

Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona

La consegna del proprio volto ai contemporanei e al futuro, nella prima metà del Settecento a Verona, trova la sua espressione secondo differenti direttrici, sulla scia delle correnti che attraversano il secolo dei Lumi, nel dibattito acceso tra chi ricerca la realtà della rappresentazione (giungendo a teorizzare una vera e propria “scienza del ritratto”) e chi auspica invece l’evasione dalla realtà nel segno dell’idealizzazione¹. Non deve stupire che almeno sino all’inizio degli anni Quaranta, ovvero sino alla scomparsa di Antonio Balestra e di Louis Dorigny², la fascinazione degli artisti di Terraferma si orienti verso la moda lagunare la quale, da un lato, si esibisce nella creazione di una galleria di notabili (per Venezia si tratta dei dogi e dei procuratori della Serenissima, immortalati nel momento della loro consacrazione di *status* pubblico, per Verona degli esponenti del patriziato cittadino)³, dall’altro, è di ausilio alla borghesia mercantile e alle dame nella presa di coscienza della loro immagine, al tempo stesso rococò e intimista (così come accade nei vaporosi ritratti di Rosalba Carriera)⁴.

Ma se si leggesse l’influsso di Venezia come l’unico fiume sotterraneo dell’arte veronese, si perderebbero di vista le altre connotazioni offerte dai viaggi degli stessi artisti cittadini in Italia e in Europa. Roma è la città lume per Antonio Balestra (alla ricerca dell’Antico, della grazia di Raffaello e del vigore dei Carracci) e per Pietro Rotari⁵, così come, d’altro canto,

¹ Sul ritratto nel Settecento, quale tema generale, si rimanda a POMMIER 2003, pp. 299-333; mentre, per quanto riguarda più nello specifico la realtà veronese, ci limiteremo a citare una bibliografia essenziale e di riferimento, a cui rimandare in seguito anche con citazioni puntuali: *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978; *Progetto per un museo II* 1979; *Museo di Castelvecchio, Verona. La collezione di stampe antiche* 1985; *Proposte e restauri* 1987; MARINELLI 1990(b); *Cento opere* 1998; *Museo di Castelvecchio. Disegni* 1999; *1797 Bonaparte a Verona* 1997; TOMIZZOLI 2011(a). Per Francesco Lorenzi ritrattista si veda TOMIZZOLI 2009; per Anselmi, valga DAL FORNO 1990; per Bellino Bellini si rimanda a TOMIZZOLI 2008, pp. 130-133, 137-139; per Boscarati a D. TOSATO, scheda 424, in *Pinacoteca Civica di Vicenza* 2004, pp. 451-452; per Giambettino Cignaroli: S. MARINELLI, scheda 224, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 277-279; e per Giandomenico Cignaroli si veda S. MARINELLI, scheda 73, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 268-269. Infine per una visione d’insieme aggiornata si rimanda al catalogo della recente mostra dedicata a *Il Settecento a Verona* 2011.

² Un autoritratto di Dorigny, databile all’ultimo decennio del Seicento, è stato identificato nella Pinacoteca di Palazzo Chiericati a Vicenza. Per questo si veda M. FAVILLA, R. RUGOLO, scheda 6, in *Il Settecento a Verona* 2011, p. 118, con bibliografia precedente, dove si ricorda l’identificazione da parte di Mauro Lucco e si ipotizza la provenienza dall’iconoteca di Raffaello Mosconi.

³ A tale proposito si veda lo studio di BORELLI 1974.

⁴ Si veda PALLUCCHINI 1994(a). Alla stessa Carriera si ispira la pittrice dell’Accademia veronese Rosa Giorio Castellazzi, nata nel 1754 e autrice di numerosi ritratti di notabili, per la quale si vedano ZANNANDREIS 1891, pp. 469-470; VACCARO 2009-10, pp. 46-47.

⁵ Per un aggiornamento intorno alla bibliografia su Rotari si rimanda al recente saggio di TOMIZZOLI 2011(b), con un





Fig. 106
Antonio Balestra,
Autoritratto, Verona,
Museo di Castelvecchio.

Napoli è la meta per quanti si muovono verso il recupero delle meraviglie dell'archeologia, magari su indicazione di intellettuali come Scipione Maffei, o cercano le suggestioni vibranti di Solimena.

Tutto questo senza dimenticare la forza magnetica dell'Emilia: Bologna è la sede dell'Accademia Clementina, punto di riferimento per Giambettino Cignaroli, Francesco Lorenzi e Giorgio Anselmi, ma è anche la patria di elezione di Felice Torelli, nato a Verona ma attivo nella città felsinea, autore di ritratti magniloquenti e crespiani come quelli dei marchesi Malvezzi⁶. Sempre in Emilia non va dimenticata l'Accademia Reale di Parma, laddove si forma non solamente il sopraccitato Cignaroli ma anche uno dei contatti veronesi di Tiepolo, ovvero il marchese Michele Enrico Sagramoso⁷.

La scia romana classicista è sintetizzata di fatto da Rotari mentre l'ispirazione all'Emilia è paradigmatica per Cignaroli, senza dimenticare come, in filigrana, si percepisca sempre l'influenza di Balestra. I Cignaroli sono, del resto, l'emblema delle differenti anime del tempo (oltre che delle differenti biografie), palesemente espresse dai diversi autoritratti: se Giambettino (che non ama dedicarsi alla pratica del ritratto ma riesce a trasmetterla ai suoi allievi)⁸ raffigura sé stesso cinquantenne, al culmine della notorietà, con elementi iconografici che alludono alla pittura (la tavolozza e il pennello) e alla poesia (la lira)⁹, fra' Felice, al secolo Giuseppe, si rappresenta invece trentacinquenne nelle vesti francescane con un'intensità vibrante e intimista¹⁰.

significativo riferimento alla sua attività di ritrattista (in particolare alle pp. 34-35). Rotari è noto soprattutto per le esperienze internazionali svolte nelle corti di Vienna, Dresda e Pietroburgo e per le illustrazioni librarie. Tra i recenti rinvenimenti di opere riconducibili al suo catalogo si ricorda il *Ritratto di Barbon Morosini* conservato in una collezione veneziana (e pubblicato in DELORENZI 2009, p. 323 (cat. PSM 63).

⁶ Per Felice Torelli si vedano almeno il profilo tracciato da Renato Roli in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, pp. 208-209; e il regesto curato da Luciano Rognini, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, p. 288. Per i ritratti di Matteo, Antonio, Emilio Malvezzi e di Teresa Sacchetti Malvezzi (Dozza Imolese (Bologna), Castello ex Malvezzi) si veda R. ROLI, schede nn. 144-147, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, pp. 209-210, figg. 163-166. Per il guizzante *Autoritratto* del 1718 (Firenze, Uffizi, inv. n. 1814) cfr. R. ROLI, scheda n. 148, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, p. 210, fig. 167, mentre per l'*Autoritratto* del 1743, documento dell'età avanzata dell'artista (Museo di Castelvecchio), si rimanda a R. ROLI, scheda n. 150 in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, p. 211, fig. 168, e al disegno degli stessi anni conservato agli Uffizi (in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento* 1978, fig. 169).

⁷ Con un rimando necessario a TOMIZZOLI 2011(a), pp. 227-228; a TOMIZZOLI 2011(b), p. 45. Da tempo è noto un carteggio tra Carlo di Canossa e Sagramoso intorno all'affresco del soffitto di palazzo Canossa (cfr. GAETANI DI CANOSSA 1988).

⁸ Tra questi citiamo l'allieva Anna Maria Suppiotti Ceroni (nata a Vicenza nel 1730 e presente a Verona dal 1755), della quale le fonti ricordano il ritratto della moglie di Giuseppe Comino da Cittadella, eseguito nel 1766 e altri ritratti di giovani e di un cavaliere viennese per il veneziano Buoncristiani Livornese; ancora, nel 1767 si pone l'esecuzione per Ludovico Marzari dell'effigie della moglie e di quattro quadri con giovani di diverse nazioni e per il veronese Valentino Comendù il ritratto della figlia e quattro tele con altrettanto giovani. Nel 1768 la pittrice esegue il ritratto di Vittoria Benanzati di Cittadella, del conte Claudio Mattarelli di Vicenza e, per lo stesso, la raffigurazione di quattro giovani, nonché il ritratto del vescovo Marco Zeno; nel 1770 dipinge il ritratto della figlia del colonnello Foscari: ZANNANDREIS 1891, p. 456; VACCARO 2009-10, p. 32.

⁹ Per il dipinto (datato in maniera incerta 1755 o 1758, commissionato da Francesco Giovanni Lattanzio conte di Firmian e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna) si rimanda a G. SWOBODA, scheda 60, in *Settecento a Verona* 2011, p. 192, con bibliografia precedente.

