciullo con trottola*; 1775, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 378 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *La cuoca che pela le rape*; Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)
- Fig. 379 Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*; 1633, Roma, Palazzo Barberini (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 380 Andrea Mantegna, *Trombettieri e portatori di insegne* (serie *Trionfi di Cesare*); Londra, Hampton Court, Collezioni Reali (F Wikipedia)
- Fig. 381 Andrea Mantegna, *Giulio Cesare sul carro trionfale* (serie *Trionfi di Cesare*); Londra, Hampton Court, Collezioni Reali (F Wikipedia)
- Fig. 382 Giovanni Bellini, *Continenza di Scipione*; 1506, Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)
- Fig. 383 Giovanni Bellini, *Continenza di Scipione* (particolare); 1506, Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)
- Fig. 384 Tullio Lombardo, *Adamo* (dal *Monumento al doge Andrea Vendramin*); 1490-1499, New York, The Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia, © Metropolitan Museum)
- Fig. 385 Tullio Lombardo, *Doppio ritratto all'antica*; 1500 ca, Venezia, Ca' d'Oro, Galleria Franchetti (F Wikipedia)
- Fig. 386 Lorenzo Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni*; Londra, Collezioni Reali (F Wikipedia)
- Fig. 387 Giorgio da Castelfranco detto il Giorgione, *La nuda* (dal *Fondaco dei Tedeschi*); 1508, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)
- Fig. 388 Leonardo da Vinci, *Leda e il cigno*; Chatsworth, collezioni del duca di Devonshire (F Wikipedia)
- Fig. 389 Tiziano Vecellio, *Giuditta o Giustizia*; 1508-1510, Venezia, Ca' d'Oro, Galleria Franchetti (F Wikipedia)
- Fig. 390 Sebastiano Luciani detto del Piombo, *Santi Ludovico da Tolosa e Sebaldo da Norimberga*; 1510-1511, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)
- Fig. 391 Sebastiano Luciani detto del Piombo, *Santi Bartolomeo e Sebastiano*; 1510-1511, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)
- Fig. 392 Tiziano Vecellio, *Amor sacro e Amor profano*; 1515 ca, Roma, Galleria Borghese (F Wikipedia)

- Fig. 393 Tiziano Vecellio, *Assunta*; 1516-1518, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (F Wikipedia)
- Fig. 394 Tiziano Vecellio, *Allegoria delle tre età della vita*; 1512-1514 ca, Edimburgo, National Gallery of Scotland (F Wikipedia)
- Fig. 395 Giorgio da Castelfranco detto il Giorgione e Tiziano Vecellio, *Concerto campestre*; 1510 ca, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 396 Tiziano Vecellio, *Baccanale degli Andrii*; 1523-1526, Madrid, Prado (F Wikipedia)
- Fig. 397 Tiziano Vecellio, *Polittico Averoldi*; 1520-1522, Brescia, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso (F Wikipedia)
- Fig. 398 Tiziano Vecellio, *Deposizione*; Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 399 Tiziano Vecellio, *Danae*; Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)
- Fig. 400 Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*; Madrid, Prado (F Wikipedia)
- Fig. 401 *Ara Grimani*; Venezia, Museo Archeologico Nazionale (F Wikipedia, © Sailko)
- Fig. 402 Tiziano Vecellio, *Abramo e Isacco*; 1545 ca, Venezia, basilica di Santa Maria della Salute (F Wikipedia)
- Fig. 403 Michelangelo Buonarroti, *Separazione della luce dalle tenebre*; 1508-1512, Roma-Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina (F Wikipedia, © Jorge Valenzuela A)
- Fig. 404 Tiziano Vecellio, *Caino e Abele*; 1545 ca, Venezia, basilica di Santa Maria della Salute (F Wikipedia)
- Fig. 405 Michelangelo Buonarroti, *Due lottatori*; Firenze, Museo Buonarroti (F © Museo Buonarroti – vedi Sitografia, n. 24)
- Fig. 406 Tiziano Vecellio, *Pentecoste*; 1545 ca, Venezia, basilica di Santa Maria della Salute (F Wikipedia)
- Fig. 407 Michelangelo Buonarroti, *Rachele* (dalla *Tomba di Giulio II*); Roma, chiesa di San Pietro in Vincoli (F Wikipedia, © Jörg Bittner Unna)
- Fig. 408 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Giudizio Finale*; 1560-1562, Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 409 Tiziano Vecellio, *Martirio di san Lorenzo*; Venezia, chiesa di Santa Maria Assunta detta dei Gesuiti (F Wikipedia)

Fig. 410 Tiziano Vecellio, *Pietà*; 1576 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 411 Michelangelo Buonarroti, *Pietà*; 1499 ca, Roma-Città del Vaticano, basilica di San Pietro (F Wikipedia, © Sonse)

Fig. 412 Tiziano Vecellio, *Ratto di Europa*; 1560-1562, Boston, Isabella Stewart-Gardner Museum (F Wikipedia)

Fig. 413 Tiziano Vecellio, *Punizione di Marsia*; 1570-1576, Kroměříž, Museo Arcivescovile (F Wikipedia)

Fig. 414 Alessandro Varotari detto il Padovanino, *Tre Grazie e gli amorini*; 1630-1639, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 415 Giulio Carpioni, *Regno di Hypnos*; 1655-1660, Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 416 Giulio Carpioni, *Regno di Hypnos*; 1660-1665, New Haven, Yale University Art Gallery (F Wikipedia)

Fig. 417 Francesco Ruschi, *Agar e l'angelo nel deserto*; 1640 ca, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 418 Francesco Ruschi, *Sant'Orsola*; 1640 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 419 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Paradiso*; Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 420 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Bacco e Venere*; 1576-1577, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio (F Wikipedia)

Fig. 421 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Minerva allontana Marte dalla Pace e dalla Prosperità*; 1576-1577, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollegio (F Wikipedia)

Fig. 422 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Trafugamento del corpo di san Marco*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 423 Pietro da Cortona, *San Daniele nella fossa dei leoni*; 1663, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Fig. 424 Girolamo Pellegrini, *Trionfo di san Gerardo Sagredo*; Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, Cappella Sagredo (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 425 Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Trionfo della Sapienza*; Venezia, convento di San Giorgio Maggiore, Biblioteca (F Wikipedia)

Fig. 426 Giambattista Langetti, *Suicidio di Catone*; Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 427 Giambattista Langetti, *Cristo alla colonna*; 1665-1670, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 428 Paolo Caliari detto il Veronese, *Cena in casa di Simone*; Versailles, Reggia di Versailles (F Wikipedia)

Fig. 429 Federico Cervelli, *Pan e Siringa*; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Pinacoteca (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 430 Federico Cervelli, *Orfeo ed Euridice*; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Pinacoteca (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 431 Luca Giordano, *Deposizione di Cristo dalla croce*; 1665 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 432 Luca Giordano, *Madonna col Bambino e santi*; 1665 ca, Milano, Pinacoteca di Brera (F Wikipedia, © IlSistemone)

Fig. 433 Luca Giordano, *Natività di Maria*; 1674, Venezia, basilica di Santa Maria della Salute

Fig. 434 Luca Giordano, *Martirio di san Placido*; 1673-1675, Padova, basilica di Santa Giustina (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 435 Luca Giordano, *Morte di santa Scolastica*; 1673-1675, Padova, basilica di Santa Giustina (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 436 Giovanni Antonio Fumiani, *Visita dell'imperatore, accompagnato dal doge, nel convento di San Zaccaria*; Venezia, chiesa di San Zaccaria (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 437 Giovanni Antonio Fumiani, *Presentazione di Gesù al tempio*; Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 438 Giovanni Antonio Fumiani, *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*; Venezia, chiesa di San Rocco (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 439 Giovanni Antonio Fumiani, *Elemosina di san Rocco*; Venezia, chiesa di San Rocco (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 440 Nicolò Bambini, *Trionfo di Venezia*; 1682, Venezia, Ca' Pesaro (F Wikipedia)

Fig. 441 Sebastiano Ricci, *Ratto delle Sabine*; 1700, Venezia, Palazzo Barbaro Curtis (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 442 Pietro da Cortona, *Ratto delle Sabine*; 1630-1631, Roma, Musei Capitolini (F Wikipedia)

Fig. 443 Francesco Albani, *Toeletta di Venere*; 1635-1640, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 444 Francesco Albani, *Maddalena penitente*; 1640-1645, Roma, Musei Capitolini (F Wikipedia)

Fig. 445 Guido Reni, *Strage degli innocenti*; 1611, Bologna, Pinacoteca Nazionale (F Wikipedia)

Fig. 446 Guido Reni, *Assunzione della Vergine*; 1615-1616, Genova, chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea (F Wikipedia)

Fig. 447 Guido Reni, *Apollo guida il carro del Sole preceduto dall'Aurora*; 1614, Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Casino dell'Aurora (F Wikipedia)

Fig. 448 Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*; 1618-1625, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 449 Domenico Maria Canuti, *Apoteosi di Ercole*; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 450 Domenico Maria Viani, *Cristo e il contestatore dell'Eucaristia*; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (F Wikipedia)

Fig. 451 Gian Giuseppe detto Gian Gioseffo Dal Sole, *Matrimonio mistico di santa Caterina*; 1716 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 452 Gian Giuseppe detto Gian Gioseffo Dal Sole, *Giuditta, ispirata dall'angelo, condotta con l'ancella al cospetto di Oloferne*; Verona, Museo di Castelvecchio (F © F. Magani, catalogo 2017, p. 21)

Fig. 453 Gian Giuseppe detto Gian Gioseffo Dal Sole, *Diana e le ninfe al bagno*; 1700 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 454 Marcantonio Franceschini, *L'ultima comunione di santa Maria d'Egitto*; 1680, New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 455 Marcantonio Franceschini, *Speranza*; Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 456 Marcantonio Franceschini, *Estate*; 1716-1717, Bologna, Pinacoteca Nazionale (F Wikipedia)

Fig. 457 Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Sant'Elena e la vera Croce*; 1644, Venezia, chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti (F Wikipedia, © Tajchman Maria)

Fig. 458 Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Visione di Soriano*; 1655, Bolzano, chiesa di San Domenico (F Wikipedia, © Syrio)

Fig. 459 Sebastiano Mazzoni, *Annunciazione*; 1645-1650, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 460 Luca Ferrari, *Martirio di san Pietro da Verona*; Modena, Palazzo dei Musei (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 461 Luca Ferrari, *Venere impedisce ad Enea di uccidere Elena di Troia*; 1650 ca, Adelaide, Art Gallery of South Australia (F Wikipedia)

Fig. 462 Guido Cagnacci, *Maddalena penitente*; 1660 ca, Pasadena, Norton Simon Museum (F Wikipedia)

Fig. 463 Guido Cagnacci, *Il suicidio di Cleopatra*; Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 464 Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino in trono con santi e committenti*; 1591, Cento, Pinacoteca Civica (F Wikipedia)

Fig. 465 Ludovico Carracci, *Martirio di sant'Orsola*; 1592, Bologna, Pinacoteca Nazionale (F Wikipedia)

Fig. 466 Annibale Carracci, *San Francesco che adora il crocefisso*; 1585-1590, Venezia, Gallerie dell'Accademia (F Wikipedia)

Fig. 467 Odoardo Fialetti, *Pagamento del traghettatore*; 1606 ca, Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Sacrestia (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 468 Michele Desubleo, *Madonna in gloria e santi*; Venezia, chiesa di Santa Maria degli Scalzi (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 469 Michele Desubleo, *Cristo nell'orto*; 1660, Venezia, chiesa di San Zaccaria (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 470 Michele Desubleo, *Estasi di san Francesco*; 1654, Sassuolo, Palazzo Ducale, chiesa di San Francesco (F Wikipedia, © Mongolo1984)

Fig. 471 Raffaello Sanzio, *Incoronazione di Carlo Magno*; 1516-1517, Roma-Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo (F Wikipedia)

Fig. 472 Antonio Allegri detto il Correggio, *Madonna di san Gerolamo (Il Giorno)*; 1525-1528, Parma, Galleria Nazionale (F Wikipedia)

Fig. 473 Antonio Allegri detto il Correggio, *Adorazione dei pastori (La Notte o Santa Notte)*; 1522-1530 ca, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 474 Angelo Trevisani, *Adorazione dei pastori*; Tours, Cathédrale Saint-Gatien de Tours (F © S. Marinelli, 1999, p. 285)

Fig. 475 Antonio Balestra, *Adorazione dei pastori*; 1704-1707, Venezia, chiesa di San Zaccaria (F Wikipedia)

Fig. 476 Sebastiano Ricci, *Allegoria delle virtù principesche*; Vienna, palazzo di Schönbrunn, Blaue Stiege (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 477 Annibale Carracci, *Galleria*; Roma, Palazzo Farnese (F Wikipedia)

Fig. 478 Michelangelo Buonarroti, *Volta*; 1508-1512, Roma-Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina (F Wikipedia, © Qypchak)

Fig. 479 Sebastiano Ricci, *Battesimo di Cristo*; New York, Metropolitan Museum of Art (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 480 Sebastiano Ricci, *Ultima Cena*; Washington D.C., National Gallery (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 481 Sebastiano Ricci, *Ercole al bivio*; Belluno, Palazzo Fulcis (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 482 Carlo Cignani, *Bacco e Arianna*; Parma, Palazzo del Giardino (F Wikipedia)

Fig. 483 Pasquale Ottino, *Strage degli innocenti*; 1619, Verona, chiesa di Santo Stefano, Cappella Varalli (F Wikipedia, © Syrio)

Fig. 484 Francesco Maffei, *Strage degli innocenti*; Vicenza, I.P.A.B. (F © S. Marinelli, 1999, p. 288)

Fig. 485 Alessandro Marchesini, *Strage degli innocenti*; collezione privata (F © S. Marinelli, 1999, p. 289)

Fig. 486 Simone Brentana, *Apelle e Alessandro*; collezione privata (F © E. Principi, catalogo 2022, p. 200)

Fig. 487 Simone Brentana, *Esau e Giacobbe*; collezione privata (F © E. Principi, catalogo 2022, p. 198)

Fig. 488 Simone Brentana, *Giuseppe spiega i sogni al Faraone*; collezione privata (F © E. Principi, catalogo 2022, p. 202)

Fig. 489 Simone Brentana, *Dionigi di Siracusa con le figlie*; collezione privata (F © E. Principi, catalogo 2022, p. 197)

Fig. 490 Simone Brentana, *Belisario chiede l'elemosina*; collezione privata (F © E. Principi, catalogo 2022, p. 203)

Fig. 491 Giambattista Tiepolo, *Eliodoro e l'alto sacerdote Onias*; 1724-1726, Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia)

Fig. 492 Giambattista Tiepolo, *Apoteosi di Ercole* (riproduzione fotografica di inizio Novecento); 1760-1762, Verona, palazzo Canossa (F © F. Magani, catalogo 2011, p. 94)

Fig. 493 Riproduzione fotografica dei resti degli affreschi di Giambattista Tiepolo a palazzo Canossa dopo il bombardamento e il primo consolidamento delle porzioni *in situ*; Verona, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, Archivio (F © F. Magani, catalogo 2011, p. 94)

Fig. 494 Ricostruzione digitale degli affreschi di Giambattista Tiepolo a palazzo Canossa; Verona, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, Archivio (F © F. Magani, catalogo 2011, p. 105)

Fig. 495 Giambattista Tiepolo, *Pace e Fortezza* (particolare; ricomposizione parziale dei frammenti dell'affresco di palazzo Canossa) Verona, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, Archivio (F © F. Magani, catalogo 2011, p. 103)