¹⁰ La tela (recante un'iscrizione sul verso: «Fra Felice Cignaroli [...] del 1796. Originale dipinto da sé stesso») si trova a Milano nella collezione Altomani ma, in origine, era presso l'Accademia di pittura veronese, della quale Felice era membro dal 1771: S. DELL'ANTONIO, scheda 58, in *Il Settecento a Verona* 2011, p. 190, con bibliografia precedente.

A lato:
Fig. 105
Antonio Balestra,
Autoritratto, Firenze,
Galleria degli Uffizi.



Fig. 107
Pietro Antonio Rotari,
Autoritratto, Firenze,
Galleria degli Uffizi.

Va pur detto che il ritratto veronese nel Settecento è una sorta di riassunto per immagini e volti delle diverse anime della città, ma rimane pur sempre all'interno di un'esclusiva classe sociale, circoscritto nel contesto dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, quest'ultime impegnate nelle vesti di committenti e collezionisti, appannaggio di una *élite* che percepisce il cambiamento attorno a sé e che fa sempre più riferimento ai circoli culturali delle Accademie¹¹. Un'aristocrazia che all'inizio del proprio percorso nel diciottesimo secolo si scopre di natura maffeiana, colma di slanci verso l'Antico, e che arriva, proiettata verso l'Ottocento, ad autocelebrarsi nella lunga sequenza dei "fermo immagine" dipinti da Saverio Dalla Rosa (1745-1821), l'artista più alla moda della seconda metà del secolo.

PIUME, SETE E MARSINE: DAME E GRUPPI FAMILIARI

Il respiro europeo dei ritratti veronesi è la cifra che contraddistingue le esperienze internazionali di Rotari, pittore di corte a metà del secolo, e di Giorgio Anselmi, "prestato" alla vicina Mantova e autore del ritratto ufficiale dell'imperatrice Maria Teresa del 1776¹². Curiosamente per Rotari la chiave di accesso per la ritrattistica ufficiale di corte passa attraverso il proprio *Autoritratto* (fig. 107)¹³, voluto direttamente dall'imperatore e, di fatto, propedeutico alla successiva commissione di una decina di ritratti della famiglia reale. Un ciclo magnifico che comprende, tra gli altri, il figlio di Augusto III re di Polonia, il principe ereditario Federico Cristiano, e la moglie Maria Antonia di Baviera, e i delicati ritratti delle sorelle Elisabetta e Cunegonda¹⁴. I viaggi di Rotari, tra Vienna e Dresda, lo conducono sino in Russia dove egli ritrae se stesso con il ritratto di Augusto III in bella evidenza appuntato sul petto¹⁵, e dove egli esercita, non senza l'apporto dei suoi numerosi allievi, una sorta di esclusiva sulla ritrattistica di dame e cavalieri della corte. A questa produzione si affianca la fertile produzione delle celebri "teste di fantasia", non veri e propri ritratti quanto piuttosto caratterizzazioni degli umori e delle passioni umane¹⁶.

Spostando il *focus* dalla dimensione europea a quella più strettamente locale, appare quanto mai evidente come si debba al già citato Saverio Dalla Rosa – artista *à la page* nei salotti nobili e alto borghesi della città, fotoreporter *ante litteram* degli intrecci familiari delle diverse case e del sistema di alleanze tra le famiglie stabilito tramite le politiche matrimoniali – il compito di consegnare ai posteri l'immagine della femminilità prima dell'avvento napoleonico¹⁷.

¹¹ Intorno alle vicende dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona si veda VANZETTI 1990. Sugli impulsi dati dal patriziato all'architettura civile cfr. OLIVATO 2011.

¹² Il dipinto è attualmente conservato nel Museo di Palazzo Ducale di Mantova e faceva parte di un ciclo allegorico destinato all'Università dei Mercanti (per questo si veda S. L'OCCASO 2011, scheda 530, p. 405, tavv. 178, 202).

¹³ Sull'*Autoritratto* conservato nella galleria degli Uffizi si veda P. DELORENZI, scheda 59, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 190-192.

¹⁴ I ritratti delle sorelle, databili al 1755 e conservati alla Gemäldegalerie di Dresda, sono stati esposti alla recente mostra veronese sul Settecento (cfr. A. HENNING, schede nn. 61a e 61b, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 192-197).

¹⁵ Per l'esperienza russa di Rotari si veda ARTEMIEVA 2011. Il primo autoritratto dopo l'arrivo in Russia è attualmente conservato al Museo Russo di San Pietroburgo (cfr. ARTEMIEVA 2011, pp. 65 e 66, fig. 1). La Artemieva si sofferma anche su altri ritratti di Rotari notando come sia sua «l'immagine più autentica dal punto di vista psicologico e la più somigliante» dell'imperatrice Elisabetta (ARTEMIEVA 2011, p. 66, fig. 2).

¹⁶ Alcune di queste "teste" sono state presentate nella recente mostra sul Settecento a Verona (cfr. P. DELORENZI, scheda 68, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 208-213) e illustrate nei loro precedenti e nella loro larga diffusione europea nel saggio in catalogo di TOMIZZOLI 2011(b), pp. 35-36.

Emblematico in tale senso è il noto ritratto di Maria Claudia Canossa Buri¹⁸, direttamente connesso (per l'acconciatura con il nastro e le piume, gli abiti e i gioielli con larga profusione di perle) con quello della madre Isotta Buri Spolverini, un tempo attribuito ad Agostino Ugolini, ma recentemente ricondotto allo stesso autore sulla base del libro dei conti che lo colloca senza esitazione al 1786¹⁹. Maria Claudia, figlia del conte Girolamo Buri, moglie dagli anni Ottanta del marchese Girolamo di Canossa, cavaliere di Malta, rappresenta una significativa sintesi delle famiglie più in vista di quegli anni. Basti pensare che attorno a questi personaggi ruotano vicende familiari e di committenza significative: il marito commissiona il soffitto del suo palazzo a Giambattista Tiepolo mentre chiede a Dalla Rosa, oltre al ritratto della moglie, anche quello dei suoi nipoti, i cinque figli del fratello di Girolamo, a lui affidati dopo la scomparsa del padre²⁰. Verosimilmente il ritratto di Maria Claudia e quello dei bambini di casa Canossa risalgono agli stessi anni, in particolare quest'ultimo va collocato dopo il 1781 e plausibilmente attorno al 1785, ovvero dopo la partenza della madre, la contessa ungherese Teresa Szluha, la quale, abbandonati i figli a Verona, sposa il marchese mantovano Edoardo Zanetti. A Giorgio Marini va il riconoscimento dell'identità dei bambini: al centro si trova Bonifacio, futuro conte del Regno Italico, cavaliere della Corona di ferro e ciambellano della corte napoleonica; all'estrema sinistra è la primogenita Laura, futura sposa del marchese Antonio Maffei²¹; all'estrema destra compare la secondogenita Maddale-



Fig. 108
Agostino Ugolini,
Teresa Malaspina,
Verona, Fondazione
Miniscalchi Erizzo.

¹⁷ Di Saverio Dalla Rosa è noto l'autoritratto inserito nella pala raffigurante *Gregorio VII reinveste sant'Anselmo della diocesi di Lucca alla presenza di Matilde di Canossa* del 1781, eseguita per San Benedetto Po (su cui MARINELLI 2008(b); P. BERTELLI, scheda 23, in *L'Abbazia di Matilde* 2008, pp. 118-119; TOMIZZOLI 2011(a), p. 244 tav. 281, p. 248; DALLA ROSA 2011, tav. 10).

¹⁸ In collezione privata, il dipinto è firmato in basso a sinistra «X. a Rosa fecit»: G. MARINI, scheda 18, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 234 (con bibliografia precedente), in cui lo studioso rinviene la conoscenza delle istanze internazionali «con possibili confronti nelle formule, presso la corte di Caterina di Russia, della fortunata produzione di Giambattista Lampi, già a Verona negli anni Settanta e socio nel 1773 della locale Accademia». L'effigiata è stata riconosciuta sulla scorta di un cartellino con l'iscrizione: «Co.^{sa} Maria Claudia Buri dis. nel 1786 pittor Xaverio Rosa» presente sul retro almeno sino al 1911, ovvero al tempo della mostra sul ritratto italiano allestita a Firenze (cfr. *Il Ritratto italiano* 1927, p. 212).