Fig. 496 Louis Dorigny, *Mito di Apollo*; 1684-1686/1695, Venezia, Ca' Zenobio (F Wikipedia, © Jean-Pierre Dalbéra)

Fig. 497 Louis Dorigny, *Concerto celeste*; 1726 ca, Venezia, chiesa di Santa Maria Assunta detta dei Gesuiti (F Wikipedia, © Didier Descouens)



Fig. 498 Louis Dorigny, *Trionfo della Primavera*; 1708-1710, Passariano, Villa Manin (F Wikipedia, © Giacomo arti)

Fig. 499 Louis Dorigny, *Concerto celeste*; 1716 ca, Udine, cattedrale di Santa Maria Assunta detta il Duomo (F Wikipedia, © Wolfgang Sauber)

Fig. 500 Louis Dorigny, *Soffitto*; Vienna, Winterpalais Prinz Eugen (F Wikipedia, © Gryffindor)

Fig. 501 Antonio Balestra, *Autoritratto*; Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 502 Francesco Solimena, *Allegoria del Regno*; 1690 ca, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 503 Giovanni Lanfranco, *Ascensione di Cristo*; 1637-1638, Napoli, chiesa di San Martino (F Wikipedia)

Fig. 504 Giovanni Lanfranco, *Gloria del Paradiso*; 1641-1643, Napoli, Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro (F Wikipedia, © José Luiz)

Fig. 505 Antonio Balestra, *Caduta dei Giganti*; 1694, Roma, Accademia di San Luca (F © R. Maffeis, catalogo 2016, p. 21)

Fig. 506 Benedetto Luti, *Testa di san Crispino*; 1710, Düsseldorf, Museum Kunstpalast (F Wikipedia)

Fig. 507 Benedetto Luti, *Testa di apostolo*; 1712 ca, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 508 Giulio Romano (su disegno di Raffaello Sanzio), *Battaglia di Costantino e Massenzio*; 1520-1524, Roma-Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala di Costantino (F Wikipedia)

Fig. 509 Antonio Balestra, *Ercole adolescente portato in Olimpo da Mercurio e Minerva*; Stoccolma, Nationalmuseum (F © A. Tomezzoli, catalogo 2016, p. 4)

Fig. 510 Andrea Pozzo, *Gloria di sant'Ignazio*; Roma, chiesa di Sant'Ignazio (F Wikipedia, © Livioandronico2013)

Fig. 511 Antonio Balestra, *Annunciazione*; 1697, Verona, chiesa di Santa Teresa degli Scalzi (F © M. Favilla e R. Rugolo, catalogo 2016, p. 37)

Fig. 512 Antonio Balestra, *Sogno di Giuseppe*; Venezia, Scuola Grande dei Carmini, Sala dell'Albergo (F Wikipedia)

Fig. 513 Antonio Balestra, *Riposo durante la fuga in Egitto*; Venezia, Scuola Grande dei Carmini, Sala dell'Albergo (F Wikipedia)

Fig. 514 Antonio Balestra, *Ricchezza della Terra*; Bolzano, Museo Mercantile (F © C. Bombardini, catalogo 2022, p. 191)

Fig. 515 Antonio Balestra, *Annunciazione*; 1702 ca, Verona, chiesa di San Tommaso Cantuariense (F © Museo di Castelvechio – vedi Sitografia, n. 22)

Fig. 516 Francesco Trevisani, *Madonna col Bambino dormiente*; 1708-1710, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 517 Francesco Trevisani, *Maddalena penitente*; 1710 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 518 Antonio Balestra, *Madonna e i santi Stanislao Kostka, Luigi Gonzaga e Francesco Borgia*; 1704, Venezia, chiesa di Santa Maria Assunta detta dei Gesuiti (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 519 Antonio Balestra, *Venere cacciatrice che appare ad Enea ed Acate*; Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Musei Civici, Galleria dell'Eneide (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 520 Antonio Balestra, *Venere cacciatrice che appare ad Enea ed Acate*; Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Balestra (F © IMAGO – vedi Sitografia, n. 63)

Fig. 521 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *Venere cacciatrice che appare ad Enea ed Acate*; Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)

Fig. 522 Veduta della Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 523 Antonio Balestra, *Teti nella fucina di Vulcano*; 1717, Arquà Petrarca, Galleria Copercini e Giuseppin (F © Museo di Castelvechio – vedi Sitografia, n. 22)

Fig. 524 Antonio Balestra, *Teti che immerge Achille nelle acque dello Stige*; 1717, Londra, collezione privata (F © A. Tomezzoli, catalogo 2016, p. 71)

Fig. 525 Antonio Balestra, *Abramo visitato dai tre angeli*; 1717, Sona, chiesa dei Santi Giustina e Giacomo (F © Catalogo Generale dei Beni Culturali – vedi Sitografia, n. 64)

Fig. 526 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *Abramo visitato dai tre angeli*; Verona, Museo di Castelvechio (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 135)

Fig. 527 Antonio Balestra, *Santi Cosma e Damiano salvati dall'Angelo*; 1718, Padova, basilica di Santa Giustina (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 528 Antonio Balestra, *Martirio dei santi Cosma e Damiano*; 1718, Padova, basilica di Santa Giustina (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 529 Antonio Balestra, *Autoritratto*; 1718, Firenze, Uffizi, Galleria degli Autoritratti (F © R. Maffei, catalogo 2016, p. 19)

Fig. 530 Antonio Balestra, *Nozze mistiche di santa Caterina con i santi Antonio di Padova, Antonio abate e Francesco di Paola*; 1719-1720, Verona, chiesa di Santa Maria in Organo (F © Museo di Castelvecchio – vedi Sitografia, n. 22)

Fig. 531 Antonio Balestra, *San Domenico resuscita Nicolò Orsini caduto dal cavallo*; 1721, Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia, © Bridgeman Art Library)

Fig. 532 Antonio Balestra, *Santi Pietro d'Alcantara, Giovanni da Capistrano e Jacopo della Marca e angeli*; 1725, Verona, chiesa di San Bernardino (F © S. Marinelli, catalogo 2017, p. 313)

Fig. 533 Antonio Balestra, *Sant'Ignazio che dispensa le grazie*; 1724-1727, Verona, chiesa di San Sebastiano dei Gesuiti (F © D. Ton, catalogo 2016, p. 57)

Fig. 534 Antonio Balestra, *Santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*; 1724-1727, Verona, chiesa di San Sebastiano dei Gesuiti (F © D. Ton, catalogo 2016, p. 59)

Fig. 535 Antonio Balestra, Domenico Valeriani, Giuseppe Valeriani, Giovanni Battista Cimaroli, *Tomba allegorica di Guglielmo III*; 1726-1729, collezioni del duca di Kent (F Wikipedia)

Fig. 536 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *San Sebastiano curato dalle pie donne*; 1726, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 134)

Fig. 537 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *San Sebastiano curato dalle pie donne*; 1726, Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Balestra (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 134)

Fig. 538 Antonio Balestra, *Madonna coi santi Ignazio e Stanislao e la gloria d'angeli*; 1731 ca, Bologna, Pinacoteca Nazionale (F © D. Ton, catalogo 2016, p. 60)

Fig. 539 Antonio Balestra, *San Luigi Gonzaga in preghiera davanti la Vergine*; 1734 ca, Castiglione delle Stiviere, Santuario di San Luigi (F © D. Ton, catalogo 2016, p. 62)

Fig. 540 Antonio Balestra, *Madonna in gloria e i santi Gregorio Magno e Andrea*; 1734, Washington D.C., collezione Kent Killalea (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 108)

Fig. 541 Antonio Balestra, *Madonna in gloria e i santi Gregorio Magno e Andrea*; 1734, Washington D.C., National Gallery (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 109)

Fig. 542 Antonio Balestra, *Madonna in gloria e i santi Gregorio Magno e Andrea*; 1734, Torino, Galleria Giambianco (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 108)

Fig. 543 Antonio Balestra, *Madonna in gloria e i santi Gregorio Magno e Andrea*; 1734, Roma, chiesa di San Gregorio al Celio (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 109)

Fig. 544 Tiziano Vecellio, *Pala Pesaro*; Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (F Wikipedia, © Didier Descouens)

Fig. 545 Antonio Balestra, *Madonna col Bambino e i santi Vincenzo e Luca*; Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Balestra (F © IMAGO – vedi Sitografia, n. 65)

Fig. 546 Antonio Balestra, *Comunione degli Apostoli*; Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Balestra (F © IMAGO – vedi Sitografia, n. 66)

Fig. 547 Antonio Balestra, *Due santi in gloria*; Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Balestra (F © G. Marini, catalogo 2016, p. 98)

Fig. 548 Antonio Balestra, *Sant'Osvaldo in gloria*; 1710 ca, Londra, British Museum (F © G. Marini, catalogo 2016, p. 97)

Fig. 549 Antonio Balestra, *Due guerrieri*; Verona, Museo di Castelvecchio (F © Museo di Castelvecchio – vedi Sitografia, n. 22)

Fig. 550 Salvator Rosa, *Due guerrieri* (F © P. Delorenzi, catalogo 2016, p. 117)

Fig. 551 Antonio Balestra, *Madonna col Bambino e san Giovannino*; Verona, Museo di Castelvecchio (F © P. Delorenzi, catalogo 2016, p. 121)

Fig. 552 Antonio Balestra, *Madonna col Bambino*; Verona, Museo di Castelvecchio (F © P. Delorenzi, catalogo 2016, p. 120)

Fig. 553 Carlo Maratta, *Madonna col Bambino* (F © P. Delorenzi, catalogo 2016, p. 119)

Fig. 554 Frontespizio dei *Numismata Virorum Illustrium ex Barbatica Gente*, Padova 1732 (F © C. Crosera, 2022, p. 536)

Fig. 555 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *Cristo alla colonna*; 1724-1725, Verona, Museo di Castelvecchio (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 136)

Fig. 556 Antonio Balestra, *Cristo alla colonna*; 1724, Ferrara di Monte Baldo, Santuario della Madonna della Corona (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 136)

Fig. 557 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *David con la testa di Golia*; 1724-1725, Verona, Museo di Castelvecchio (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 141)

Fig. 558 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Balestra), *Santi Pietro d'Alcantara, Giovanni da Capistrano e Jacopo della Marca e angeli*; 1725, Verona, Museo di Castelvecchio (F © C. Bombardini, catalogo 2016, p. 133)

Fig. 559 Pietro Antonio Rotari (da Giulio Carpioni), *Sant'Antonio da Padova col Bambin Gesù*; 1718 ca, Augsburg, Graphische Sammlung, Kunstsammlungen und Museen (F © G. Wiedmann, 2011, p. 130)

Fig. 560 Giulio Carpioni, *Sant'Antonio da Padova col Bambin Gesù*; 1650 ca, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa (F © G. Wiedmann, 2011, p. 130)

Fig. 561 Pietro Antonio Rotari, *San Vincenzo Ferrer*; 1718 ca, Augsburg, Graphische Sammlung, Kunstsammlungen und Museen (F © G. Wiedmann, 2011, p. 131)

Fig. 562 Giulio Romano, *Madonna della perla* (detta *La perla*); 1518 ca, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 563 Carlo Orsolini (da Pietro Antonio Rotari), *Busto di imperatrice africana*; 1725, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (F © A. Corubolo, catalogo 2011, p. 236)

Fig. 564 Carlo Orsolini (da Pietro Antonio Rotari), *Busto virile (Ritratto di Antioco III re di Siria)*; 1725, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (F © A. Corubolo, catalogo 2011, p. 236)

Fig. 565 Carlo Orsolini (da Pietro Antonio Rotari), *Busto di Giuba re di Mauritania*; 1725, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (F © A. Corubolo, catalogo 2011, p. 236)

Fig. 566 Carlo Orsolini (da Pietro Antonio Rotari) (attribuito), *Busto virile*; 1725, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (F © A. Corubolo, catalogo 2011, p. 236)

Fig. 567 Pietro Antonio Rotari, *Filippo Brunelleschi*; 1726, Bologna, Pinacoteca Nazionale (F © Catalogo Generale dei Beni Culturali – vedi Sitografia, n. 67)

Fig. 568 Pietro Antonio Rotari, *Imago Beati Petri*; 1727-1731, Ravenna, Biblioteca Classense (F © IMAGO – vedi Sitografia, n. 68)

Fig. 569 Francesco Zucchi (da Pietro Antonio Rotari), *Ritratto del generale Alessandro Maffei*; 1734-1737, Verona, Biblioteca Civica (F © A. Corubolo, catalogo 2011, p. 241)

Fig. 570 Pietro Antonio Rotari, *Sant'Andrea condotto al martirio*; 1739-1747, Tagliuno, chiesa di San Pietro Apostolo (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 100)

Fig. 571 Carlo Maratta, *Sant'Andrea condotto al martirio*; Greenville, Museum & Gallery at Bob Jones University (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 100)

Fig. 572 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Incontro tra san Nilo e l'imperatore Ottone III*; Grottaferrata, Abbazia greca di San Nilo detta Abbazia territoriale di Santa Maria di Grottaferrata, Cappella Farnese (F Wikipedia, © Sibeaster)

Fig. 573 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Costruzione dell'abbazia ad opera di Bartolomeo il Giovane*; Grottaferrata, Abbazia greca di San Nilo detta Abbazia territoriale di Santa Maria di Grottaferrata, Cappella Farnese (F Wikipedia, © Sibeaster)

Fig. 574 Pietro Antonio Rotari (da Carlo Maratta), *Diana*; 1727-1731, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini (F © ICG – vedi Sitografia, n. 69)

Fig. 575 Pietro Antonio Rotari (da Francesco Trevisani), *Maddalena in adorazione del crocefisso*; 1727-1731, Parma, Biblioteca Palatina (F © A. Tomezzoli, 2011, p. 33)

Fig. 576 Francesco Trevisani, *Maddalena penitente*; ante 1746, collezione privata (F Wikipedia)

Fig. 577 Francesco Trevisani, *Maddalena penitente*; ante 1746, collezione privata (F Wikipedia)

Fig. 578 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto dell'ambasciatore veneziano Barbon Morosini*; 1729, Venezia, collezione privata (F © P. Delorenzi, 2009, tav. VIII)

Fig. 579 Francesco Trevisani, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*; 1690-1695 ca, Country Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum (F Wikipedia)

Fig. 580 Jacob Frey (da Pietro Antonio Rotari), *Ritratto dell'ambasciatore veneziano Barbon Morosini*; 1729, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (F © ÖNB – vedi Sitografia, n. 70)

Fig. 581 Francesco Solimena, *Ratto di Orizia*; 1730 ca, Baltimore, Walters Art Museum (F Wikipedia)

Fig. 582 Francesco Solimena, *Agar e Ismaele nel deserto confortati dall'angelo*; 1690 ca, Napoli, Palazzo Zevallos (F Wikipedia)

Fig. 583 Luca Giordano, *Trionfo di Giuditta*; 1704, Napoli, Certosa di San Martino (F Wikipedia, © Giuseppe Guida)

Fig. 584 Luca Giordano, *San Francesco Saverio che battezza gli indiani e san Francesco Borgia*; 1680, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia, © Giuseppe Guida)

Fig. 585 Mattia Preti, *Giuditta e Oloferne*; Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 586 Mattia Preti, *San Sebastiano*; 1660 ca, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 587 Pietro da Cortona, *Morte di sant'Alessio*; 1638, Napoli, chiesa di San Filippo Neri detta dei Girolamini (F Wikipedia)

Fig. 588 Francesco De Mura, *Allegoria della Pietà come Sicurezza pubblica*; Napoli, Palazzo Zevallos (F Wikipedia, © Mentnafunangann)

Fig. 589 Francesco De Mura, *Allegoria della Pietà come Concordia*; Napoli, Palazzo Zevallos (F Wikipedia, © Mentnafunangann)

Fig. 590 Pietro Antonio Rotari (da Francesco Solimena), *Apollo fa scorticare Marsia*; 1731-1734, Providence, Museum of Art of Rhode Island (F © RISD – vedi Sitografia, n. 01)

Fig. 591 Pietro Antonio Rotari, *Apollo fa scorticare Marsia*; 1731-1734, Providence, Museum of Art of Rhode Island (F © RISD – vedi Sitografia, n. 01)

Fig. 592 Pietro Antonio Rotari, *Trionfo di Venere su un carro trainato da due colombe*; 1734, Verona, Museo di Castelvecchio (F © G. Castiglioni, 2003, fig. 98)

Fig. 593 Pietro Antonio Rotari, *Trionfo di Venere su un carro trainato da due colombe*; 1734, Verona, palazzo Pellegrini a Santa Cecilia (F © G. Castiglioni, 2003, fig. 97)

Fig. 594 Anonimo collaboratore di Pietro Antonio Rotari, *Primavera*; 1734, Verona, palazzo Pellegrini a Santa Cecilia (F © G. Castiglioni, 2003, fig. 99)

Fig. 595 Anonimo collaboratore di Pietro Antonio Rotari, *Estate*; 1734, Verona, palazzo Pellegrini a Santa Cecilia (F © G. Castiglioni, 2003, fig. 100)

Fig. 596 Anonimo collaboratore di Pietro Antonio Rotari, *Autunno*; 1734, Verona, palazzo Pellegrini a Santa Cecilia (F © G. Castiglioni, 2003, fig. 101)

Fig. 597 Anonimo collaboratore di Pietro Antonio Rotari, *Inverno*; 1734, Verona, palazzo Pellegrini a Santa Cecilia (F © G. Castiglioni, 2003, fig. 102)

Fig. 598 Antonio Balestra, *Venere scopre il corpo di Adone*; Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (F © M. Favilla e R. Rugolo, 2009, p. 84)

Fig. 599 Pietro Antonio Rotari, *Pan e Siringa*; 1734-1739 ca, collezione privata (F © P. Delorenzi, catalogo 2011, p. 131)

Fig. 600 Pietro Antonio Rotari, *Arrivo di Erminia tra i pastori*; 1734-1739 ca, collezione privata (F © P. Delorenzi, catalogo 2011, p. 132)

Fig. 601 Pietro Antonio Rotari, *Sacrificio di Ifigenia*; Verona, palazzo Serpini-Paletta-Dai Pré (F © Palazzo Serpini-Paletta-Dai Pré – vedi Sitografia, n. 52)

Fig. 602 Pietro Antonio Rotari, *Sacrificio di Ifigenia*; Rouen, Bibliothèque Municipale (F © Bibliothèque Municipale – vedi Sitografia, n. 51)

- Fig. 603 Pietro Antonio Rotari, *Ritrovamento di Mosè*; 1734-1735, collezione privata (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 101)
- Fig. 604 Pietro Antonio Rotari, *Susanna e i vecchioni*; 1734-1735, collezione privata (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 101)
- Fig. 605 Pietro Antonio Rotari, *Trionfo di Anfitrite*; 1734-1735, collezione privata (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 101)
- Fig. 606 Pietro Antonio Rotari, *Mercurio affida Bacco infante alla ninfa Nisa e alle sue sorelle*; 1734-1735, collezione privata (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 101)
- Fig. 607 Pietro Antonio Rotari, *Maria Maddalena penitente*; 1734-1739, Verona, Palazzo Vescovile (F © E. M. Guzzo, catalogo 2011, p. 130)
- Fig. 608 Pietro Antonio Rotari, *Sant'Andrea condotto al martirio*; 1739-1747, Tagliuno, chiesa di San Pietro Apostolo (F © L. Ravelli, 2019, p. 100)
- Fig. 609 Pietro Antonio Rotari, *Natività di Maria*; 1740, Padova, Musei Civici (F © P. Delorenzi, catalogo 2011, p. 133)
- Fig. 610 Pietro Antonio Rotari, *San Vincenzo Ferrer resuscita un bambino*; 1740, Verona, chiesa di Sant'Anastasia (F Wikipedia, ©José Luiz)
- Fig. 611 Pietro Antonio Rotari, *San Vincenzo Ferrer resuscita un bambino*; 1740, Parigi, Fondation Custodia, Collezione Frits Lugt (F © L. Ievolella, catalogo 2011, p. 174)
- Fig. 612 Pietro Antonio Rotari, *Elemosina di san Ludovico da Tolosa*; 1741, Padova, basilica di Sant'Antonio, Biblioteca (F © N. Dalla Costa, 2022, tav. 12)
- Fig. 613 Pietro Antonio Rotari, *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli*; 1742-1743 ca, Reggio Emilia, chiesa di San Giorgio detta dei Gesuiti (F © S. Marinelli, 1996, p. 364)
- Fig. 614 Pietro Antonio Rotari, *San Francesco Saverio battezza gli indigeni*; 1743-1744, collezione privata (F © L. Ievolella, catalogo 2011, p. 176)
- Fig. 615 Pietro Antonio Rotari, *San Francesco Saverio battezza gli indigeni*; 1744-1745, Verona, Museo di Castelvechio (F © L. Ievolella, catalogo 2011, p. 177)
- Fig. 616 Pietro Antonio Rotari, *Sant'Ubaldo libera dal demonio uno spiritato*; 1747 ca, Bergamo, chiesa di Santo Spirito
- Fig. 617 Pietro Antonio Rotari, *Sant'Ubaldo libera un innocente dalla condanna a morte*; 1747 ca, Bergamo, chiesa di Santo Spirito



- Fig. 618 Pietro Antonio Rotari, *Sposalizio della Vergine*; 1747 ca, Bergamo, chiesa di Santo Spirito
- Fig. 619 Pietro Antonio Rotari, *Visitazione di Maria a Elisabetta*; 1747 ca, Bergamo, chiesa di Santo Spirito
- Fig. 620 Pietro Antonio Rotari, *Purificazione della Vergine*; 1750, Reggio Emilia, chiesa di Sant'Agostino (F © S. Marinelli, 1996, p. 367)
- Fig. 621 Pietro Antonio Rotari, *San Francesco Borgia adora il Sacramento*; 1734-1750, Rimini, chiesa del Suffragio (F Wikipedia, © JoJan)
- Fig. 622 Pietro Antonio Rotari, *Madonna col Bambino tra gloria di angeli*; 1734-1750, Udine, chiesa di San Giacomo in Mercatenuovo (F © chiesa di san Giacomo – vedi Sitografia, n. 71)
- Fig. 623 Pietro Antonio Rotari, *Santi Filippo apostolo e Giacomo minore*; 1734-1750, Bonavicina, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (F © L. Ievolella, 2011, p. 335)
- Fig. 624 Pietro Antonio Rotari, *Testa di san Giuseppe*; 1752-1756, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F © G. J. M. Weber, catalogo 1999, p. 69)
- Fig. 625 Pietro Antonio Rotari, *Sosta durante la fuga in Egitto*; 1752-1753, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (perduta) (F © G. J. M. Weber, catalogo 1999, p. 115)
- Fig. 626 Giuseppe Camerata (da Pietro Antonio Rotari), *San Francesco*; 1751-1752, Parma, Biblioteca Palatina (F © A. Tomezzoli, catalogo 2011, p. 36)
- Fig. 627 Pietro Antonio Rotari, *Alessandro e Rossane* (o *Continenza di Scipione*); collezione privata (F © Christie's e Sotheby's – vedi Sitografia, nn. 07-08)
- Fig. 628 Pietro Antonio Rotari, *Autoritratto*; 1752-1753, Firenze, Uffizi, Galleria degli Autoritratti (F © P. Delorenzi, catalogo 2011, p. 191)
- Fig. 629 Pietro Antonio Rotari, *Morte di san Francesco Saverio*; 1752-1756, Dresda, Katholische Hofkirche (perduto) (F © Deutsche Fotothek – vedi Sitografia, n. 61)
- Fig. 630 Pietro Antonio Rotari, *Madonna col Bambino spiega a sant'Ignazio le regole dell'Ordine dei Gesuiti*; 1752-1756, Dresda, Katholische Hofkirche (perduto) (F © Deutsche Fotothek – vedi Sitografia, n. 61)
- Fig. 631 Pietro Antonio Rotari, *Maddalena penitente*; 1753-1756, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F © G. J. M. Weber, catalogo 1999, p. 72)
- Fig. 632 Pietro Antonio Rotari, *Idillio (Fanciulla piangente con la lettera)*; 1752-1756, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)

Fig. 633 Pietro Antonio Rotari, *Idillio (Fanciulla dormiente stuzzicata da un giovane)*; 1752-1756, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (F Wikipedia)

Fig. 634 Pietro Antonio Rotari, *Alessandro e Rossane (o Continenza di Scipione)*; 1752-1754, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 635 Pietro Antonio Rotari, *Venere e Adone*; 1760 ca, Lomonosov, Reggia di Oranienbaum, Palazzo Cinese (F © I. Artemieva, catalogo 2011, p. 68)

Fig. 636 Pietro Antonio Rotari, *Natività*; 1734-1750, Verona, Istituto Stimate (F © mostra *Verona e i suoi Santi [...]* – vedi Sitografia, n. 09)

Fig. 637 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Augusto III di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 638 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Maria Josepha di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 639 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Federico Cristiano di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 640 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Maria Antonia di Baviera*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 641 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Carlo di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 642 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Saverio di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 643 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Elisabetta di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 644 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Cunegonda di Sassonia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 645 Pietro Antonio Rotari, *Autoritratto*; 1756, Pietroburgo, Museo Russo (F Wikipedia)

Fig. 646 Louis Tocqué, *Ritratto di Elisabetta I di Russia*; 1756, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 647 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Elisabetta I di Russia*; 1756, Pietroburgo, Museo Russo (F Wikipedia)

Fig. 648 Copia di anonimo da un originale di Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Elisabetta I di Russia*; Mosca, Galleria Tret'jakov (F Wikipedia)

Fig. 649 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto della granduchessa Caterina Alexeevna*; 1761, Mosca, Galleria Tret'jakov (F Wikipedia)

Fig. 650 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto dell'architetto Francesco Bartolomeo Rastrelli*; 1756 - 1762, Pietroburgo, Museo Russo (F Wikipedia)

Fig. 651 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Anna Alexandrovna Galitzina principessa Stroganova*; 1759, Mosca, Galleria Tret'jakov (F Wikipedia)

Fig. 652 Ivan Višnjakov, *Ritratto di Sarah Eleanore Fermon*, 1749, Pietroburgo, Museo Russo (F Wikipedia)

Fig. 653 Aleksey Antropov, *Ritratto della dama di corte Anastasija Izmajlova*; 1762, Mosca, Galleria Tret'jakov (F Wikipedia)

Fig. 654 Ivan Argunov, *Ritratto di Anna Lazareva*; 1769, Ostankino, Museo della tenuta (F Wikipedia)

Fig. 655 Fëdor Rokotov, *Ritratto di Grigorij Grigor'evic Orlov*; 1762-1763, Mosca, Galleria Tret'jakov (F Wikipedia)

Fig. 656 Fotografia storica degli interni della sala con le *Teste* di Pietro Antonio Rotari all'interno del Palazzo Cinese della Reggia di Oranienbaum a Lomonosov (F Wikipedia)

Fig. 657 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con berretto rosso e pelliccia*; 1756-1762, Lomonosov, Reggia di Oranienbaum, Palazzo Cinese (F Wikipedia)

Fig. 658 Pietro Antonio Rotari, *Ragazzo ruba una susina a una venditrice*; 1760 ca, Peterhof, Palazzo Grande (F © I. Artemieva, catalogo 2011, p. 69)

Fig. 659 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla addormentata*; 1760-1762, Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)

Fig. 660 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con fiore nei capelli*; 1760-1762, Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)

Fig. 661 Pietro Antonio Rotari, *Donna con cappotto rosso*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 662 Pietro Antonio Rotari, *Donna con cuffia con merletti*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 663 Pietro Antonio Rotari, *Donna con giacca dorata*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 664 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con abito verde*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 665 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con cuffia nera e manto verde*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 666 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla scrivente una lettera*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F Wikipedia, © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 667 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con sciarpa e scialle*; post 1750, Pasadena, Norton Simon Museum (F Wikipedia, © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 668 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Caterina Petrovna Holstein-Beck principessa Bariatinsky*; 1762, Pasadena, Norton Simon Museum (F Wikipedia, © NSM – vedi Sitografia, n. 72)

Fig. 669 Veduta della Sala delle Muse e delle Grazie del Palazzo Grande della Reggia di Peterhof (F Wikipedia, © Korzun Andrey)

Fig. 670 Veduta della Sala delle Muse e delle Grazie del Palazzo Grande della Reggia di Peterhof (F Wikipedia, © Korzun Andrey)

Fig. 671 Veduta della Sala delle Muse e delle Grazie del Palazzo Grande della Reggia di Peterhof (F Wikipedia, © GAlexandrova)

Fig. 672 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto della contessa Anna Michajlovna Vorontsova*; 1756 - 1762, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 673 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di abate*; 1756 - 1762, Pietroburgo, Ermitage (F Wikipedia)

Fig. 674 Pietro Antonio Rotari, *Ritratto di Franciszek Michał Rzewuski*; 1758, Varsavia, Castello Reale (F Wikipedia)

Fig. 675 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla che legge una lettera*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

Fig. 676 Pietro Antonio Rotari, *Uomo con berretto di pelliccia*; 1755, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F © G. J. M. Weber, catalogo 1999, p. 117)

Fig. 677 Rosalba Carriera, *Ritratto di bambina*; 1720-1721, Pietroburgo, Ermitage (F © Ermitage – vedi Sitografia, n. 73)

- Fig. 678 Rosalba Carriera, *Ritratto di bambina di profilo*; 1720-1721, Pietroburgo, Ermitage (F © Ermitage – vedi Sitografia, n. 73)
- Fig. 679 Rosalba Carriera, *Ritratto di fanciulla*; 1720-1721, Parigi, Louvre (F Wikipedia)
- Fig. 680 Rosalba Carriera, *Fanciulla di profilo*, Pietroburgo, Ermitage (F © Ermitage – vedi Sitografia, n. 73)
- Fig. 681 Giambattista Piazzetta, *Santo Stefano*; Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)
- Fig. 682 Giambattista Piazzetta, *Giovane con pera*; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (F © JPGM – vedi Sitografia, n. 74)
- Fig. 683 Giambattista Piazzetta, *Giovane abbraccia una fanciulla*; 1743 ca, Washington D.C., National Gallery (F Wikipedia)
- Fig. 684 Giambattista Piazzetta, *Il fiorellin d'amore*; 1735, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (F Wikipedia)
- Fig. 685 Giambattista Piazzetta, *La mezzana*; 1730 ca, Windsor, Windsor Castle, Royal Library (F Wikipedia)
- Fig. 686 Pietro Antonio Rotari, *Le lettrici*; 1760-1762, Mosca, Galleria Tret'jakov (F © non rintracciati)
- Fig. 687 Pietro Antonio Rotari, *Ragazza con ventaglio*; 1754-1756, Ottawa, National Gallery of Canada (F Wikipedia)
- Fig. 688 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con costumi russi*; collezione privata (F © HellenicaWorld – vedi Sitografia, n. 75)
- Fig. 689 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con cuffia*; collezione privata (F © Storie dell'arte – vedi Sitografia, n. 77)
- Fig. 690 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con ventaglio*; collezione privata (F © RococoRevisited – vedi Sitografia, n. 76)
- Fig. 691 Jean-Etienne Liotard, *Autoritratto*; 1744, Firenze, Uffizi, Galleria degli Autoritratti (F Wikipedia)
- Fig. 692 Jean-Etienne Liotard, *Dama franca vestita alla turca con domestica*; 1750, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art (F Wikipedia)
- Fig. 693 Jean-Etienne Liotard, *La bella cioccolataia*; 1744-1745, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia)