¹⁹ Un modello formale per il ritratto di Maria Claudia è da individuare nell'effigie della moglie di Antonio Trevisani, Angela Guggerotti Fracastoro, firmata e datata 1771, a sua volta ispirata all'autoritratto dello zio Giambettino oggi a Vienna e ai disegni del *Liber Veritatis* dell'Ambrosiana. Il ritratto è riprodotto in BREZZONI 1935, commentato in TOMIZZOLI 1999, p. 69; ripreso da MARINI 2011, p. 15. Di Ugolini è noto un malinconico *Autoritratto* del 1822, conservato in collezione privata, nel quale egli si raffigura al lavoro con gli strumenti del lavoro e con un bozzetto sul cavalletto (in MARINELLI 1997, pp. 130-132).

²⁰ Custodito in collezione privata, il dipinto è discusso da G. MARINI, scheda 17, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 234 (con bibliografia precedente). Osserva MARINI (2011, p. 18) come questo non sia indicato nell'*Esatta nota*, aggiungendo: «Ove se ne confermasse l'attribuzione a Dalla Rosa, continuerebbe a costituire un buon termine di confronto, per antitesi, con l'intima presa ravvicinata, capace di restituire lo stato d'animo dei personaggi, dell'inedito splendido *Giovanni Bazzi con la nipote Giovannina Rosa*, in collezione Busmati a Bologna, dipinto a Verona nel 1818, secondo l'iscrizione sul cartiglio, per accompagnare quello non ancora riemerso della moglie». Tra i ritratti di Dalla Rosa citati nell'*esatta nota* (MARINI 2011, p. 18) si ricordano inoltre «nel 1799 Teresa e Rosa Borella ritratte "tra vari strumenti di musica", nel 1811 una giovinetta quattordicenne come Diana, nel 1812 Caterina Martinetti intenta a suonare l'arpa, nel 1816 Rosina Troiani ripresa mentre ricama».

²¹ Nata nel 1772, nel 1791 fu acclamata socia onoraria dell'Accademia Cignaroli (per questa si veda il profilo in VACCARO 2009-10, pp. 49-53).



Fig. 109
Agostino Ugolini,
Gomberto Giusti,
Verona, Fondazione
Miniscalchi Erizzo.

na, che sarà la fondatrice delle Figlie della Carità, mentre le altre due bambine sono Rosa Teresa, in futuro moglie di Giangirolamo Orti Manara (il quale sarà ritratto da Dalla Rosa, con la madre Isotta Spolverini Dal Verme e con il fratello Giambattista, in un celebre dipinto al quale si accennerà a breve) ed Eleonora, destinata a sposare Federico Serego.

È invece firmata da Agostino Ugolini la rappresentazione in una chiave “borghese” della coppia dei dipinti della Fondazione Miniscalchi Erizzo di Verona, dedicati rispettivamente a Teresa Malaspina e a Gomberto Giusti, la prima effigiata nel 1790, il secondo nel 1796, entrambi ritratti con il figlioletto Carlo, nato nel 1786 (figg. 108 e 109)²². Queste rappresentazioni documentano un significativo punto d’incontro tra la tradizione ritrattistica veronesiana, con l’attenzione dedicata al primogenito e all’inserimento di dettagli affettuosi come il cane, e le nuove istanze del gusto francese, che invece portano ad esibire la propria cultura, non senza un diffuso senso di malinconia²³. Dello stesso Ugolini è il ritratto della famiglia di Gabriele Dionisi del 1788, rappresentata “al naturale”, con, sullo sfondo, la villa di campagna di Ca’ del Lago di Cerea, progettata

dallo stesso committente²⁴. In questa composizione che ha il sapore di una istantanea in posa un po’ algida, le tre monache che si affacciano da una balaustra sono le domenicane Cassandra e Maria Teresa e la loro sorella Origa, professa nelle Maddalene di Santa Maria delle Vergini; dall’altro lato della colonna è don Benedetto, al secolo Gaetano; in primo piano, nell’angolo a sinistra, compaiono le giovani Angela Margherita, che ha tra i capelli l’emblema araldico del marito Ignazio Da Lisca, con Eleonora Chiara, moglie del conte Benedetto Venier (del quale mostra il pendaglio appeso alla scollatura). Dalla parte opposta siede il canonico Gian Giacomo Dionisi, fratello del committente²⁵, mentre alle sue spalle vi sono il cano-

²² Il ritratto di Teresa è un olio su tela, con l’iscrizione AUG. UGOLINI PINXIT 1790 dipinta sul quadrante dell’orologio: S. MARINELLI, scheda 22, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 237-238; il ritratto di Gomberto presenta la stessa tecnica, identiche misure e la firma AUG. UGOLINI PINXIT 1796 sull’angolo del tavolino: S. MARINELLI, Scheda n. 23, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 239, dove si annota: «La data di nascita di Gomberto Giusti, il 5 agosto 1763, sembra comprovare l’esecuzione del dipinto nel 1796, subito dopo i ritratti della famiglia Orti di Dalla Rosa. Secondo le ricerche archivistiche di Gloria Maroso, il figlio Carlo risulta presente, ventottenne, al secondo matrimonio di Gomberto Giusti con Vittoria Mattei nel 1815 ed era nato quindi nel 1786. Il disegno a fogliami della decorazione parietale torna assai simile in palazzo Giuliani già nel 1784, a confermare il precoce “Preclassicismo” veronese»; e ancora si aggiunga la scheda di G.P. MARCHINI, in *Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo* 2008, pp. 56-57. I dipinti sono stati donati nel 1996 da Vettor Giusti del Giardino alla Fondazione Miniscalchi Erizzo e, secondo l’interpretazione di Marinelli, il bambino ritratto separatamente potrebbe essere il ricordo di un divorzio di fatto della coppia. Degli stessi Teresa e Gomberto si ricordano due ritratti a figura intera dipinti nel 1789 su tavola, segnalati in FRANZONI 1992.

²³ Si veda MARINELLI, scheda 23, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 239.

²⁴ Modotto di Moruzzo, Udine, collezione Tacoli: S. MARINELLI, scheda 21, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 236-237, dove sono identificati i vari personaggi e si osserva la mancanza del primogenito Ottaviano, scomparso nel 1784; e, più recentemente, A. FERRARINI, scheda 64, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 198-200 (con bibliografia precedente), secondo il quale questo ritratto collettivo rientra in un più ampio progetto iconografico «di glorificazione della casata, ideato dal marchese Gabriele Dionisi (1719-1808) nell’ambito del riordino e dell’abbellimento decorativo del palazzo di città, situato nell’attuale via Leoncino [...] la sala nel 1788 era già adornata da due grandi tele dei fratelli Nicola e Marco Marcola – rappresentanti rispettivamente *Giovanni Dionisi erige le mura di Verona nel 1375 per ordine di Cansignorio della Scala*, dipinto nel 1757, e *Dionisio Dionisi fonda l’Accademia Filarmonica nel 1543, del 1782*».

²⁵ S. MARINELLI, scheda 21, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 236-237, ricorda che Ugolini aveva fornito alcuni disegni da incidere nelle edizioni a stampa di Gabriele Dionisi, mentre un ritratto di Gian Giacomo Dionisi era stato inciso nel

nico Dionisio Carlo (che un giorno sarà il vicario generale del vescovo Liruti), con una rara edizione della *Commedia* dantesca, e la baronessa roveretana Marianna Piomarta de Lagenfelt, moglie di Gabriele. Il cuore della rappresentazione è dedicato alla consegna a Giampaolo, da parte del padre Gabriele, del ritratto della futura sposa, la facoltosa Anna Maria Sagramoso, mentre il personaggio centrale con la parrucca e la veste nera, tipica del collegio dei Giudici, è il marchese Gianfrancesco.

Nella moda e nella rappresentazione femminile il passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta è espresso con fedeltà, ancora una volta, nei lavori di Dalla Rosa. In particolare la produzione degli anni Ottanta è testimoniata dai ritratti di Anna Sagramoso, firmato «a Rosa f 1786», e di Bianca Sagramoso, firmato «R 1789» (che tuttavia dal diario dell'autore risulta eseguito nel 1782 e rinnovato nel 1788); il catalogo degli anni Novanta dal volto di Maria Sagramoso, firmato «x a Rosa f 1791»²⁶, nonché da una giovane *Margherita Sagramoso* con l'acconciatura floreale e un libro nella mano destra, aggiornato nel 1789 e nel 1792²⁷. Degli anni Novanta è pure l'effigie, recentemente pubblicata, di Pulcheria d'Arco, moglie di Alessandro Carlotti, che evidenzia la medesima morbidezza, soprattutto nel dettaglio del collo di pelliccia²⁸.