- Fig. 694 Jean-Etienne Liotard, *La lettrice (Ritratto della signorina Lavergne)*; 1746, Amsterdam, Rijksmuseum (F Wikipedia)
- Fig. 695 Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Luisa Elisabetta di Francia*; 1749-1750, Cambridge, The Fitzwilliam Museum (F Wikipedia)
- Fig. 696 Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Maria Frederike van Reede-Athlone*; 1755-1756, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (F Wikipedia)
- Fig. 697 Particolare della maniera pittorica di Pietro Antonio Rotari (dal *Ritratto di Elisabetta di Sassonia*, Fig. 643)
- Fig. 698 Particolare della maniera pittorica di Pietro Antonio Rotari (dall' *Uomo che prega*; 1752-1756, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister)
- Fig. 699 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla in costume ungherese (La Marescialla)*; Verona, Fondazione CariVerona (F © Fondazione CariVerona – vedi Sitografia, n. 78)
- Fig. 700 Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla in costume ungherese (La Marescialla)*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F © Gemäldegalerie Alte Meister – vedi Sitografia, n. 79)
- Fig. 701 Pietro Testa, *Sacrificio di Ifigenia*; 1640-1642, New York, Metropolitan Museum of Art (F Wikipedia)
- Fig. 702 Antonio Balestra, *Sacrificio di Ifigenia*; 1700 ca, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (F Wikipedia)
- Fig. 703 Antonio Balestra, *Sacrificio di Ifigenia*; 1717, collezione privata (F © A. Tomezzoli, catalogo 2016, p. 72)
- Fig. 704 Giambattista Piazzetta, *Sacrificio di Ifigenia*; 1750, Cesena, Pinacoteca Comunale (F © PATER – vedi Sitografia, n. 54)
- Fig. 705 Giambattista Piazzetta, *Sacrificio di Ifigenia*; 1750, New York, Pierpont Morgan Library (F © Pierpont Morgan Library – vedi Sitografia, n. 55)
- Fig. 706 Pietro Antonio Rotari, *Teti immerge Achille nelle acque dello Stige*; collezione privata (F © A. Tomezzoli, catalogo 2016, p. 12)
- Fig. 707 Antonio Balestra, *Figura femminile con vaso*; 1717 ca, Mons, collezione privata (F © A. Tomezzoli, catalogo 2016, p. 73)
- Fig. 708 *Vaso Medici*; Firenze, Uffizi (F Wikipedia, © sébastien amiet)

Fig. 709 Pietro Testa, *Teti immerge Achille nelle acque dello Stige*; 1648 ca, Melbourne, National Gallery of Victoria (F Wikipedia)

Fig. 710 Pierre Borel-Rogat, *Teti immerge Achille nelle acque dello Stige*; 1788, Parma, Galleria Nazionale (F Wikipedia)

Fig. 711 Sebastiano Ricci, *David davanti alle armi di Saul*; Verona, Museo di Castelvecchio (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 712 Sebastiano Ricci, *David davanti alle armi di Saul*; Düsseldorf, Kunstmuseum (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 713 Sebastiano Ricci, *Continenza di Scipione*; Firenze, palazzo Marucelli Fenzi (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 714 Sebastiano Ricci, *Continenza di Scipione*; Parma, Galleria Nazionale (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 715 Sebastiano Ricci, *Continenza di Scipione*; Londra, Hampton Court, Collezioni Reali (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 716 Giovanni Antonio Pellegrini, *Muzio Scevola e Porsenna*; 1721-1722, Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (F Wikipedia, © Sailko)

Fig. 717 Giovanni Antonio Pellegrini, *Continenza di Scipione*; 1719 ca, Vienna, Kunsthistorisches Museum (F Wikipedia)

Fig. 718 Pietro Antonio Rotari, *San Francesco Borgia riceve da papa Paolo III la conferma degli esercizi di sant'Ignazio*; 1734-1735, Verona, Museo di Castelvecchio (F © S. Marinelli, catalogo 1979, p. 101)

Fig. 719 Tiziano Vecellio, *Ritratto di Paolo III*; 1543, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 720 Tiziano Vecellio, *Ritratto di Paolo III con il camauro*; 1545-1546, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 721 Tiziano Vecellio, *Ritratto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese*; 1545-1546, Napoli, Museo di Capodimonte (F Wikipedia)

Fig. 722 Sebastiano Ricci, *Paolo III nomina il figlio Pier Luigi duca di Parma e Piacenza (serie dei Fasti Farnesiani)*; 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 723 Sebastiano Ricci, *Paolo III approva il progetto del Castello di Piacenza* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 724 Sebastiano Ricci, *Paolo III con una statua della Madonna* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 725 Sebastiano Ricci, *Paolo III tra i cardinali* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 726 Sebastiano Ricci, *Paolo III approva la Compagnia di Gesù* (serie dei *Fasti Farnesiani*); 1690-1691 ca, Piacenza, Palazzo Farnese, Museo Civico (F © materiale didattico del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università di Trieste, A. A. 2009-2010)

Fig. 727 Pietro Antonio Rotari, *Ritrovamento di Mosè*; 1734-1735, Verona, Museo di Castelvecchio (F © Catalogo Generale dei Beni Culturali – vedi Sitografia, n. 59)

Fig. 728 Pietro Antonio Rotari, *Ritrovamento di Mosè*; collezione privata (F © Dorotheum – vedi Sitografia, n. 60)

Fig. 729 Antonio Balestra, *Ritrovamento di Mosè (Particolare)*; collezione privata (F © A. Tomezzoli, 2011, p. 32)

Fig. 730 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Mosè salvato dalle acque*; 1555 ca, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 731 Paolo Caliari detto il Veronese, *Mosè salvato dalle acque*; 1580 ca, Digione, Musée des Beaux-Arts de Dijon (F Wikipedia, © Rama)

Fig. 732 Paolo Caliari detto il Veronese, *Mosè salvato dalle acque*; 1575-1580 ca, Madrid, Prado (F Wikipedia)

Fig. 733 Sebastiano Ricci, *Ritrovamento di Mosè*; 1700-1710 ca, Memphis, Brooks Museum of Art (F Wikipedia)

Fig. 734 Sebastiano Ricci, *Ritrovamento di Mosè*; 1715-1717 ca, Roma, Palazzo Taverna (F Wikipedia)

Fig. 735 Sebastiano Ricci, *Ritrovamento di Mosè*; 1727 ca, Torino, Palazzo Reale (F Wikipedia)

Fig. 736 Giambattista Tiepolo, *Ritrovamento di Mosè*; 1734-1747 ca, Edimburgo, Scottish National Gallery (F Wikipedia)



Fig. 737 Giambattista Tiepolo, *Alabardiere col cane in un paesaggio*; 1734-1747 ca, Torino, Pinacoteca Giovanni Marella Agnelli (F Wikipedia)

Fig. 738 Pietro Antonio Rotari, *Madonna col Bambino appare a san Filippo Neri*; 1738, Torri del Benaco, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 111)

Fig. 739 Pietro Antonio Rotari, *Svenimento di sant'Andrea Avellino*; Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 110)

Fig. 740 Guido Reni, *Visione di san Filippo Neri*; 1615 ca, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella (F Wikipedia)

Fig. 741 Carlo Maratta, *Madonna col Bambino appare a san Filippo Neri*; 1675-1680, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (F Wikipedia)

Fig. 742 Giambattista Tiepolo, *Madonna col Bambino appare a san Filippo Neri*; 1740, Camerino, chiesa di San Filippo Neri (F Wikipedia)

Fig. 743 Pietro Antonio Rotari, *Natività di Maria*; 1739-1740, Udine, Civici Musei (F © L. Ievolella, catalogo 2011, p. 175)

Fig. 744 Raffaello Sanzio, *Sibille*; 1514 ca, Roma, chiesa di Santa Maria della Pace (F Wikipedia)

Fig. 745 Pietro Antonio Rotari, *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli*; 1742-1743 ca, Verona, Museo di Castelvecchio (F © Catalogo Generale dei Beni Culturali – vedi Sitografia, n. 80)

Fig. 746 Pietro Antonio Rotari, *Sant'Ubaldo che libera un ossesso*; 1740 ca, Padova, Musei Civici (F © S. Marinelli, catalogo 1997, p. 275)

Fig. 747 Pietro Antonio Rotari, *Sant'Ubaldo che libera un ossesso*; 1740 ca, Budapest, Szépművészeti Múzeum (F © Szépművészeti Múzeum – vedi Sitografia, n. 82)

Fig. 748 Pietro Antonio Rotari, *Madonna consegna l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria*; post 1738-1743, Verona, chiesa di Santa Maria della Scala (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 105)

Fig. 749 Pietro Antonio Rotari, *Madonna consegna l'abito ai sette fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria*; post 1738-1743, Verona, collezione privata (F © A. Tomezzoli, 2019, p. 104)

Fig. 750 Pietro Antonio Rotari, *Annunciazione*; post 1738, Guastalla, chiesa di Santa Maria Annunciata detta dei Servi (F © S. Marinelli, 1996, p. 366)

Fig. 751 Pietro Antonio Rotari (da Antonio Allegri detto il Correggio), *San Giovanni Evangelista*; 1735 ca, Parigi, collezione privata (F © S. Marinelli, 2015, p. 174)

Fig. 752 Antonio Allegri detto il Correggio, *San Giovanni Evangelista*; 1520 ca, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista (F Wikipedia)

Fig. 753 Federico Bencovich (attribuito), *Adorazione dei pastori*; Verona, Museo di Castelvecchio (F Wikipedia)

Fig. 754 Carlo Maratta, *Madonna col Bambino (Santa Notte)*; 1650-1659 ca, Roma, chiesa di San Giuseppe dei Falegnami (F Wikipedia)

Fig. 755 Carlo Maratta, *Madonna col Bambino (Santa Notte)*; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (F Wikipedia, © Gemäldegalerie Alte Meister – vedi Sitografia, n. 83)

Fig. 756 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 757 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 758 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 759 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 760 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 761 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 762 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (retro)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 763 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (retro - particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza

Fig. 764 Pietro Antonio Rotari (attribuito), *Natività (retro - particolare)*; Castel di Sangro, collezione Vito Rezza



## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti e Studi*

→ 1732

S. Maffei, *Verona illustrata*. Parte Terza. *Contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona 1732, per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno (*Verona illustrata*, III, Verona 1731-1732, per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno)

→ 1733

A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733. Con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori*, Venezia 1733, presso Pietro Bassaglia, a S. Bartolomeo, al segno della Salamandra

→ 1754

*Pitture nelle chiese di Rimini descritte dal Signor Carlo Francesco Marcheselli patrizio della medesima città. Con nuove aggiunte di altre cose notabili antiche, e moderne*, Rimini 1754, Stamperia Albertiniana

→ 1755

C. L. von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*, Dresden 1755, chez Georg Conrad Walther Libraire du Roi

→ 1757

G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV. al XVII.*, Tomo II, Roma 1757, appresso Niccolò e Marco Pagliarini

→ 1762

*Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moücke*, IV, Firenze 1762, Stamperia Moückiana (*Museo Fiorentino che contiene i Ritratti de' pittori consacrato alla Sacra Cesarea Maestà dell'Augustissimo Francesco I Imperadore de' Romani [...]*, X, Firenze 1762)

→ 1771

I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli, eccellente dipintor veronese*, Verona 1771, nella Stamperia Moroni

A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V*, Venezia 1771, Stamperia di Giambatista Albrizzi a S. Benedetto

→ 1809

*Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo Da Canal P.V. pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula – Lavagnoli*, a cura di Giannantonio Moschini, Venezia 1809 (1732), Stamperia Palese

→ 1818

*Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolodell'ab. Luigi Lanzi antiquario I. e R. in Firenze*, Edizione quarta corretta e accresciuta dall'autore. Tomo terzo ove si descrive la Scuola Veneziana, Bassano 1818, Tipografia Remondini

→ 1840

F. De Boni, *Dizionario degli artisti. Volume unico*, Venezia 1840, Tipi del Gondoliere

→ 1847

*Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi delle quali alcune furono in fiore ne' passati tempi*, a cura di A. Cartolari, Verona 1847, Tipografia di Paolo Libanti

→ 1891

D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, volume a cura di G. Biadego, Verona 1891

→ 1906

A. De Vesme, *Le Peintre-Graveur italien ouvrage faisant suite au peintre-graveur de Bartsch*, Milan 1906

→ 1929

E. Barbarani, *Il testamento del pittore conte Pietro Rotari*, in "Bollettino della Società letteraria di Verona (Ufficiale per gli Atti della Società)", A. VII, n. 1, Luglio 1929, pp. 83-85

→ 1930

F. Zontini, *Un grande pittore veronese del Settecento. Pietro Rotari*, in "Il Garda", V, febbraio 1930, pp. 13-16

F. Zontini, *La Russia degli Czar nei quadri di Pietro Rotari*, in "Il Garda", V, aprile 1930, pp. 15-19

→ 1941

E. Barbarani, *Pietro Rotari*, Verona 1941

F. Kimball, *The Creation of Rococo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 4, n. 3/4, April 1941-July 1942, pp. 119-123

→ 1942

G. Fiocco, *Di Pietro Rotari (e di un libro che lo riguarda)*, in "Emporium", a. XLVIII – n. 7, vol. XCVI, n. 571, luglio 1942 – XX, pp. 276-279

→ 1946

E. Arslan, *Il concetto di «Luminismo» e la pittura veneta barocca*, Milano 1946 (Biblioteca «artistica», Serie II, I)

→ 1954

G. Weise, *L'Italia e il problema delle origini del Rococò*, in "Paragone.Arte", A. V, n. 49, gennaio 1954, pp. 35-42

→ 1957

C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957

→ 1958

G. Briganti *et alii*, *Barocco*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, Venezia-Roma 1958, coll. 345-468

E. Battisti ed E. Langlotz, *Classicismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IV, Venezia-Roma 1958, coll. 677-699

F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958

→ 1959

F. R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in "Arte lombarda. Rivista di storia dell'arte", A. IV, n. 1, 1959, pp. 126-130

→ 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960

F. R. Pesenti, *Appunti per Giambettino Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", n. 9, gennaio-marzo 1960, pp. 418-424

→ 1962

*Il ritratto francese da Clouet a Degas*, catalogo della mostra a cura di G. Bazin (Roma, Palazzo Venezia 1962), Roma 1962

→ 1963

G. R. Ansaldi, *Neoclassico*, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Venezia-Roma 1963, coll. 832-890

*Barocco e Rococò. Panorama della civiltà e dell'arte dei Sei-Settecento*, Milano 1963

H. Sedlmayr e H. Bauer, *Rococò*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, coll. 623-670

→ 1965

F. Cessi, *Rosalba Carriera*, Milano 1965 (I maestri del colore, 97)

M. Cionini Visani, *Piazzetta*, Milano 1965 (I maestri del colore, 98)

*La Galleria di Palazzo Medici-Riccardi*, testo di W. Vitzthum, Milano-Ginevra 1965 (L'arte racconta. Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi , vol. 6, n. 45)

*Pietro da Cortona a Palazzo Pitti*, testo di W. Vitzthum, Milano-Ginevra 1965 (L'arte racconta : le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi , vol. 3, n. 21)

→ 1966

H. Adhémar, *Watteau, Antoine*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, Venezia-Roma 1966, coll. 852-856

F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963 (ed. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, a cura di V. Borea, Firenze 1966)

B. Lossky, *Antoine Watteau*, Milano 1966 (I maestri del colore, 174)

A. Ottani Cavina, *La pittura barocca*, Milano 1966 (I maestri del colore, 267)

F. R. Pesenti, *Due momenti dell'attività di G. B. Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", n. 33, gennaio-marzo 1966, pp. 82-87

T. Pignatti, *La pittura del Settecento in Francia e nell'Europa centrale*, Milano 1966 (I maestri del colore, 269)

G. Previtali, *Jean-Etienne Liotard*, Milano 1966 (I maestri del colore, 240)

R. Roli, *Il Classicismo*, Milano 1966 (I maestri del colore, 266)

F. Valcanover, *Jean Siméon Chardin*, Milano 1966 (I maestri del colore, 124)

→ 1968

E. C. Montagni, *L'opera completa di Watteau*, presentazione di G. Macchia, Milano 1968 (I classici dell'arte, 21)

→ 1969

L. Andersen, *Barock und Rokoko*, Baden-Baden 1969 (ed. it. *Il Barocco e il Rococò*, Milano 1969) (L'arte nel mondo)

L. Nikolenko, *Pietro Rotari in Russia and America*, in "The American Connoisseur", luglio 1969, pp. 191-196

→ 1970

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, II, volume a cura di M. Capucci, Firenze 1970

→1971

R. Enggass, *Tiepolo and the concept of the Barocchetto*, in *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo con un'appendice sulla Mostra. Celebrazione Tiepolesche. Celebrazioni tiepolesche Udine 1970*, a cura di E. Quargnal, Milano 1971, pp. 81-86

G. Gatto, *Per la cronologia di Rosalba Carriera*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 182-193

→ 1972

G. Mandel, *L'opera completa di Fragonard*, presentazione di D. Wildenstein, Milano 1972 (Iclassici dell'arte)

→ 1973

E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia, V.2 I documenti*, Torino 1973, pp. 1033-1094

L. Moretti, *La data degli Apostoli della chiesa di San Stae*, in "Arte Veneta", a. XXVII, 1973, pp. 318-320

→1974

M. Azzi Visentini, *Ludovico Dorigny*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 349-358

F. d'Arcais, *Antonio Balestra*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 359-366

F. d'Arcais, *Giambettino Cignaroli*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 373-380

M. Universo, *Pietro Antonio Rotari*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1974, pp. 381-386

→ 1976

U. Franzoi e D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976

J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976 (I classici dell'arte)

G. Perocco, *I grandi cicli pittorici: Tintoretto a S. Rocco e Veronese a Maser*, in *Civiltà di Venezia*, III, a cura di G. Perocco e A. Salvadori, Venezia 1976, pp. 821-878

G. Perocco, *Dalla battaglia di Lepanto alla caduta della Repubblica*, in *Civiltà di Venezia*, III, a cura di G. Perocco e A. Salvadori, Venezia 1976, pp. 981-1009

G. Perocco, *Aspetti della cultura veneziana del Sei e Settecento*, in *Civiltà di Venezia*, III, a cura di G. Perocco e A. Salvadori, Venezia 1976, pp. 1028-1164



→1977

F. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Washington D.C. 1977

G. Gatto, *Carriera, Rosalba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma, 1977, pp. 745-749

→ 1978

*Dizionario della critica d'arte*, I-II, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1978

*L'opera completa di Liotard*, a cura di R. Loche e M. Roethlisberger, Milano 1978 (I classici dell'arte)

F. C. Lane, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore London 1973 (ed. it. *Storia di Venezia*, a cura di F. Salvatorelli, Torino 1978)

L. Magagnato, *Il percorso critico*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Vicenza 1978, pp. 13-30

S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Vicenza 1978, pp. 31-75

L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Vicenza 1978, pp. 89-98

G. Borelli, *Un caso di crisi urbana nel secolo della decadenza italiana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Vicenza 1978, pp. 247-263

M. Polazzo, *Antonio Balestra. Pittore Veronese 1666-1740*, Verona 1978

→ 1979

S. Marinelli, *San Francesco Borgia ottiene da Paolo III la conferma degli esercizi di Sant'Ignazio*, in *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1979), schede e saggi di L. Magagnato et alii, Verona 1979, pp. 101-103

J. P. Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris 1979

A. Ribeiro, *Turquerie: Turkish dress and English fashion in the Eighteenth century*, in "The Connoisseur", v. 201, n. 807, maggio 1979, pp. 17-23

→ 1980

A. Ananoff, *L'opera completa di Boucher*, con la collaborazione di D. Wildenstein, Milano 1999 (I classici dell'arte, 21)

M. Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino 1980

C. Fiocco Drei, *Pietro Rotari*, in "Antichità viva", XIX, n. 1, 1980, pp. 23-32

→ 1981

A. Codoni, *Venezia. Chiesa di San Stae. Restauro MCMLXXIX*, a cura della Fondazione svizzera «Pro Venezia», Lugano 1981

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Venezia 1981

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, introduzione di V. Martinelli, nota sulla storia dei manoscritti di F. F. Mancini, commenti a cura di I. Belli Barsali *et alii*, Treviso 1981 (Fonti per la storia dell'arte)

→ 1982

M. A. Chiari, *I disegni di R. van Audenaerd per i «Numismata Virorum Illustrum ex Barbada Gente» del Museo Correr*, in "Bollettino Civici Musei veneziani d'arte e di storia", XXVII, n. 1-4, 1982, pp. 69-71

A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di R. Pallucchini e A. Mariuz, Milano 1982 (I classici dell'arte, 108)

C. Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo nel Veneto*, Novara 1982

→ 1983

U. Ruggeri, *Giambattista Piazzetta*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia 1983, pp. 43-53

A. Dorigato, *Giambattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia 1983, pp. 173-186

G. Nepi Sciré, *Giambattista Piazzetta e l'Accademia*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia 1983, pp. 215-219

J. Starobinski, *Bellezza della natura comune. Sui disegni del Piazzetta*, in *G. B. Piazzetta. Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, catalogo della mostra a cura di G. Knox e B. Visentini (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio – 23 ottobre 1983), Vicenza 1983, pp. 11-12

G. Knox, *Introduzione. G. B. Piazzetta disegnatore*, in *G. B. Piazzetta. Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, catalogo della mostra a cura di G. Knox e B. Visentini (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio – 23 ottobre 1983), Vicenza 1983, pp. 13-21

A. Mariuz, «*Questi xe visi... Nu depensemo delle maschere*»: *Giambattista Piazzetta e gli incisori delle sue «mezze figure»*, in G. B. Piazzetta. *Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, catalogo della mostra a cura di G. Knox e B. Visentini (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio – 23 ottobre 1983), Vicenza 1983, pp. 48-51

G. Knox, *Precisazioni e rapporti tra disegni e incisioni*, in G. B. Piazzetta. *Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, catalogo della mostra a cura di G. Knox e B. Visentini (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio – 23 ottobre 1983), Vicenza 1983, p. 54

G. Da Pozzo, *Piazzetta e Algarotti: il mito riformistico della luce*, in G. B. Piazzetta. *Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, catalogo della mostra a cura di G. Knox e B. Visentini (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 luglio – 23 ottobre 1983), Vicenza 1983, pp. 58-62

→1984

F. d'Arcais, *Per l'attività grafica di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 161-165

→ 1985

*Catalogo della pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P. L. Fantelli e M. Lucco, prefazione di R. Pallucchini, introduzione storica di A. Romagnolo, Vicenza 1985

*La collezione di stampe antiche*, catalogo della mostra a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), Milano 1985

A. Mariuz e G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 101-113

M. Roethlisberger, *Jean-Etienne Liotard as a Painter of Still Lifes*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", vol. 13, 1985, pp. 109-120

B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, I, Firenze 1985

G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna 1985

→1986

R. Roli, *Presenze forestiere nel Ducato Estense, nel corso del Settecento*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo critico, Modena 1986, pp. 47-50, pp. 314-315

→1988

B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torino 1988

→1989

J.-F. de Bastide, *La petite maison*, ed. it. a cura di B. Briganti, Palermo 1989

L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, pp. 81-136

S. Marinelli, *La pittura del Settecento a Verona*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1989, pp. 136-145

→ 1990

M. Polazzo, *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, Verona 1990

→ 1991

A. Corubolo, *Antonio Balestra per il libro*, in “Verona illustrata”, n. 4, 1991, pp. 115-131

E. Lo Gatto, *Gli Artisti italiani in Russia*, IV, *Scultura, pittura, decorazione e arti minori*, Milano 1991

→ 1992

G. Mori, *Liotard a Parigi: la luce delle gemme*, in “Art e dossier”, n. 73, novembre 1992, pp. 10-15

C. Le Brun, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, edizione italiana a cura di M. Giuffredi, Milano 1992

A. Rizzi, *Gli affreschi del Tiepolo nel Palazzo Arcivescovile di Udine*, in *Storia e arte del Patriarcato di Aquileia*, Atti della XXII settimana di Studi Aquileiesi (27 aprile – 2 maggio 1991) col contributo del C.N.R., Udine 1992, pp. 393-403 (Antichità Altoadriatiche, XXXVIII)

→ 1993

A. de Herdt, *Asburgo-Lorena in posa. Liotard a Vienna*, in “FMR”, n. 101, dicembre 1993, pp. 53-76

*I Segni della Verona Veneziana. Il Settecento*, a cura di N. Cenni e M.F. Coppari, Verona 1993 (Il Tempo e la Storia, 7)

→ 1994

G. Baldissin Molli, *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, A. LXXXIII, 1994, pp. 131-168

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994

→ 1995

I. da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995

A. Mariuz, *La pittura (I)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, II, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 250-383

G. Romanelli, *Venezia nel Settecento: immagine e forma*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 15-21

M. Levey, *L'arte veneziana del XVIII secolo*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 23-39

F. Russell *et alii*, *Il gusto internazionale per l'arte veneziana*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 41-59

G. Nepi Sciré, *Aspetti della politica culturale della Repubblica di Venezia nel XVIII secolo*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 61-69

F. Valcanover, *Sebastiano Ricci*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 73-96

A. Bettagno, *Pittori rococò della "seconda generazione"*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 97-112

A. Binion, *Il paradosso Piazzetta*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 191-215

A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 216-257

F. Pedrocco, *La Scuola grande dei Carmini*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 505-511

F. Pedrocco, *La chiesa dei Gesuati*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 527-533

S. Sponza, *Santa Maria della Pietà*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 535-541

S. Sponza, *Santa Maria della Fava*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 543-551

L. Moretti, *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Scipè e G. Romanelli (Venezia, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano 1995, pp. 553-567

→ 1996

M. A. Chiari Moretto Wiel, *Le «capricciose teste»: un percorso attraverso le stampe del Settecento*, in *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. A. Chiari Moretto Wiel (Venezia, Palazzo Ducale, sala dello Scrutinio 22 giugno – 15 settembre 1996), Venezia 1996, pp. XIV-XXIV

S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, scritti di G. Agostini et alii, Modena 1996, pp. 345-392

A. Rizzi, *I Tiepolo a Udine*, Milano 1996

P. Scarpa, *Rosalba Carriera: un ritratto a olio di Giambattista Tiepolo*, in “Arte Documento”, n. 10, 1996, pp. 197-203

→ 1997

*Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello (Padova, Musei Civici, 1997), Milano 1997

K. Murawska-Muthesius, *Art under the Polish-Saxon Union. Warsaw and Dresden*, in “The Burlington Magazine”, vol. 139, n. 1136, novembre 1997, pp. 813-815

G. M. Pilo, *Giovan Battista Tiepolo: per una datazione probabile del ritratto del procuratore e provveditore generale da mar Daniele IV Dolfìn*, in “Arte Documento”, n. 12, 1998, pp. 122-129

→ 1998

S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari 1998

G. J. M. Weber, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini (Modena, Palazzo dei Musei – Galleria Estense, 3 ottobre - 13 dicembre 1998), Milano 1998, pp. 124-137

→ 1999

P. Burke, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1079-1118

P. Joannides, *Classicità e classicismo nella pittura veneta del Cinquecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1041-1077

P. Humfrey, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, pp. 1119-1180

S. Marinelli, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, scritti di D. Arich De Finetti et alii, Modena 1999, pp. 115-140

A. Mazza, *Pittura emiliana a Venezia tra Sei e Settecento*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, scritti di D. Arich De Finetti et alii, Modena 1999, pp. 141-164

S. Marinelli, *I modelli emiliani nella cultura figurativa veneta: Parmigianino, Reni, Guercino*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, scritti di D. Arich De Finetti et alii, Modena 1999, pp. 269-292

M. E. Massimi, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", V, n. 9, 1995, pp. 5-107

*Museo di Castelvechio. Disegni*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli e G. Marini (Verona, Museo di Castelvechio, 22 maggio 1999 - 22 agosto 1999), Milano 1999

A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, presentazione di G. Piovene, Milano 1999 (I classici dell'arte, 15)

*Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III*, catalogo della mostra a cura di G. J. M. Weber, V. Ciancio, M. Giebe (Dresda, Semperbau, 9 novembre 1999 - 9 gennaio 2000), Emsdetten 1999

R. Temperini, *Gli ultimi fasti dell'Ancien régime*, in *La pittura in Europa. La pittura francese*, II, Milano 1999, pp. 417-509, pp. 516-522, pp. 529-543, pp. 548-556

D. Tosato, *La prima attività di Giambettino Cignaroli*, in "Verona illustrata", n. 12, 1999, pp. 19-25

→ 2000

M. A. Chiari e M. Wiel, *Il culto di san Rocco a Venezia: la Scuola Grande, la sua chiesa, il suo tesoro*, in *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla Via Francigena*, catalogo della mostra (Piacenza, palazzo Gotico, 8 aprile - 25 giugno 2000), Milano 2000, pp. 67-81

F. e G. Lanzi, *Il Presepe e i suoi personaggi*, Milano 2000

P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, II, a cura di G. Curcio ed E. Kieven, Milano 2000, pp. 470-503

D. Tosato, *Giambettino Cignaroli a Venezia*, in "Arte Veneta", n. 54, 2000, pp. 103-115

→ 2001

E. Demo, *Dalla Dedizione a Venezia alla fine del Cinquecento*, in *Storia di Verona. Caratteri aspetti momenti*, a cura di G. Zalin, Vicenza 2001, pp. 149-193

G. Borelli, *Tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Verona. Caratteri aspetti momenti*, a cura di G. Zalin, Vicenza 2001, pp. 195-225

G. Guadalupi, *Tutte le Russe. Pietro Rotari a San Pietroburgo*, in "FMR", n. 143, dicembre-gennaio 2001, pp. 113-128

F. Magani, *Vaghezza, decoro, lume "spiritoso" e chiaro. Percorsi del classicismo nella pittura del Seicento veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 573-616