E sempre a Dalla Rosa è necessario guardare qualora si voglia individuare un simbolo della ritrattistica collettiva veronese all'alba della stagione francese napoleonica, ovvero di quel 1797 che segnò la fine di un mondo²⁹. Il riferimento è alle cosiddette *scene di conversazione*³⁰, quali ad esempio quella dedicata alla famiglia del conte Ottaviano Tosio del 1792-93³¹. Il nobile asolano aveva chiesto che venissero ritratti la madre Vittoria Delai, vero fulcro della rappresentazione e, per questo, significativamente indicata dal figlio, la moglie Lucrezia Avogadro con l'acconciatura di piume, i figli Giulio e Paolo (quest'ultimo futuro fondatore della pinacoteca bresciana) e le tre figlie (tra le quali è stata riconosciuta Teresa con le rose).

E ancora, nel 1794, Dalla Rosa realizza la raffinata coppia di ritratti della famiglia Orti

1789 da Dall'Acqua, sempre su disegno di Ugolini (in ZIVELONGHI 1997, ill. p. 56). Il canonico è effigiato in un busto in gesso, dai tratti fortemente caratterizzati e verosimilmente derivato da una maschera funeraria, proveniente da Villa Dionisi a Ca' del Lago di Cerea e attualmente nella Biblioteca Capitolare (cfr. E.M. GUZZO, in *A Parigi e ritorno* 1997, p. 127, dove è attribuito a Domenico Banti).

²⁶ Per questi si rimanda a MARINI 2011, p. 17, mentre il ritratto di Maria Sagramoso è riprodotto in DALLA ROSA 2011, p. 179, tav. 4.

²⁷ Presente in una collezione privata: cfr. DALLA ROSA 2011, p. 180, tav. 5.

²⁸ Per questi si veda MARINI 2011, p. 17, tav. 3. Si segnalano inoltre il ritratto di una giovane della famiglia Palazzoli di collezione privata veronese (pubblicato da MARINELLI 1991(b), pp. 30-31) e un ritratto, di gusto neoclassico, raffigurante una giovane di casa Carlotti con l'abito in stile impero, un drappo sulla spalla e una lettera in grembo, inserito in una serie di trenta dipinti per la stessa famiglia (cfr. MARINI 2011, p. 17, tav. 6).

²⁹ Così annota TOMEZZOLI (2011, p. 246): «Quando la situazione si normalizzerà dopo la bufera napoleonica, nulla sarà più come prima per i pittori, anche perché le requisizioni metteranno in circolazione una tale quantità di dipinti da saturare il mercato e inibire per lungo tempo nuove importanti committenze. Nel 1799 la vittoria degli imperiali sull'esercito francese esige una celebrazione: mentre per l'apparato effimero in duomo viene chiamato Giovanni Canella, di comprovata fede filo-asburgica, per il monumento in piazza Brà ci si affida al più celebre artista vivente – Antonio Canova – e all'arte egemone dell'età nuova, la scultura».

³⁰ La tipologia riprende una moda sviluppata Oltralpe, in particolare in Inghilterra e in Francia. MARINI (2011, p. 19) osserva che nell'*Esatta Nota* di Dalla Rosa si specifica «nel 1800 la rappresentazione di ben dieci membri della famiglia Corsi; il fatto che le figure fossero di piccola dimensione ne giustifica il prezzo (660 troni) pari alla metà di quello richiesto ai Tosio otto anni prima. "Laboriosissimo" viene definito il quadro pagato nel 1805 per l'inatteso ritorno a casa di Domenico Monga (altro *homo novus*) dopo tre anni di assenza, dove il protagonista compariva circondato da madre, moglie, due figlie e un figlio, dal padre e da un altro figlio morti durante la sua lontananza, dallo zio, da un amico compagno di viaggio, nonché da un servo e da un facchino».

³¹ In collezione privata. Sul tavolo, sotto *I quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio, corre la scritta, poco leggibile, INCEPIT ASOLAE ANNO MDCCVIIIIC / A ROSA VERONAE: P. MARINI, scheda 65, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 200-201.

Manara raffigurante Isotta Spolverini Dal Verme con i figli Giovambattista e Giangirolamo e Agostino Orti Manara con le figlie Vittoria e Teresa³². La messa in scena è costruita al fine di mettere in evidenza il più possibile i valori culturali *illuminati* del tempo, in un clima di serena sospensione che sembra strappato al fluire del tempo, tra i fiori, i tendaggi, le lettere (la biblioteca con i classici latini e le novità del teatro, Giangirolamo con una sua egloga in stile virgiliano e Vittoria impegnata nella letteratura inglese in traduzione francese), le arti (esprese da Giambattista che mostra un proprio disegno, da Teresa che si dedica al ritratto a sanguigna) e la musica.

Come è stato osservato, non solamente è mutato lo spirito della rappresentazione ma anche la pittura si è trasformata, portando Saverio ad allontanarsi definitivamente dagli zii Giambettino e Giandomenico Cignaroli³³. Tutto si fa vapore e freschezza, secondo la moda francese diffusa in questa fase più che sulla scia di Rosalba Carriera, in particolare sul modello di Elisabeth Vigée Lebrun, che aveva visitato Verona nel 1792 e dove per Dominique Vivant Denon aveva ritratto *Isabella Teotochi allora Marini e poi Albrizzi*.

Il gusto del pastello in Dalla Rosa è stato confermato da tre ritratti autografi del febbraio 1792 dedicati ai figli del marchese Alessandro Guarienti e della contessa Cecilia Pompei, rispettivamente Maria, Ludovico e Michele³⁴. E sempre un ritratto morbido, quasi “a pastello” che, a parere di Ganzer, rivela discendenze da Giambettino Cignaroli e che potrebbe essere di Dalla Rosa, è quello di Francesco Emilei, provveditore di Verona nel biennio 1796-97, fucilato dai Francesi nel maggio del 1797, qui ritratto con la marsina e la cravatta bianca secondo la moda inglese. La stessa mano si potrebbe riconoscere nella più tradizionale effigie del fratello Giovanni, il quale indossa una marsina con pizzi e presenta un’acconciatura più

³² Entrambe le tele sono conservate in collezione privata veronese. La prima riporta l’iscrizione: «Isotta Fil. / Georgii March. / Spolverini a / Verme uxor Augustini comitis / Orti Manara, Hyeronimus / et Joannes Baptista (sic) / Filii / X^o Rosa pict.» (cfr. G. MARINI, scheda 19, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 234-236, con bibliografia precedente). Nel secondo si ritrova l’iscrizione: «1794 / Augustinus Comes / Orti. Manara / Victoria, et / Theresia Filiae» mentre la data è sul vaso di rose (cfr. G. MARINI, scheda 20, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 236, con bibliografia precedente). I dipinti sono citati nell’*Esatta Nota* (DALLA ROSA 2011), dove si specifica che Giambattista, ovvero il giovane a destra, era stato aggiunto dopo il ritorno dal collegio modenese mentre per poco era stata inserita Teresa, in procinto di sposare Girolamo Muselli. L’intreccio tra l’artista e la famiglia è strettissimo (cf. A. ZAMPERINI, schede 66a-66b, in *Il Settecento a Verona* 2011, p. 201): nel 1783 Dalla Rosa aveva dipinto per Giorgio Spolverini, suocero di Agostino Orti Manara, la pala con la *Liberazione di san Pietro*, nel 1785 una *Addolorata e S. Antonio al capezzale di un malato*; nel 1788 una pala destinata per i Gesuiti di Vitepsco, nella Russia Bianca (DALLA ROSA 2011, XVII, XX, XXII); nel 1789 era stato ritratto il quindicenne Giambattista (DALLA ROSA 2011, pp. XIV); nel 1797 aveva dipinto due tele commissionate dagli sposi Vittoria Orti Manara e Luigi Verità Poeta; nel 1797 e nel 1798 aveva realizzato altri ritratti connessi con il matrimonio di Giambattista e Teresa De Betta; nel 1798 Saverio dipingeva una minitura di Giangirolamo per la moglie Rosa Canossa (a sua volta ritratta con i fratelli dal pittore attorno al 1785); verosimilmente nel 1786 il citato ritratto della zia Maria Claudia Canossa Buri; nel 1799 altri ritratti per Vittoria Orti Manara; nel 1814 per la sorella Teresa e per la sua figlia Teresa Muselli.

³³ Cfr. MARINELLI 1997, p. 129.