F. Flores d'Arcais, *La grande decorazione nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 645-670

I. Cecchini, *Forme dello scambio. I circuiti del mercato artistico*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, pp. 757-786

G. Marini, *Bernardo Bellotto e la pittura di veduta a Verona nel Settecento*, in *Bernardo Bellotto. Un ritorno a Verona. L'immagine della città nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Marini (Verona, Museo di Castelvecchio, 29 giugno - 29 settembre 2002), Venezia 2002, pp. 15-37

G. Vdovin, *Il XVIII secolo: alla ricerca di un'individualità*, in *La pittura in Europa. La pittura russa*, II, Milano 2001, pp. 573-669

→ 2002

I. Bigazzi e Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, presentazione a cura di P. Blasi e A. Marinelli, Firenze 2002

G. Galasso, *Storia d'Europa, II. Età moderna*, Milano 2002

→ 2003

G. Castiglioni, *Arcadia e sentimento. Novità per Pietro Antonio Rotari*, in "Verona illustrata", n. 16, 2003, pp. 113-125

B. W. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", n. 60, 2003, pp. 88-111

F. Montecuccoli degli Erri, *I "botteggeri da quadri" e i "poveri pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 143-166



E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, 1998 (ed. it. *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003)

V. Strada, *Il paradosso di Pietroburgo*, in *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850 Il genio italiano in Russia*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e V. Strada (Roma, Complesso del Vittoriano 30 aprile – 15 giugno 2003), Ginevra-Milano 2003, pp. 19-25

T. Bušmina, *Al servizio di tre imperatori. Pittori italiani a San Pietroburgo nel XVIII secolo*, in *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850 Il genio italiano in Russia*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e V. Strada (Roma, Complesso del Vittoriano 30 aprile – 15 giugno 2003), Ginevra-Milano 2003, pp. 55-77

S. Androsov, *I collezionisti dell'arte italiana in Russia*, in *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850 Il genio italiano in Russia*, catalogo della mostra a cura di S. Androsov e V. Strada (Roma, Complesso del Vittoriano 30 aprile – 15 giugno 2003), Ginevra-Milano 2003, pp. 97-108

→ 2004

T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004

H. Marx, «*Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso*». *Dresda nel XVIII secolo*, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra a cura di H. Marx (Udine, chiesa di San Francesco, 28 maggio - 12 settembre 2004), Udine 2004, pp. 19-29, pp. 36-49

T. Liebsch, «*Segue la stanza della famiglia del principe elettore sassone, contiene tutti i ritratti della nostra serenissima famiglia [...] dipinti a olio dai migliori maestri*». *Un capolavoro ricomposto del rococò sassone*, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra a cura di H. Marx (Udine, chiesa di San Francesco, 28 maggio - 12 settembre 2004), Udine 2004, pp. 69-77

G. J. M. Weber, *Pietro Antonio Rotari. Maddalena penitente*, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra a cura di H. Marx (Udine, chiesa di San Francesco, 28 maggio - 12 settembre 2004), Udine 2004, pp. 204-205

G. J. M. Weber, *Pietro Antonio Rotari. Serie di "varie teste"*, in *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra a cura di H. Marx (Udine, chiesa di San Francesco, 28 maggio - 12 settembre 2004), Udine 2004, pp. 206-227

G. Pavanello, «*Tutta la vita, dal principio alla fine, è una comica assurdità*», ovvero «*il segreto di Pulcinella*», in *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra a cura di A. Mariuz e G. Pavanello (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3 settembre – 5 dicembre 2004), Venezia 2004, pp. 15-53

→ 2005

B. Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno del

Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 29-42

I. Cecchini, *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in FlorenzMax-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 151-172

E. M. Guzzo, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in FlorenzMax-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 287-320

*Galleria Nazionale. Parma*, testi a cura di G. Damiani *et alii*, Milano 2005 (I grandi musei del Sole 24 Ore, 30)

*Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII. Il pensiero, l'arte, la letteratura*, volume a cura di P. Renucci, Milano 2005, pp. 1210 sgg. (Storia d'Italia, 3)

S. J. Woolf, *La storia politica e sociale*, in *Dal primo Settecento all'unità. L'Illuminismo e il Risorgimento*, Milano 2005, pp. 5-149 (Storia d'Italia, 5)

M. Favilla e R. Rugolo, *In Arcadia e in Firmamento: Louis Dorigny in Friuli*, in *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del III Convegno "Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia" a cura di M. P. Frattolin (Udine-Villa Manin di Passariano, 21-23 ottobre 2004), Venezia 2005, pp. 117-142

G. C. Menis, *Il Tiepolo ed altri Artisti foresti convocati nel Palazzo udinese dai Patriarchi Dionisio e Daniele Dolfin*, in *Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del III Convegno "Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia" a cura di M. P. Frattolin (Udine-Villa Manin di Passariano, 21-23 ottobre 2004), Venezia 2005, pp. 161-178

S. Marinelli, *Gregorio Lazzarini e Simone Brentana*, in "Arte Veneta", n. 62, 2005, pp. 40-53

*Museo di Capodimonte. Napoli*, testi a cura di M. Gaeta, Milano 2005 (I grandi musei del Sole 24 Ore, 15)

*Verona e i suoi santi. Tante voci, un solo coro*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli (Verona, Centro Culturale San Gaspere Bertoni), Verona 2005

→ 2006

C. Cerati, *Robert van Audenaerde e il «Trionfo di Cesare»*, in "Civiltà mantovana", XLI, n. 122, settembre 2006, pp. 127-143

A. Mariuz, «*Questi xe visi... Nu depensemo delle maschere*»: *Giambattista Piazzetta e gli incisori delle sue 'mezze figure'*, in *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di R. Mangili e G. Pavanello (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 9 settembre – 22 ottobre 2006), Venezia 2006, pp. 52-61

S. Marinelli, *Le e Sacrifice d'Iphigénie*, in *Venise, l'art de la Serenissima. Dessins des XVII et XVIII siècles*, catalogo della mostra a cura di M. Favilla et alii, Montpellier 2006, pp. 184-185

M. Minardi, *Museo di Capodimonte. Napoli*, Milano 2006 (I grandi musei del mondo. Corriere della Sera, 23)

G. Reina, *Le gallerie delle Belle. Un mito ridestato*, in *Il primo Settecento*, Milano 2006, pp. 108-125 (La Storia dell'Arte, 12)

S. Zuffi, *Francia: lo stile rococò. Dalla Reggenza a Luigi XV*, in *Il primo Settecento*, Milano 2006, pp. 252-285 (La Storia dell'Arte, 12)

M. Mandel, *L'arte russa dei secoli XVII e XVIII. Da Boris Godunov a Pietro il Grande*, in *Il primo Settecento*, Milano 2006, pp. 456-473 (La Storia dell'Arte, 12)

G. Reina, *San Pietroburgo. Il primo secolo di una capitale*, in *Il primo Settecento*, Milano 2006, pp. 474-511 (La Storia dell'Arte, 12)

A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006

→ 2007

P. Del Negro, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, in "Arte Veneta", n. 64, 2007, pp. 245-252

A. Henning, «*Teste di fantasia*»: *fisionomia e narrazione nelle «varie teste» di Pietro Rotari*, in *Il Settimo Splendore. La modernità della malinconia*, catalogo della mostra a cura di G. Cortenova (Verona, Palazzo della Ragione, 25 marzo - 29 luglio 2007), Venezia 2007, pp. 322-326

S. Marinelli, *Balestra, bolognese mancato*, in *Antonio Balestra a Sant' Ignazio. Un dipinto donato alla Pinacoteca nazionale di Bologna*, a cura di G. P. Cammarota, S. Marinelli, D. Scaglietti Kelescian, testi di G. P. Cammarota, S. Marinelli, S. Tumidei, Bologna 2007, pp. 16-32

G. C. Menis, *Città del Tiepolo. Udine*, con immagini di R. Viola, Udine 2007

A. Mariuz, «*Grazia*» e «*verità*»: *la ritrattistica di Rosalba Carriera*, in *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 1 settembre – 28 ottobre 2007), Venezia 2007, pp. 26-31

G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007*, in *Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa»*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 1 settembre – 28 ottobre 2007), Venezia 2007, pp. 57-79

L. Puliti Paruga, *Francesco Trevisani (1656-1746). Un pittore da Capodistria a Roma*, Mariano del Friuli 2007

L. Ravelli, *Recupero di una grande tela di Pietro Rotari*, in “Arte Documento”, n. 23, 2007, pp. 196-201

B. Sani, *Rosalba Carriera 1673/1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino-Londra-Venezia-New York 2007

→ 2008

A. Mazza, “*Il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna*”: *le due pale d'altare del Correggio per Modena e La Notte per Reggio Emilia*, in *Correggio*, catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi (Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo, Cattedrale, chiesa di San Giovanni Evangelista, 20 settembre 2008 – 25 gennaio 2009), Milano 2008, pp. 195-203

→ 2009

C. Crosera, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca in Scienze umanistiche, indirizzo Storico e Storico-artistico, relatore M. De Grassi, Università degli Studi di Trieste, A. A. 2008-2009

P. Delorenzi, *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia 2009

A. Henning e M. Roth, “*La famosa Notte del Correggio*”. *Dalla Modena estense alla Dresda di Augusto III*, “FMR”, n. 29, gennaio-febbraio 2009, pp. 109-128

S. Marinelli, *Sebastiano Ricci mercante di maniere*, in “Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna”, a. XIV, n. 15, 2009, pp. 287-296

A. Pasian, *Il cimento dell'invenzione. Studi e modelli nella grafica veneta del primo Settecento*, in “Arte Veneta”, n. 66, 2009, pp.64-83

M. Favilla e R. Rugolo, *Per Antonio Balestra*, in “Arte Veneta”, n. 66, 2009, pp. 84-101

B. Sani, *Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 97-113

S. Marinelli, *Antonio Balestra e Rosalba Carriera*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 115-128

F. Zava Boccazzi, *Rosalba Carriera a Parigi*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 129-146

B. Mazza Boccazzi, *Rosalba e Algarotti. Volti e risvolti*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 157-169

C. Whistler, *Rosalba Carriera e il mondo britannico*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 181-206

A. Henning, *Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda*, in *Rosalba Carriera 1673 – 1757*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Chioggia, 26 - 28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 273-292

→ 2010

M. Favilla e R. Rugolo, *Matteo Brida e le lettere romane a Raffaello Mosconi custodite da Antonio Balestra*, in “Verona illustrata”, n. 23, 2010, pp. 91-106

E. Lucchese, *Sebastiano ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano*, in “Studi di Storia dell’Arte”, n. 21, 2010, pp. 211-226

S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari*, in “Verona illustrata”, n. 23, 2010, pp. 107-116

G. Pavanello, «Questo picciolo è l’originale», in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell’invenzione del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile – 11 luglio 2010), Venezia 2010, pp. 13-27

F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, I, *Saggi, biografie, schede*, Roma 2010, pp. 1-11, pp. 19-25, pp. 29 sg., pp. 45-70, p. 72, pp. 84-111, pp. 116-121, pp. 132-148

A. Quondam, *Morfologia e metamorfosi del Classicismo: la tipologia culturale di Antico regime*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Quondam, Roma 2010, pp. 11-78

A. Spiriti, *Il classicismo politico come categoria della storia dell’arte d’Antico regime: il caso del romanismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Quondam, Roma 2010, pp. 79-101

S. Tatti, *Classicismo/Neoclassicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Quondam, Roma 2010, pp. 181-195

B. Sani, *Il Gabinetto della Rosalba della Gemäldegalerie di Dresda florilegio della pittura a pastello europea tra Rococò e Illuminismo*, in “Venedig-Dresden”, 2010, pp. 201-216

M. D. Sheriff, *The dislocations of Jean-Etienne Liotard, called the Turkish Painter*, in “Cultural contact and the making of European Art since the Age of Exploration”, Chapel Hill 2010, pp. 97-121

→ 2011

K. Baetjer e M. Shelley, *Pastel portraits. Images of 18<sup>th</sup>-century Europe*, New York-New Haven-London 2011

A. Bigi Iotti e G. Zavatta, *I disegni di Piazzetta della Galleria Estense di Modena*, in *Da Parmigianino a Piazzetta. Teste, animali e pensieri bizzarri nei disegni della Galleria Estense*, catalogo della mostra a cura di A. Bigi Iotti e G. Zavatta (Guastalla, Palazzo Ducale, 24 settembre – 4 dicembre 2011), Forlì-Rimini 2011, pp. 29-37

I. Ghignola, *Note su Giambettino Cignaroli, Antonio Balestra e altri artisti veronesi nelle lettere di Bonaventura Bini a Tommaso Temanza*, in “Arte Veneta”, n. 67, 2011, pp. 208-218

L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari in Emilia*, in “Verona illustrata”, n. 24, 2011, pp. 149-157

L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Crocetta del Montello 2011, pp. 332-345

P. Marini, “*Rappresentare il vero, nobiltà d'idee, bellezza di volti, grazia di colorito*”: la Scuola Veronese di pittura, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 15-17

G. P. Romagnani, *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 19-29

A. Tomezzoli, “*Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori*”, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 31-53

S. Marinelli, *Il decoro dell'Accademia*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 55-63

I. Artemieva, *La fortuna di Pietro Rotari e Giambettino Cignaroli in Russia*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 65-73

L. Olivato, *L'architettura civile a Verona fra tradizione e innovazione: l'età di Scipione Maffei*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 75-81

F. Magani, *Giambattista Tiepolo: cronache di palazzo Canossa, tra passato e futuro*, *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 – 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo 2011, pp. 93-107

S. Marinelli, *Verona 1700-1739*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano 2011, pp. 191-216

A. Tomezzoli, *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano 2011, pp. 217-221, pp. 224-226, pp. 228-232

A. Piai, *Altri disegni veneti barocchi: Strozzi, Maffei, Ricchi, Lefèvre, Molinari, Pagani*, in “Arte. Documento”, n. 27, 2011, pp. 117-125

F. Whitlum-Cooper, *Drawing Distinctions: Jean-Etienne Liotard in Constantinople and Vienna*, in “Immediations. The Courtauld Institute of Art Journal of Postgraduate Research”, v. 2, n. 4, 2011, pp. 74-96

G. Wiedmann, *Un'attribuzione a Giulio Carpioni e una a Pietro Rotari*, in “Arte. Documento”, n. 27, 2011, pp. 126-131

→ 2012

P. Artoni, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal XV al XVIII secolo*, volume a cura di L. Olivato e A. Zamperini, Rovereto 2012, pp. 103-124

W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una voce sola*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 23-48

E. Franzini, *Imitare ed emulare: a partire dal “caso Tiepolo”*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 51-61

L. Borean, *Paolo Veronese nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 63-81

C. Furlan, “La mainfait l’esprit...”. *Aspetti del disegno in Tiepolo e Veronese*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 83-105

P. Pastres, *Mosè salvato dalle acque*, in *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, catalogo della mostra a cura di L. Borean e W. L. Barcham (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 – 1 aprile 2013), Udine 2012, pp. 109-138

G. Crosilla, *Federico Bencovich: la fortuna critica, un itinerario*, in “AFAT”, n. 31, 2012, pp. 75-94

E. Kieven, *Il Veneto e l’Europa 1700-1750*, in *Storia dell’architettura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di E. Kieven e S. Pasquali, Venezia 2012, pp. 10-29 (Storia dell’architettura nel Veneto, 4)

F. Lenzo, *Venezia*, in *Storia dell’architettura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di E. Kieven e S. Pasquali, Venezia 2012, pp. 134-165 (Storia dell’architettura nel Veneto, 4)

→ 2013

S. Maffei, *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. Di Cosmo e L. Faticcioni, con introduzione di S. Settis, Roma 2013, pp. 75-99

L. Di Cosmo, *Un nuovo canone per la “bella maniera”: i Segmenta di François Perrier*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. Di Cosmo e L. Faticcioni, con introduzione di S. Settis, Roma 2013, pp.133-158

E Oy-Marra, *Giovanni Lanfranco, Bellori e la questione della scuola dei Carracci a Roma*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. Di Cosmo e L. Faticcioni, con introduzione di S. Settis, Roma 2013, pp. 191-210

T. Montanari, *Dalla parte dei moderni: Caravaggio, Bernini e la libertà dell’artista*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. Di Cosmo e L. Faticcioni, con introduzione di S. Settis, Roma 2013, pp. 243-258



→ 2014

D. Gasparotto, *Dal collezionismo principesco al museo pubblico. La Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746-1894)*, in *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena; splendori delle corti italiane*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu e M. Toffanello (Reggia di Venaria, Sala delle arti, 8 marzo – 6 luglio 2014), Modena 2014, pp. 73-81

A. Robison, *La poesia della luce. Disegni veneziani dalla National Gallery of Art di Washington*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 6 dicembre 2014 – 15 marzo 2015), Venezia 2014

→ 2015

S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015

S. Marinelli, *Pietro Rotari disegnatore*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo 2015, pp. 173-177

M. Rago, *Pietro Antonio Rotari e la smania del ritratto dalla Repubblica della Serenissima all'Europa*, tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, curriculum Storico-artistico, relatore G. Pavanello, Università degli Studi di Trieste, A. A. 2014-2015

→ 2016

S. L'Occaso, *Novità nel Bresciano (e oltre) per la pittura veronese e veneta del Settecento*, in "Verona illustrata", n. 29, 2016, pp. 51-58

M. Rago, *Alcune considerazioni sull'attività internazionale di Pietro Antonio Rotari*, in "AFAT", n. 35, 2016, pp. 111-124

A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016: una breve introduzione alla mostra*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 3-16

R. Maffeis, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 17-34

M. Favilla e R. Rugolo, «*La charité sa premiere vertu*»: *la pittura sacra di Antonio Balestra tra Barocco e Barocchetto*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 35-51

D. Ton, *Balestra e i Gesuiti*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 53-66

A. Tomezzoli, *Dei ed eroi per committenti privati*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 67-86

G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 87-100

G. Marini, *Il microcosmo aggraziato: i disegni per l'editoria*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 101-114

P. Delorenzi, «*Piacevoli carte*» intagliate per «*spasso*». *Antonio Balestrapeintre-graveur*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 115-127

C. Bombardini, *Antonio Balestra nello specchio di Pietro Antonio Rotari*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Verona 2016, pp. 129-144

→ 2017

F. Magani, *Verona nobile e borghese nelle sue collezioni d'arte del Seicento*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, pp. 3-31

S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del Barocco*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, pp. 33-77

L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di Patria"*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, pp. 79-136

→ 2018

M. C. Chiusa, *Correggio e Parmigianino: le copie fra connoisseurship e collezionismo*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. Di Loreto, traduzione a cura di G. M. Weston, Roma 2018, pp. 52-67

N. Roio, *Annibale Carracci: dalla copia "dal naturale" all'illusionismo barocco*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. Di Loreto, traduzione a cura di G. M. Weston, Roma 2018, pp. 96-102

F. Petrucci, *Repliche e copie nella bottega del Maratta*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. Di Loreto, traduzione a cura di G. M. Weston, Roma 2018, pp. 243-248

- E. Lucchese, *La pittura di figura del Settecento veneziano: da Sebastiano Ricci a Tiepolo e Piazzetta*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. Di Loreto, traduzione a cura di G. M. Weston, Roma 2018, pp. 280-289
- P. Delorenzi, *I Buonaccorsi e i veneti*, in “Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*”, Supplementi, n. 8, 2018, pp. 135-156
- R. Maffei, *The painter at the Crossroads: Sebastiano Ricci in Florence and the Interplay between the Arts*, in “Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*”, Supplementi, n. 8, 2018, pp. 471-487
- L. Fabbri, *Sulla sfortuna attribuzionistica della pittura del Settecento veronese*, in “Verona illustrata”, n. 31, 2018, pp. 71-81
- E. Lucchese, *L'uso delle fonti figurative nel Settecento: il caso del pittore Nicola Grassi*, in “Zbornik za umetnostnozgodovino. Archives d'histoire de l'art. Art History Journal”, N.S. LIV, 2018, pp. 75-95
- F. Rossi, *La bottega-scuola-accademia di Felice Brusasorzi tra Maniera, pittura della realtà e Classicismo*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 9-15
- S. Marinelli, *La maniera e la realtà veronese*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 17-27
- M. Magnabosco, *Imprese, ritratti, apparati scenici. Pittori al servizio della Sirena filarmonica*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 29-36
- G. Peretti, “*In miseria fœlix*”. *I pittori dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 38-51
- G. Peretti, “*Non avvezzi alle maniere di Venezia*”. *Felice tra i suoi contemporanei*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 52-57

G. Peretti, *“I disegni da lui fatti furono infiniti”*. *Disegnare a Verona tra Cinque e Seicento*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 58-65

G. Peretti, *“Il mio genio non si conforma troppo a questi di Roma”*. *Felice tra i suoi allievi*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 66-79

G. Peretti, *“Tratto poi dalla curiosità se ne andò a Roma”*. *Tra Caravaggismo, pittura della realtà e Classicismo*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 80-83

G. Peretti, *“Poiché non arriva mortal pennello tant'oltre”*. *La pittura monumentale con e dopo Felice*, in *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi (Verona, Museo di Castelvecchio, Sala Boggian, 17 novembre 2018 – 5 maggio 2019), Modena 2018, pp. 84-91

A. Spiriti, *Rococò, classicismo e neoclassicismo: il dialogo ininterrotto*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I. C. R. Balestrieri e L. Facchin, Milano 2018, pp. 69-92

L. Patetta, *Classico, Classicismo, Neoclassicismo: dubbi e contraddizioni*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I. C. R. Balestrieri e L. Facchin, Milano 2018, pp. 93-108

→ 2019

D. Ton, *Rivali ed eredi*, in *Sebastiano Ricci. Rivali ed eredi. Opere del Settecento della Fondazione Cariverona*, catalogo della mostra a cura di D. Ton (Belluno, Musei Civici, Palazzo Fulcis, 6 aprile – 22 settembre 2019), Sommacampagna 2019, pp. 9-30

A. Tomezzoli, *Antonio Balestra e Pietro Antonio Rotari*, in *"Arte Veneta"*, n. 76, 2019, pp. 89-119

→ 2020

G. Crosilla, *Federico Bencovich (1677-1753)*, Soncino 2020

→ 2021

C. Giometti, *L'università si apre alla città: il recupero e la valorizzazione delle sale di Sebastiano Ricci in palazzo Marucelli Fenzi*, in *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, a cura di C. Giometti e D. Pegazzano, Firenze 2021, pp. 89-103

S. Ginzburg, *L'“ideale classico” del Seicento nella storia dell'arte del Novecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 3-16

A. Morandotti, *Bellori, l'Idea del Bello e il Novecento: il caso di Roberto Longhi e Denis Mahon*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 17-32

G. Spione, *Una diversa prospettiva: gli studi seicenteschi e il movimento neoveneziano*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 33-43

S. A. Meyer, *L'Ideale classico nella storiografia e teoria artistica del secondo Settecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 267-275

D. Beccarini, *I modelli e il lascito di Carlo Maratti nel Settecento romano ed europeo: da Giuseppe Bartolomeo Chiari a Vieira Lusitano*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 296-304

C. Mazzarelli, *Intorno ad Annibale: natura e idea nelle pratiche della copia a Roma nel XVIII secolo*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 305-313

M. di Macco, *Pittori del classicismo nel Seicento nell'accademia del Settecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 314-340

D. Volpe, *Intermittenze del gusto: il bozzetto nel Settecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 353-363

M. Ruffini, *Bellori e la pittura veneta del Cinquecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 380-390

S. Ventra, *Il classicismo in Accademia di San Luca nel XVII secolo: presenze, strategie e alternative*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 439-449

E. Lucchese, *Il secolo di Nicola Grassi. Pittura del Sei e Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Harry Bertoina, 30 aprile – 10 luglio 2021), Quinto di Treviso 2021

L. Resciniti, *Tiepolo. Catalogo dei disegni del Civico museo Sartorio di Trieste*, Trieste 2021

→ 2022

C. Crosera, *Letteratura numismatica del settecento veneto tra libri e stampa e progetti manoscritti: i Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente di Giovanni Francesco Barbarigo e la Storia metallica di Venezia di Giovanni Andrea Giovanelli*, in *Collezionisti e collezioni di antichità e di numismatica a Venezia nel Settecento*, Atti del convegno (6-7 dicembre 2019), a cura di A. Gariboldi, Trieste 2022, pp. 533-587 (Polymnia. Numismatica antica e medievale. Studi, 15)

N. Dalla Costa, *Le pale settecentesche per il tornacoro della Basilica del Santo*, in “Il Santo. Rivista francescana di Storia Dottrina Arte”, LXII, 2022, fasc. 1, pp. 129-150

M. Rago, *Il Settecento e la sua arte: un'introduzione*, materiale didattico del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine, Udine 2022 (materiale dattiloscritto interno al Museo)

D. Ton, *Trento fra la Serenissima e l'Impero*, in *I colori della Serenissima. Pittura veneta del Settecento in Trentino*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli e D. Ton (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2 luglio – 23 ottobre 2022), Trento 2022, pp. 25-53 (Castello in mostra, 13)

A. Tomezzoli, *Al di là dei confini, a nord di Verona. Dipinti e pittori veronesi nel Trentino del Settecento*, in *I colori della Serenissima. Pittura veneta del Settecento in Trentino*, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli e D. Ton (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2 luglio – 23 ottobre 2022), Trento 2022, pp. 55-83 (Castello in mostra, 13)

→ 2023

G. Scavizzi, *La volta della galleria Medici Riccardi*, in *Luca Giordano. Maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra a cura di R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi (Firenze, Museo di Palazzo Medici Riccardi, 30 marzo – 5 settembre 2023), Roma 2023, pp. 13-33

E. Fumagalli, *Luca Giordano a Firenze, Luca Giordano e Firenze*, in *Luca Giordano. Maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra a cura di R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi (Firenze, Museo di Palazzo Medici Riccardi, 30 marzo – 5 settembre 2023), Roma 2023, pp. 59-65

F. Whitlum-Cooper, *Macchie, modelli, ricordi? I dipinti della National Gallery realizzati da Luca Giordano per palazzo Medici Riccardi*, in *Luca Giordano. Maestro barocco a Firenze*, catalogo della mostra a cura di R. Lattuada, G. Scavizzi, V. Zucchi (Firenze, Museo di Palazzo Medici Riccardi, 30 marzo – 5 settembre 2023), Roma 2023, pp. 67-71

## SITOGRAFIA

01 → Pietro Antonio Rotari, coppia di disegni del Museum of Art di Rhode Island:

[https://risdmuseum.org/art-design/collection?search\\_api\\_fulltext=Pietro%20Rotari](https://risdmuseum.org/art-design/collection?search_api_fulltext=Pietro%20Rotari)

(Consultato il 16/06/2023)

02 → *Pitture nelle chiese di Rimini [...]*:

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_GOXFmDni-50C](https://archive.org/details/bub_gb_GOXFmDni-50C)

(Consultato il 17/06/2023)

03 → *Serie di ritratti [...]*:

[https://archive.org/details/gri\\_33125008638393](https://archive.org/details/gri_33125008638393)

(Consultato il 17/06/2023)

04 → *Cenni sopra varie famiglie illustri veronesi [...]*:

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_ODofOoLnIR0C/page/n15/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_ODofOoLnIR0C/page/n15/mode/2up)

(Consultato il 17/06/2023)

05 → *Brusatorci, Felice (Dizionario Biografico degli Italiani, n. 14, 1972)*:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-brusatorci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-brusatorci_%28Dizionario-Biografico%29/)

(Consultato il 01/07/2023)

06 → C. A. Barzagli, *Pietro Rotari e le donne dimezzate*:

<https://www.stilearte.it/pietro-rotari-nella-citta-delle-donne-dimezzate/>

(Consultato il 18/08/2023)

07 → Pietro Antonio Rotari, *Alessandro e Rossane*, scheda dell'asta di Christie's (03/10/2001):

<https://www.christies.com/lot/lot-3105092>

(Consultato il 18/08/2023)

08 → Pietro Antonio Rotari, *Alessandro e Rossane*, scheda dell'asta di Sotheby's (29/01/2016):

[https://www.art.salon/artwork/pietro-antonio-rotari\\_the-meeting-of-alexander-the-great-and-roxana-behind-a-trompe-loeil-curtain\\_AID275376](https://www.art.salon/artwork/pietro-antonio-rotari_the-meeting-of-alexander-the-great-and-roxana-behind-a-trompe-loeil-curtain_AID275376)

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-sculpture-day-sale-n09461/lot.533.html>

(Consultato il 18/08/2023)

09 → *Verona e i suoi Santi. Tante voci un solo coro* (raccolta di immagini):

[http://www.ibisweb.it/css/photo\\_gallery\\_2005.htm](http://www.ibisweb.it/css/photo_gallery_2005.htm)

(Consultato il 18/08/2023)

10 → F. Barbieri, *Brusatorci, Domenico (Dizionario Biografico degli Italiani, n. 14, 1972)*:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-brusatorci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-brusatorci_%28Dizionario-Biografico%29/)

(Consultato il 19/08/2023)

- 11 → A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture [...]*:  
<https://archive.org/details/descrizioneditut00bosc/page/n5/mode/2up>  
(Consultato il 07/09/2023)
- 12 → A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana [...]*:  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_qu2JiHx8TjYC](https://archive.org/details/bub_gb_qu2JiHx8TjYC)  
(Consultato il 07/09/2023)
- 13 → *Vita di Gregorio Lazzarini [...]*:  
<https://archive.org/details/vitadigregoriola00daca/page/n5/mode/2up>  
(Consultato il 16/09/2023)
- 14 → L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni [...]*:  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_L3fwPAL1dBwC](https://archive.org/details/bub_gb_L3fwPAL1dBwC)  
(Consultato il 24/09/2023)
- 15 → P. Orlandi, *Abecedario pittorico [...]* (1733):  
<https://archive.org/details/labecedariopitto00orla/page/n3/mode/2up>  
(Consultato il 24/09/2023)
- 16 → Scuola Grande di san Rocco (sito ufficiale - chiesa):  
<http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/edifici/chiesa-2/>  
<http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/edifici/chiesa-2/facciata/>  
<http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/edifici/chiesa-2/interno/>  
(Consultato il 24/09/2023)
- 17 → I. Kukuljević-Sakcinski, *Slavnik umjetnikah jugoslavenskih*:  
<https://archive.org/details/slaovnikumjetni00sakgoog/page/n460/mode/2up>  
(Consultato il 29/09/2023)
- 18 → *Querelle des anciens et des modernes* (Dizionario di filosofia, Treccani, 2009):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/querelle-des-anciens-et-des-modernes\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/querelle-des-anciens-et-des-modernes_%28Dizionario-di-filosofia%29/)  
(Consultato il 05/10/2023)
- 19 → G. Natali, *Antichi e Moderni* (Enciclopedia italiana, Treccani, 1929):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/antichi-e-moderni\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antichi-e-moderni_%28Enciclopedia-Italiana%29/)  
(Consultato il 05/10/2023)
- 20 → Mostra Sebastiano Ricci. *Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*:  
<https://www.cini.it/eventi/mostra-sebastiano-ricci-it>  
(Consultato il 23/10/2023)