³⁴ Si tratta di pastelli su carta azzurra, sui quali si sofferma TOMEZZOLI 1999, tavv. 38-40. Per TOMEZZOLI (1999 p. 61) probabilmente questi ritratti erano studi per un ritratto di famiglia, mentre il gusto per il pastello era condiviso con Domenico Pecchio, Francesco Lorenzi (TOMEZZOLI 1996, p. 130) ma, soprattutto, con Angelica Le Grù Perotti, specialista della tecnica. (ZANNANDREIS 1891, p. 407). Alla stessa Angelica il marito Pietro Antonio Perotti, direttore dell’Accademia Cignaroli, aveva dedicato un ritratto *post mortem* conservato nella raccolta della stessa Accademia (VACCARO 2009-10, pp. 47-48 intorno al profilo della figlia, Anna Maria Perotti, nata nel 1758, cresciuta a Londra e tornata a Verona dopo la morte della madre). Lo stesso TOMEZZOLI (1999, p. 62) ricorda che i tre bambini qui esaminati erano del ramo Guarienti della Badia di Brà «con possessioni si estendevano anche a Valeggio sul Mincio, ed è proprio dal palazzo di Valeggio che provengono i ritratti di famiglia e dove Ludovico morì il 17 agosto 1859, non prima di aver donato al Museo Civico di Verona il ritratto cinquecentesco del proprio antenato, Pasa Guarienti: quadro che tempo prima aveva fatto restaurare da Saverio Dalla Rosa».

convenzionale. La coppia così costituita non è propriamente un ritratto collettivo ma funziona come un dittico e diventa una sorta di sintesi del cambio di moda e di costumi avvenuto negli anni Novanta³⁵.

L'esperienza del ritratto collettivo non è, del resto, esclusiva di Dalla Rosa e se i ritratti Orti Manara sono il simbolo della rappresentazione familiare, il dipinto-simbolo della messa in scena collettiva è senz'altro quello che Vincenzo Rotari dedica alla *Società di gentiluomini veronesi dilettanti di musica*. Si tratta di una vera e propria rappresentazione teatrale, una posa con tanto di didascalia in forma di cartiglio che elenca esattamente le identità degli effigiati, ritratti nella casa Dal Pozzo³⁶. E, a proposito delle testimonianze musicali veronesi, si ricorda in questa sede un dipinto che non ha mancato di suscitare molti interrogativi critici: si tratta del discusso ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart conservato in una collezione privata parigina e ritenuto una significativa testimonianza del suo viaggio a Verona avvenuto nel gennaio 1770, tanto più che in quell'occasione egli aveva visitato lo studio di Giambettino Cignaroli: evenienza che ha certamente contribuito a far oscillare l'attribuzione tra quest'ultimo e il giovane Dalla Rosa³⁷.



Fig. 110
Bellino Bellini,
Bartolomeo Giuliani,
Verona, Università
degli Studi.

³⁵ Entrambi i ritratti sono olii su tela e si trovano in collezione privata. L'iscrizione sul retro del ritratto di Francesco recita: «Francesco degli Emilj / negli anni 1796 e 1797 era Provveditore di Verona: dopo la / rivoluzione conosciuta sotto il titoli di Pasque Veronesi si offrì / ostaggio con molti altri: timida slealtà dalla parte dei Reggitori Veneti / e desiderio di vendetta dai francesi vincitori lo condussero al suplicio della fucilazione del giorno 16 maggio 1797 non ancora compiuto il XLV° anno / Li fu compagno all'onorata conte Verità / ultimo possessore nell'illustre sua schiatta di questa villa che la contessa / Giovanna Sparavieri sua moglie ebbe fino all'anno 1841 / lasciandola primogeniale maggiorasco ai nipoti Sparavieri di quali / il primo chiamato fu Carlo divenuto per la sua madre Vittoria / degli Emilj pronipote a questo Francesco»; quella sul retro del ritratto di Giovanni: «Giovanni degli Emilj / nato nel 1751 morto nel 1802/ Pio Beneficio Popolare de' suoi Amorosissimo / Padre a Pietro / fra le lagrime il presente ritratto donato a Carlo Sparavieri / il quale da questo suo Avolo / che tanto amato lo avria ebbe solo in culla / ignorandoli i teneri baci». Per questi si veda G. GANZER, schede 205-206, in 1797 *Bonaparte a Verona* 1997, p. 345.

³⁶ Verona, collezione privata, restaurato da Margherita Corbin Cartolari nel 1997 (cfr. G.P. MARCHI, scheda 15, in 1797 *Bonaparte a Verona* 1997, pp. 230-232). L'artista si è autoritratto al contrabbasso mentre gli altri "dilettanti di musica" sono Francesco Campagna, Pietro Dal Pozzo, Luigi Guerrieri, Ferdinando Montanari, Claudio Dal Pozzo, Agostino Montanari, seduta è Marianna Montanari Dal Pozzo mentre in piedi è Isotta Giuliani Dal Pozzo, Bartolomeo Dal Pozzo, Fabrizio Dal Pozzo, un Campagna di San Pietro Incarnario, Giobatta Fracanzani, Girolamo Canossa, Giovanni Miniscalchi, il compositore don Luigi (Guido) Beltrame, Bartolomeo Giuliani; Francesco Dal Pozzo, Antonio Dal Pozzo, Giuseppe Rotari, Fortunato Maffei, in un ovale vi è uno Spolverini Orti; e infine il compositore don Bartolomeo Giacometti. Il citato Bartolomeo Giuliani è ritratto anche in un ovale conservato nel palazzo Giuliani e proprietà dell'Università di Verona, restaurata nel 1997 da Pier Paolo Cristani: S. MARINELLI, scheda 16, in 1797 *Bonaparte a Verona* 1997, pp. 232-233; MOLTENI 2009, p. 141 e fig. 1 (vedi fig. 110). Bartolomeo nel 1781 sposa Isotta Dal Pozzo e al tempo di questo ritratto è nelle vesti Provveditore di Comune, dettaglio che permette di datare la tela tra il 1796 e il 1797. Per Marinelli, «l'immagine può avvicinarsi a Boscarati, che però allora si trovava a Venezia, a Vincenzo Rotari, "dilettante" di cui si conosce un solo e diverso dipinto, ma forse più a Bellino Bellini (1741-1799), allievo di Marco Marcola». A tale proposito lo stesso studioso pone un raffronto con il ritratto di Clementino Vannetti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto e con il ritratto del canonico Girolamo Biscaccia Carrara, della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo. Lo stesso Bellini aveva ritratto Girolamo Orti e il vescovo Sperone Speroni di Rovigo.

³⁷ Per la ricostruzione della fortuna critica di questa tela si rimanda alla recente riflessione di MARINI 2011, p. 15 (con bibliografia precedente).

Come è consuetudine per il tempo, anche a Verona la galleria dei protagonisti dei fatti bellici dell'epoca napoleonica è documentata da una serie di ritratti e incisioni. È il caso, ad esempio, del maresciallo Pierre-François-Charles Augerau, comandante delle truppe francesi, che nel 1796 chiede a Dalla Rosa di eseguire una miniatura da spedire a Parigi³⁸, e che nella sua richiesta anticipa le commissioni analoghe, ovvero miniature da conservare o spedire, che l'artista riceverà da oltre settanta *citoyens* francesi e italiani, ai quali si aggiungono i committenti austriaci, ungheresi, cechi, boemi e russi.

La stessa volontà di “istantanee ricordo” è documentata nel 1799 e nel 1800, quando Dalla Rosa realizza alcuni ritratti a tempo di record (è il caso, ad esempio, di quello dell'aiutante di campo Sevurier Le Cler, concluso in dieci ore)³⁹. Verosimilmente del 1801 è l'incisione disegnata da Dalla Rosa e realizzata da Luigi Pizzi, con il profilo del Generale Brune, uno dei protagonisti degli scontri di Arcole e Rivoli, quasi sovrapponibile alla medaglia a lui dedicata su incisione di Joseph Salwirck⁴⁰. In questo contesto non deve pertanto stupire che nella città ora “francese” venga affidato a Dalla Rosa il compito di realizzare il disegno per il ritratto a figura intera di Napoleone I, da cui Francesco Bellemo ha tratto un'incisione probabilmente celebrativa dell'incoronazione a re d'Italia e dell'arrivo a Verona del 1805⁴¹. L'iconografia solenne è accentuata da alcuni significativi dettagli, che vanno dall'impostazione a figura intera alla quinta teatrale, dal manto con l'ermellino alle corone, dall'alloro alla croce della Legion d'Onore. È noto che sempre Dalla Rosa realizzò una trentina di miniature su pergamena e avorio dedicate a Napoleone secondo tre tipologie, ovvero nelle vesti di imperatore, come re d'Italia e in uniforme militare⁴².

È invece un esempio di conservatorismo e, di fatto, rappresenta un'eco dell'ospitalità ricevuta a Verona nel 1794, il ritratto di Luigi XVIII eseguito nel 1820 da Robert Lefèvre (ex giacobino poi pittore ufficiale della corte reale)⁴³, donato dal re al conte veronese Giambattista Gazzola⁴⁴. Lo stesso Gazzola a Parigi si fa ritrarre da Etienne-Nicolas Vangorp, in abito da parata, accogliendo *in toto* i dettami della moda d'Oltralpe⁴⁵.