21 → Mostra *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari: la nobiltà della pittura:*

<http://www.arte.it/calendario-arte/verona/mostra-il-settecento-a-verona-tiepolo-cignaroli-rotari-la-nobilt%C3%A0-della-pittura-463>

<https://www.veneto.beniculturali.it/eventi-culturali/il-settecento-verona-la-nobil%C3%A0-della-pittura-tiepolo-rotari-cignaroli>

(Consultato il 23/10/2023)

22 → Mostra *Antonio Balestra. Nel segno della grazia:*

<https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/antonio-balestra-nel-segno-della-grazia/>

[https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a\\_id=53565](https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=53565)

(Consultato il 23/10/2023)

23 → Mostra *I colori della Serenissima. Pittura veneta del Settecento in Trentino:*

<https://www.buonconsiglio.it/index.php/Castello-del-Buonconsiglio/mostre/Calendario-mostre/I-COLORI-DELLA-SERENISSIMA.-Pittura-veneta-del-Settecento-in-Trentino>

<https://www.buonconsiglio.it/index.php/Castello-del->

[Buonconsiglio/informazioni/press/Comunicati/I-COLORI-DELLA-SERENISSIMA.-PITTURA-VENETA-DEL-SETTECENTO-IN-TRENTINO](https://www.buonconsiglio.it/informazioni/press/Comunicati/I-COLORI-DELLA-SERENISSIMA.-PITTURA-VENETA-DEL-SETTECENTO-IN-TRENTINO)

<http://www.arte.it/calendario-arte/trento/mostra-i-colori-della-serenissima-pittura-veneta-del-settecento-in-trentino-86319>

(Consultato il 23/10/2023)

24 → Bozzetto dei *Due lottatori* di Michelangelo Buonarroti del Museo Buonarroti di Firenze:

<https://www.casabuonarroti.it/museo/collezioni/opere-michelangelo/due-lottatori/>

(Consultato il 29/10/2023)

25 → *Storia pittorica della Italia [...]:*

<https://archive.org/details/storiapittoricad18lanz03/page/n3/mode/2up>

(Consultato il 30/10/2023)

26 → E. Lucchese, *Pellegrini, Giovanni Antonio* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 82, 2015):

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-pellegrini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-pellegrini_%28Dizionario-Biografico%29/)

(Consultato il 30/10/2023)

27 → G. Gatto, *Carriera, Rosalba* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 20, 1977):

[https://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera_%28Dizionario-Biografico%29/)

(Consultato il 30/10/2023)

28 → D. Ton, *Piazzetta, Giovanni Battista* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 83, 2015):

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-piazzetta\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-piazzetta_%28Dizionario-Biografico%29/)

(Consultato il 30/10/2023)

- 29 → N. Ivanoff, *Bencovich, Federico* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 20, 1977):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/bencovich-federico-detto-il-federighetto-o-il-dalmatino\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bencovich-federico-detto-il-federighetto-o-il-dalmatino_%28Dizionario-Biografico%29/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 30 → E. Lucchese, *Tiepolo, Giambattista* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 95, 2019):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-tiepolo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-tiepolo_%28Dizionario-Biografico%29/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 31 → P. Delorenzi, *Rotari, Pietro Antonio* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 88, 2017):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-rotari\\_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=%E2%80%93%20Figlio%20di%20Sebastiano%20\(1667%2D,118\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-rotari_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=%E2%80%93%20Figlio%20di%20Sebastiano%20(1667%2D,118).)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 32 → M. A. Novelli, *Balestra, Antonio* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 5, 1963):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-balestra\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-balestra_(Dizionario-Biografico)/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 33 → R. Poltronieri, *Ricci, Sebastiano* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 87, 2016):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 34 → G. Daniele, *Trevisani, Francesco* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 87, 2016):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-trevisani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-trevisani_%28Dizionario-Biografico%29/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 35 → F. Sricchia Santoro, *Solimena, Francesco* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 93, 2018):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-solimena\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-solimena_%28Dizionario-Biografico%29/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 36 → F. R. Pesenti, *Cignaroli, Giambettino* (*Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 25, 1981):  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/giambettino-cignaroli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giambettino-cignaroli_%28Dizionario-Biografico%29/)  
(Consultato il 30/10/2023)
- 37 → M. Rago, *La petite maison di Jean-François de Bastide [...]*:  
<https://centoparole.it/2018/01/la-petite-maison-jean-francois-de-bastide-un-breve-racconto-quali-saggio-sul-rococo/>  
(Consultato il 15/11/2023)
- 38 → *Il Seicento*, ciclo di conferenze delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (parti I-II):  
[https://www.youtube.com/watch?v=fj0GM\\_ElwfY](https://www.youtube.com/watch?v=fj0GM_ElwfY)  
<https://www.youtube.com/watch?v=NI2pQNolRXU>  
(Consultato il 16/11/2023)

39 → *Il Settecento*, ciclo di conferenze delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (parti I-II):

<https://www.youtube.com/watch?v=eEZ7oi11xZY>

<https://www.youtube.com/watch?v=vccusJ14hVA>

(Consultato il 17/11/2023)

40 → *Francesco Algarotti e la Venezia cosmopolita del Settecento*, conferenza delle Gallerie [...]:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y82HAtIweIE>

(Consultato il 18/11/2023)

41 → *Mercato e collezionismo d'arte tra Venezia e l'Europa nel Settecento*, conferenza delle Gallerie [...]:

<https://www.youtube.com/watch?v=rbnbC1iSVR4>

(Consultato il 18/11/2023)

42 → G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura* [...]:

<https://archive.org/details/raccoltadiletter02bott/page/n5/mode/2up>

(Consultato il 22/12/2023)

43 → C. L. von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture* [...]:

[https://archive.org/details/gri\\_000033125010713978/page/n11/mode/2up](https://archive.org/details/gri_000033125010713978/page/n11/mode/2up)

(Consultato il 22/12/2023)

44 → S. Maffei, *Verona illustrata*, III:

<https://archive.org/details/illustrataverona03maff/page/310/mode/2up>

(Consultato il 22/12/2023)

45 → *Ritratto di Barbon Morosini* all'Österreichische Nationalbibliothek:

<https://onb.digital/result/112C9DFA>

(Consultato il 22/12/2023)

46 → Collezione online della Fondazione CariVerona:

<https://www.fondazionecariverona.org/opere/#/cerca?size=80&page=0>

(Consultato il 24/12/2023)

47 → B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, scultori et architetti veronesi* [...]:

<https://archive.org/details/levitedepittorid00dalp/page/n3/mode/2up>

(Consultato il 24/12/2023)

48 → Pinacoteca Nazionale di Bologna:

[https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content\\_page/item/81-madonna-in-gloria-e-i-santi-giovanni-evangelista-eufemia-e-nicola-da-tolentino](https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/81-madonna-in-gloria-e-i-santi-giovanni-evangelista-eufemia-e-nicola-da-tolentino)

(Consultato il 24/12/2023)

49 → PadovaToday:

<https://www.padovaoggi.it/eventi/cultura/mostra-700-veneziano-biblioteca-basilica-sant-antonio-padova-14-giugno-2019.html>

(Consultato il 27/12/2023)

50 → Artericerca (Rosalba Carriera):

[http://www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_settecento/carriera%20rosalba/rosalba%20carriera.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_settecento/carriera%20rosalba/rosalba%20carriera.htm)

(Consultato il 27/12/2023)

51 → Pietro Antonio Rotari, *Sacrificio di Ifigenia* (disegno):

<https://rnbi.rouen.fr/fr/notice/dessins-italiens-11>

(Consultato il 30/12/2023)

52 → Palazzo Serpini-Paletta-Dai Pré:

[http://www.veronaluxury.com/it-it/arte\\_al\\_palazzo\\_paletta](http://www.veronaluxury.com/it-it/arte_al_palazzo_paletta)

(Consultato il 30/12/2023)

53 → Antonio Balestra, *Sacrificio di Ifigenia*, Karlsruhe:

<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Antonio-Balestra/Die-Opferung-der-Iphigenie/FD34513E4FAA429AE2B0D6B154AA2B68/>

(Consultato il 30/12/2023)

54 → Giambattista Piazzetta, *Sacrificio di Ifigenia*, Cesena:

[https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=58972](https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=58972)

(Consultato il 30/12/2023)

55 → Giambattista Piazzetta, *Sacrificio di Ifigenia*, New York:

<https://www.themorgan.org/drawings/item/299441>

(Consultato il 30/12/2023)

56 → Pietro Antonio Rotari, *Teti immerge Achille nelle acque dello Stige*, scheda dell'asta di Christie's (21/04/2004):

<https://www.christies.com/lot/lot-pietro-antonio-rotari-verona-1707-1762-st-petersburg-4266345/?>

(Consultato il 31/12/2023)

57 → Rosalba Carriera. *La veneziana che ritrae l'Europa del Settecento* (RaiCultura):

<https://www.raicultura.it/arte/foto/2022/09/Rosalba-Carriera--34c56cbd-c0ba-4f79-8b54-a13353a3fc81.html>

(Consultato il 03/01/2024)

58 → Gioielli Nascosti di Venezia (pennacchi di Tiepolo):

<https://www.gioiellinascostidivenezia.it/apostolo-tommaso-e-apostolo-giovanni/>

(Consultato il 03/01/2024)

- 59 → Pietro Antonio Rotari, *Ritrovamento di Mosè* (disegno):  
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500280105>  
(Consultato il 05/01/2024)
- 60 → Pietro Antonio Rotari, *Ritrovamento di Mosè*, scheda dell'asta di Dorotheum (17/04/2013):  
<https://www.dorotheum.com/it/1/5440449/>  
(Consultato il 05/01/2024)
- 61 → Deutsche Fotothek:  
<https://www.deutschefotothek.de/>  
(Consultato il 07/01/2024)
- 62 → Carlo Maratta, *Apparizione della Madonna a san Filippo Neri* (Fondazione Federico Zeri):  
<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/51632/Maratta%20Carlo%20San%20Filippo%20Neri%20ha%20la%20visione%20della%20Madonna%20con%20Bambino>  
(Consultato il 07/01/2024)
- 63 → Antonio Balestra, *Venere cacciatrice che appare ad Enea ed Acate* (disegno):  
<https://imago.sebina.it/opac/resource/venere-appare-a-enea-e-acate/IMA00023288>  
(Consultato il 17/01/2024)
- 64 → Antonio Balestra, *Abramo visitato dai tre angeli*, Sona (Catalogo Generale BBCC):  
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500044143>  
(Consultato il 17/01/2024)
- 65 → Antonio Balestra, *Madonna col Bambino e i santi Vincenzo e Luca* (disegno):  
<https://imago.sebina.it/opac/resource/la-madonna-col-bimbo-e-s-vincenzo-in-gloria-con-s-luca/IMA00073098>  
(Consultato il 17/01/2024)
- 66 → Antonio Balestra, *Comunione degli Apostoli* (disegno):  
<https://imago.sebina.it/opac/resource/cristo-comunica-gli-apostoli/IMA00073107>  
(Consultato il 17/01/2024)
- 67 → Pietro Antonio Rotari, *Filippo Brunelleschi* (incisione):  
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800083701>  
(Consultato il 18/01/2024)
- 68 → Pietro Antonio Rotari, *Imago Beati Petri* (incisione):  
<https://imago.sebina.it/opac/resource/imago-beati-petri-principi-apostolorum-aetate-seti-silvestri-in-ecclesia-romana-asservata-ut-in-epis/IMA00017539>  
(Consultato il 18/01/2024)

69 → Pietro Antonio Rotari, *Diana* (incisione):

<https://www.calcografica.it/cerca.php?q=rotari&cat=stampe#&gid=1&pid=S-FC76642>

(Consultato il 18/01/2024)

70 → Jacob Frey (da Pietro Antonio Rotari), *Ritratto di Barbon Morosini* (incisione):

<https://onb.digital/result/112C9DFA>

(Consultato il 18/01/2024)

71 → Chiesa di San Giacomo in Mercatenuovo di Udine:

<https://guidartefvg.it/elenco/la-chiesa-di-san-giacomo-mercatonuovo/>

(Consultato il 19/01/2024)

72 → Opere di Pietro Antonio Rotari al Norton Simon Museum di Pasadena:

<https://www.nortonsimon.org/art/search-the->

[collection/result?artists%5B%5D=1077&title%5B%5D=&select\\_earliest\\_year=&select\\_latest\\_year=&earliest\\_year=&latest\\_year=&material=&accession\\_id=&sort=1&length=0&keyword=](https://www.nortonsimon.org/art/search-the-collection/result?artists%5B%5D=1077&title%5B%5D=&select_earliest_year=&select_latest_year=&earliest_year=&latest_year=&material=&accession_id=&sort=1&length=0&keyword=)

(Consultato il 19/01/2024)

73 → Opere di Rosalba Carriera all'Ermitage di Pietroburgo:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results#search=carriera>

(Consultato il 20/01/2024)

74 → Giambattista Piazzetta, *Giovane con pera* (disegno):

<https://www.getty.edu/art/collection/object/103R0Q>

(Consultato il 20/01/2024)

75 → Opere di Pietro Antonio Rotari su HellenicaWorld:

<https://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/PietroRotari.html>

(Consultato il 20/01/2024)

76 → Rococo Revisited (immagini):

<https://a-l-ancien-regime.tumblr.com/post/19705622665/pietro-antonio-rotari-17071762-girl-with-a-fan>

(Consultato il 20/01/2024)

77 → Storie dell'arte (Gruppo Facebook):

<https://www.facebook.com/storiedellarte>

(Consultato il 20/01/2024)

78 → Opere di Pietro Antonio Rotari della Fondazione CariVerona:

<https://www.fondazionecariverona.org/opere/#/cerca?appid=c710d365-89fe-4cf0-901b-965c8aa7f7e3&artist=rotari&size=80&page=0>

(Consultato il 20/01/2024)

79 → Pietro Antonio Rotari, *Fanciulla con costume ungherese*, Dresda:

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/383649>

(Consultato il 20/01/2024)

80 → Pietro Antonio Rotari, *San Giorgio tentato a sacrificare agli idoli* (disegno):

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500280112>

(Consultato il 21/01/2024)

81 → Guido Reni, *Strage degli innocenti*; 1611, Bologna, Pinacoteca Nazionale:

[https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content\\_page/item/403-strage-degli-innocenti](https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/403-strage-degli-innocenti)

(Consultato il 21/01/2024)

82 → Pietro Antonio Rotari, *Sant'Ubaldo libera un ossesso* (bozzetto):

<https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/10552/>

(Consultato il 21/01/2024)

83 → Carlo Maratta, *Madonna col Bambino (Santa Notte)*, Dresda:

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/344485>

(Consultato il 30/01/2024)

84 → I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli [...]*:

<https://archive.org/details/memoriadellavita00bevi/page/4/mode/2up>

(Consultato il 30/01/2024)