³⁸ Da un ritratto di Saverio deriva l'incisione di Giacomo Zatta (con le iscrizioni in basso a sinistra: “Dalla Rosa dipin”, in basso a destra “Giac.^{mo} Zatta inc.” e in basso al centro: “AUGERAU/ Generale in Italia”) commentata in TOMEZZOLI 1999, p. 67.

³⁹ MARINI 2011, p. 18.

⁴⁰ In TOMEZZOLI 1999, p. 68, tav. 48, si fa riferimento all'esemplare dell'acquaforte della Biblioteca civica di Verona (Stampe, X.3, cartella “Pizzi”: con le iscrizioni: «BRVNE (nell'inciso); Xav. a Rosa delin. (in basso a sinistra); Aloj. Pizzi sculp (in basso a destra); BRVNIO/ Invicto. Gall. Duci/ Ab Inter. Reip. Consiliis/ Claro/ Ad. Mincium. Et. Athesim/ Trÿumphis/ Veronenses (in basso al centro)»). La medaglia è in A. LIBERATI, D. MODONESI, scheda 98, in *1797 Bonaparte* 1997 p. 281.

⁴¹ In particolare cfr. TOMEZZOLI 1999, p. 66, annota «L'effetto complessivo si avvicina, su in piano ideologico diametralmente opposto ma in maniera altrettanto eloquente, ai ritratti che di lì a qualche anno Ugolini dipingerà a Pio VII ma soprattutto al vescovo di Verona Innocenzo Liruti». La tav. 44 è dedicata all'esemplare della Civica Raccolta di Stampe “Achille Bertarelli” di Milano, RI. m. 47-15 e 16 (acquaforte, con iscrizioni (nell'inciso, sul dorso dei volumi) CODI/ CE/ CIVI/LE e CODI/CE PE[NALE]; (in basso a sin.) Sav. Dalla Rosa inv. e dis.; (in basso a destra) F. Bellemo inc.; (in basso al centro) NAPOLEONE - IL GRANDE/ Imperatore dei Francesi - Re d'Italia; (nel marg. Inf.) *Deposto alla Biblioteca Reale – Marco Moroni*.

⁴² Cfr. MARINI 2011 p. 19.

⁴³ In collezione privata, con l'iscrizione sulla cornice: «1820/ Donné par le Roi de France/ à M. le Comte de Gazola à Veronne» (cfr. S. MARINELLI, Scheda n. 70, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 265).

⁴⁴ Sulla figura del conte si rimanda a quanto sintetizzato in ROMAGNANI 2011, pp. 28-29: «Il panorama di Verona settecentesca si può chiudere con un ultimo cenno al gabinetto scientifico creato dal conte Giambattista Gazzola, naturalista e collezionista, tanto avanzato sul piano scientifico quanto conservatore su quello politico, che nel 1794 avrebbe ospitato

Della medesima stagione è anche il busto marmoreo del giacobino Pietro Polfranceschi, dal 1796 presente nell'esercito francese, e attivo tra gli organizzatori della Guardia Nazionale il quale, alla caduta delle Cisalpine, si rifugia a Grenoble dove incontra l'autore della scultura, Giovanni Battista Comolli. La resa scultorea evoca lo spirito francese, con il drappo che lascia scoperta la spalla destra e dà risalto a un volto dall'espressione vigorosa⁴⁶.

UOMINI DI CHIESA

La ritrattistica settecentesca trova una sua declinazione ufficiale anche per quanto riguarda gli esponenti più in vista della Chiesa. Come è noto, nella seconda metà del secolo a Venezia si va affermando Alessandro Longhi, figlio di Pietro, sulla scia delle temperie di Bartolomeo Nazzari, allievo di Ghislandi⁴⁷. Si tratta di un artista che incrocia i cammini veronesi⁴⁸, dato che il più giovane Longhi è ricordato anche come l'autore di un ritratto a figura intera del vescovo cittadino Giovanni Morosini, nominato nel 1772 e in carica sino al 1789 con uno spirito talmente illuminato da essere accusato di giansenismo (fig. 112). Il ritratto, che vede il prelado in posa mentre alle sue spalle emerge una modanatura architettonica ocre chiara, è stato verosimilmente eseguito a Venezia, dove egli era docente di teologia e filosofia⁴⁹, e rientra pienamente nella "galleria" di Longhi che Peretti ricorda essere composta da una sorta di «serie ininterrotta di Procuratori, Cancellieri, Avogadori, Capitani *da mar*, sussiegosi e tuttavia scevri da ogni traccia di albagia o di improntitudine, resi anzi dal pittore con arguzia e



Fig. 111
Agostino Ugolini,
*Il vescovo Giovanni
Andrea Avogadro*,
Verona,
Palazzo Vescovile.

nella sua dimora il fuggiasco Luigi Stanislao di Borbone, fratello di Luigi XVI, che proprio a Verona nel giugno 1795 sarebbe stato proclamato re di Francia (in esilio) col nome di Luigi XVIII prima di essere costretto ad abbandonare la città, nella primavera del 1796, all'annuncio della discesa in Italia dell'armata francese comandata da Napoleone».

⁴⁵ MARINELLI (1997, p. 124) motiva questa scelta con una valutazione più generale sull'ambiente artistico veronese del momento: «Nell'ebbrezza della capitale francese, che non era più tuttavia la capitale del mondo, il mecenate di Pachera si fece eseguire (o ebbe in dono) un ritratto in costume di parata, appunto con l'onorificenza, firmato da uno dei ritrattisti allora più alla moda nei Salons, Etienne-Nicolas Vangorp. Doveva pensare che nella sua città di provincia non c'era più nessuno all'altezza della situazione e aveva probabilmente ragione. Con Ugolini ormai vecchio e malato, Dalla Rosa ormai assorbito nel ruolo di politico e burocrate, Paolino Caliaro perduto dietro alle copie e ai suoi affari commerciali, Carlo Zusi restava il più celebre ritrattista sulla piazza. Ma anche a Parigi, nel certamente intenso ritratto, Giambattista Gazzola volle posare impugnando un libro, ma non un'opera scientifica, come ci si sarebbe aspettati, quale il volume sul suo Museo, stampato da Bartolomeo Giuliani subito dopo la partenza della prima collezione di fossili per Parigi, bensì, scritto a chiare lettere sul dorso, la sua traduzione poetica dei salmi, il Salterio italianizzato, anche questo un esplicito segno di restaurazione». Di tale ritratto è conosciuta una copia conservata presso il Museo Civico di Scienze Naturali.

⁴⁶ Verona, deposito dei Musei Civici Musei e Gallerie d'Arte (dono nel 1845 di Pietro Polfranceschi); restaurato da Giordano Passarella nel 1997. Cfr. F. LANZA, scheda 76, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 270-271. Nel 1827-28 lo stesso Comolli aveva ritratto Isabella Teotochi Albrizzi e era in trattativa per un ritratto del Pindemonte mai eseguito. Per una panoramica sulle due anime di fine Settecento, tra illuminismo ed esperienze giacobine, si rimanda a GALLAS 1970.

⁴⁷ PALLUCCHINI 1994(b), pp. 435, 624.

⁴⁸ Sottolinea MARINELLI (2011, p. 60, figg. 1-2) che «Alessandro Longhi nelle biografie del suo Compendio del 1762 incluse solo Balestra e Cignaroli, con un ritratto giovanile di Giambettino, puntuto e orgogliosissimo, diverso da quelli circolanti a Verona».

⁴⁹ Verona, Museo Canoniale (ma in origine nella Sagrestia dei Canonici della Cattedrale), con le iscrizioni; in basso a destra: "Ioannis. Mauroceni. Episcopi. Veronensis. / in Capitulum. vere. munifici./ ad. vivum. [...] / MDCCCL [...]": PALLUCCHINI 1994(b), tav. 710 nonché G. PERETTI, scheda 72, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 266-267 (con bibliografia) e E.M. GUZZO, in *A Parigi e ritorno* 1997, p. 126. Il dipinto, che presenta alcune serie problematiche conservative soprattutto nella parte inferiore, sarà ripreso, ridotto in un piano americano, nel *Ritratto del canonico di Spilimbergo Pietro Marsoni* e come modello *in toto* per il *Ritratto del vescovo di Feltrina Andrea Benedetto Ganassoni* (cfr. PALLUCCHINI 1994(b), p. 444).



Fig. 112
Alessandro Longhi,
*Il vescovo Giovanni
Morosini*, Verona,
Museo Canoniale.

franca cordialità, e talvolta con un velo di non celata ironia. La committenza ecclesiastica non era meno presente di quella aristocratica, e Longhi, “pitor da preti”, è spesso costretto a ripetersi⁵⁰. L’intervento dello stesso Morosini a favore della biblioteca e la sua azione di promozione degli studi e delle arti sono enfatizzati nel busto scultoreo con iscrizione in lettere capitali realizzato per la Capitolare da Gaetano Cignaroli⁵¹ mentre la medaglia, su disegno di Dalla Rosa, celebra il suo intervento del 1783 di *renovatio* della facciata del Seminario e degli edifici adiacenti allo stesso⁵².

Di Giandomenico Cignaroli è il ritratto dai tratti molto marcati, quasi grotteschi, che si stagliano su un tendaggio aperto sul paesaggio azzurrognolo, del vescovo Giovanni Andrea Avogadro⁵³, conservato nella chiesa dei Santi Siro e Libera, e ricordato almeno sin dal 1804 insieme ad altri numerosi ritratti di religiosi presenti nelle due sagrestie, realizzati da Dalla Rosa e dallo zio Giandomenico Cignaroli (il fratello Giambettino nel 1751 aveva realizzato la pala d’altare con la *Vergine col Bambino e san Gaetano Thiene* mentre sempre Giandomenico aveva dipinto le sue pale con le *Storie di San Siro*)⁵⁴.

L’effigie di Avogadro è nota anche grazie ad altri dipinti: una tela di Saverio Dalla Rosa dipinta nel 1790 e conservata in San Luca a Verona; un ritratto ovale, assegnato ad Agostino Ugolini, custodito nel Palazzo vescovile di Verona, realizzato durante i restauri condotti dal vescovo Liruti, e quindi successivo al 1807 (fig. 111)⁵⁵; una tela conservata nella sagrestia del duomo di Bo-

volone⁵⁶. Avogadro, già gesuita, entra a Verona nel 1789 interrompendo la stagione illuminata di Bragadin e Morosini, e il ritratto eseguito da Cignaroli deve essere stato realizzato dopo questa data ma con il termine *ante quem* del 1793, anno della scomparsa dell’artista.

Nel 1797 Avogadro verrà imprigionato dai Francesi e nel 1801, con la spartizione della città, si ritirerà sulla riva austriaca mentre sull’altra resterà Gualfardo Ridolfi, vicario della diocesi per la parte della Repubblica Cisalpina, al quale nel 1805 lascerà la città come vicario generale. Di

⁵⁰ Cfr. G. PERETTI, scheda 72, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 267.

⁵¹ Cfr. TOMIZZOLI 2001, pp. 457-458, 504, fig. 28.

⁵² L’iscrizione sul *recto* della medaglia recita IOANNES MOROSINI – EPISCOPUS VERONENSIS; sul *verso*: SEMINARII FRONTEM/ ET ADJECTAS AEDES/ A FVNDAMENTIS EREXIT/ ANNO MDCCLXXXIII: TOMIZZOLI 1999, p. 68.

⁵³ Verona, chiesa dei Santi Siro e Libera, restaurato nel 1997 da Sergio e Stefania Stevanato: S. MARINELLI, scheda 73, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 268-269.

⁵⁴ Cfr. S. MARINELLI, scheda 73, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 268-269 dove si sottolinea che Giandomenico «doveva avere pure reputazione di ritrattista, se non altro per alcuni magnifici ritratti idealizzati inseriti nelle pale giovanili, come il vescovo veronese Marc’Antonio Lombardi nelle vesti di san Gaetano Thiene nella pala col Redentore e santi del Museo Civico di Crema, del 1764, o il proprio *Autoritratto* “alla Michelangelo” nell’Assunta della parrocchiale di Ostiglia». Per lo stesso studioso la tela dei Santi Siro e Libera può ricordare, per stile e per impostazione psicologica «un altro ritratto più tardo di prelato, il cardinale napoletano *Giuseppe Maria Capece Zurlo*, firmato da Giandomenico, già in San Nicolò e ora al Seminario Vescovile di Verona, posteriore al 1782».

⁵⁵ L’illustrazione è in CONA 1997, p. 98.

⁵⁶ La didascalia dell’illustrazione pubblicata in CERVATO 1997, p. 17 lascia intendere che il vescovo sia stato effigiato nel santo incluso nella *Madonna col Bambino e un vescovo* attribuita a Paolino Caliarì.





Fig. 114
Agostino Ugolini,
Pio VII, Verona,
Seminario Vescovile.



Fig. 115
Agostino Ugolini,
*Il vescovo Innocenzo
Liruti*, Verona,
Seminario Vescovile.

Ridolfi è noto il ritratto conservato nel Museo Canoniale, firmato da Agostino Ugolini e datato 1807, anno in cui egli è nominato vescovo di Rimini (il suo successore sarà Liruti), espressione di un intellettuale ripreso nella biblioteca tra i *Sermoni* di San Zeno, al tempo pubblicati da Dionisi, e definito da Marinelli «il capolavoro “psicologico” della ritrattistica di quegli anni a Verona» (fig. 113)⁵⁷. Dello stesso è noto anche un ritratto a mezzobusto conservato nella Sagrestia dei Canonici del Duomo di Verona⁵⁸.

Sempre per mano di Ugolini, a quegli stessi anni risale il ritratto di papa Pio VII⁵⁹, risolto con una tavolozza declinata negli ocra delle sete e nei porpora dei velluti, ispirato a un'incisione e voluto dal vescovo Innocenzo Liruti che del papa era stato compagno di studi a Roma (fig. 114). A voler precisare la cronologia, anzi, la datazione potrebbe risalire a un periodo

A lato:
Fig. 113
Agostino Ugolini,
Gualfardo Ridolfi,
Verona,
Museo Canoniale.

⁵⁷ Firmato sul bordo del tavolo a sinistra, in lettere capitali: «Alli 20 Novemb. 1807», la lettera in mano del canonico è datata «All'Illustr.mo, e R.mo Monsig. /Gualfardo Co: Ridolfi / Cavalier del Real Ordine della Corona di Ferro / del Collegio Elettorale de Dotti / Canonico di Verona, e Vicario Capitolare / Vescovo di Rimini». Sul dipinto, si rimanda a E.M. GUZZO, in *A Parigi e ritorno* 1997, p. 128; S. MARINELLI, scheda 74, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 269-270; MARINELLI 1997, p. 270; C. ANSELMi, scheda 7, in *Tra Visibile e Invisibile* 2007, pp. 94-100.

⁵⁸ Sugli inventari della Sagrestia dei Canonici e, in particolare per il gruppo dei ritratti dei canonici diventati vescovi, cardinali o papi si rimanda a GUZZO 1998, p. 196, nota 34 e all'appendice documentaria pubblicata dallo stesso.

⁵⁹ Verona, Seminario vescovile, restaurato da Alessandra Cottone nel 1997 (cfr. S. MARINELLI, scheda 71, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 265-266, con bibliografia precedente e CERVATO 1997, ill. a p. 25).

compreso tra il 1808 e il 1810, in concomitanza con una sequenza di drammatici eventi, ovvero quando il Papa, dapprima ostaggio delle truppe francesi che avevano occupato Roma, venne arrestato e portato a Savona, in seguito a Fontainebleau. Un ritratto questo che ha come *pendant* l'altra tela di Ugolini, dedicata al vescovo Liruti, conservata nel Seminario vescovile (fig. 115). L'effigiato, nato nel 1741 e dal 1807 vescovo a Verona, nel 1815 prenderà le distanze dal governo austriaco nella difesa della Chiesa veronese. Ugolini lo dipinge in piedi, con piglio deciso e con alle spalle la biblioteca, assunta a emblema della sua vasta cultura, lasciando trapelare una forte eco longhiana⁶⁰.

UNA GENERAZIONE DI SCIENZE, LETTERE E ARTI

Le visioni degli artefici della pittura, ovvero i cicli di ritratti dedicati agli artisti, anche a Verona vantano una propria tradizione. Ci riferiamo alla significativa raccolta di ben novantatre ritratti degli artisti del Settecento veronese conservata nell'Accademia di Belle Arti Cignaroli⁶¹, e che si deve alla volontà dello stesso Cignaroli secondo un allestimento progettato da Alessandro Pompei (così come testimoniato da un'incisione di Gaetano Bertini)⁶². Un nucleo di trenta dipinti, databili entro il 1770, sono stati sicuramente ispirati alla raccolta analoga dell'Accademia di San Luca (iniziata già a fine Cinquecento su indicazione di Federico Zuccari), mentre la serie successiva, che si deve a Dalla Rosa, viene elaborata a partire dal 1815 e tra questi sono presenti i volti di Giambettino Cignaroli, Giovan Battista Marcola, Giacomo da Verona, Giovanni Faccioli, Pietro Antonio Perotti⁶³. D'altro canto è affascinante il gioco allo specchio che si compie nel momento in cui un artista dipinge un suo collega.

⁶⁰ Verona, Seminario vescovile: S. MARINELLI, scheda 75, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, p. 270 (con bibliografia) e CERVATO 1997, ill. a p. 31. Il ritratto è citato nel testamento di Liruti del dicembre 1811, pubblicato nell'agosto 1827, con il quale lascia al seminario sia il ritratto del Papa sia il proprio, entrambi di Ugolini. In seminario si trova anche altro ritratto di Liruti, in ovale, forse di Ugolini (CONA 1997, p. 105); un altro ritratto eseguito da Ugolini è presente nella sagrestia di Bovolone mentre un ulteriore saggio di Saverio Dalla Rosa, del 1808, si trova nella sagrestia di San Luca a Verona. Per Marinelli il tramite fra Liruti e Ugolini potrebbe essere stato il canonico Dioniso Dionisi, vicario generale di Liruti, che viene dipinto da Ugolini nel 1788 nel già citato ritratto di famiglia.

⁶¹ Intorno alle vicende dell'Accademia si rimanda al recente saggio di MARINELLI 2011. Per i dipinti si rimanda a D. ARICH DE FINETTI, schede 67A-M, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 203-205, dove si indicano i ritratti di Girolamo Benaglio, Nicolò da Verona, Girolamo Dai Libri, Girolamo Bonsignori, Fra Giocondo, Francesco Torbido, Nicolò Giolfino, Francesco Morone, Marcantonio Bassetti, Gian Battista Rossi, Alessandro Marchesini e di un artista ignoto. Si ricorda come importanti collezioni di ritratti siano documentate a Verona: ad esempio è noto che nel 1730 la famiglia Gazzola aveva ereditato dai Mosconi ben 262 ritratti eseguiti da autori di altissimo livello, come ad esempio Parmigianino, Tiziano, Bernardino India, Paolo Veronese, Paolo Farinati, Brusasorci, Guido Reni, Ribera, Luca Giordano (per questo si rimanda a GUZZO 1980-81). Tali dipinti vennero schedati da Dalla Rosa, passarono a Giacomo Verità e furono poi venduti a fine Ottocento. Osserva Arich De Finetti: «La collezione di ritratti della quadreria Gazzola rappresentò così una fonte importante per entrambe le serie dell'iconoteca dell'Accademia. In particolare, tra i 203 ritratti “di grandezza al naturale ed in ovati eguali uniformi” si ritrovavano le effigi di pittori veronesi attivi nel primo trentennio del Settecento, ossia nel periodo in cui Mosconi diede vita alla sua singolare raccolta, costituita anche da un gruppo di cinquanta “piccoli quadretti in tavola” attribuiti a Bernardino India, che potevano tramandare con una certa attendibilità i tratti fisionomici dei pittori del Cinquecento veronese. È noto che l'artista, morto nel 1590, realizzò un personale museo di più di trecento “ritrattini” di uomini illustri, da cui trarre copie su commissione, passato alle famiglie Citti e Da Lisca e studiato con attenzione da Scipione Maffei, che registrò le scritte identificative dei personaggi veronesi, tra cui figuravano venti artisti».

⁶² Di Alessandro Pompei, architetto e pittore, è noto un autoritratto del 1771, conservato in collezione privata, nel quale il conte indica un proprio progetto, pubblicato in BORELLI 1974, p. 40.

⁶³ Si veda MARINI 2011, p. 21.

Basti, tra tutti, l'esempio del *Ritratto di Cristoforo Dall'Acqua* di Felice Boscarati, databile al 1772, dove l'incisore vicentino è effigiato dall'artista veronese nell'atto di mostrare una lastra di rame da lui incisa e che si riferisce proprio a un'allegoria dipinta da Felice⁶⁴.

Accanto al mondo dell'arte, altre testimonianze documentano l'ambiente intellettuale veronese, illustrato, oltre che dai testi letterari e dagli importanti studi di scienze naturali e di antiquaria, anche dai dipinti e dai monumenti. Si deve pertanto ritenere tramontato il pregiudizio secondo il quale «l'immagine stereotipata del Settecento veronese è quella di una città nel complesso grigia e sonnolenta, decisamente periferica rispetto a Venezia, dominata dalle “conversazioni incipriate dei salotti”, dalla “galanteria e dal pettegolezzo”, ed estranea alle più importanti correnti intellettuali del secolo dei Lumi»⁶⁵.

Si pensi all'abate Francesco Bianchini, studioso di astronomia, teologia, diritto, storia, archeologia, dalle frequentazioni europee, protetto da Alessandro VIII e da Clemente IX, sepolto a Roma in Santa Maria Maggiore, ritratto in un guizzante disegno di Giambettino Cignaroli⁶⁶, e celebrato nel monumento realizzato da Giuseppe Antonio Schiavi nella cattedrale veronese⁶⁷. Il busto, ispirato all'incisione di Pietro Rotari del 1729⁶⁸, è inserito in una cornice con il timpano spezzato tra vasi fiammeggianti nella policromia marmorea e con una natura morta, costituita da libri e pergamene, un mappamondo, un compasso e un cannocchiale, che sintetizzano gli ambiti di competenza dell'erudito.

All'illuminato fondatore della Società Italiana delle Scienze Antonio Maria Lorgna⁶⁹, ingegnere militare e direttore dell'Accademia Militare di Castelvechio, sono invece dedicati tre ritratti, il primo dipinto su rame nel 1765 circa, forse di Dalla Rosa, che lo raffigura di tre quarti con il volto sicuro⁷⁰, il secondo di Ugolini, risalente al 1791, il terzo, un ritratto scultoreo di Francesco Zoppi⁷¹. Quest'ultimo è un torso nudo, all'antica, perfettamente nello spiri-

⁶⁴ Il riconoscimento del soggetto dell'incisione si deve a MARINELLI 1990(b), p. 140. Per questo ritratto si rimanda a L. PERINI, scheda 37, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 160-161, con bibliografia precedente.

⁶⁵ Come ben sintetizzato in ROMAGNANI 2011, p. 16. È utile a tale proposito come premessa quanto indicato da CRASTA 2007; DAL PRETE 2008.

⁶⁶ Il canonico è ritratto con un libro in grembo e una moneta nella mano destra, circondato da volumi e bassorilievi antichi. Il disegno, conservato alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana, è stato riconosciuto di recente da BOLLA 2010; ed è citato anche in MARINELLI 2011, p. 57, ill. 5.

⁶⁷ Su Bianchini si veda *Unità del sapere molteplicità dei saperi* 2010. Il busto è stato restaurato nel 1998: TOMIZZOLI 2001, p. 433, fig. 15.

⁶⁸ Per questa, inserita nella *Vita di monsignor Francesco Bianchini veronese* di Alessandro Mazzoleni, si vedano CORUBOLO 2011, p. 88 e dello stesso, scheda 85, in *Il Settecento a Verona* 2011, p. 240.

⁶⁹ Su questo si vedano PIVA 1985 e 1993; FARINELLA 1993; *Anton M. Lorgna. Scienziato ed accademico* 1996.

⁷⁰ Conservato a Verona nel Museo di Castelvechio, dove è giunto nel 1865 come donazione di Remigio Castellani, con l'iscrizione alla base della colonna: «A M Lorgna / A AE XXX»: S. MARINELLI, scheda 34, in *1797 Bonaparte* 1997, p. 248, con bibliografia precedente. Sul retro del dipinto è presente un cartellino ottocentesco che assegna il rame a Pietro Rotari ma, come osserva Marinelli, egli «lasciò Verona già intorno al 1750 ed era già morto nel 1756. La sola ipotesi che sembra si possa avanzare, per quanto azzardata, e per esclusione, sembra essere quella per il giovanissimo Saverio Dalla Rosa. Il confronto col *Mozart* della collezione Cortot (1770), con i *ritratti dei vescovi* nei Santi Siro e Libera (1771-78) dei *fanciulli di casa Canossa* (1786 circa) fornisce sufficienti elementi di raffronto. Lorgna morì nel 1796 ma fornendo un disegno per il suo ritratto inciso da Pizzi, e questo ancora nel 1799, su commissione di Benedetto Del Bene (segnalazione di Andrea Tomizzoli), nel profilo medagliistica collocato in tondo Dalla Rosa utilizza questa immagine giovanile con parrucca e non altre più recenti di altri pittori, collocando il compasso nella medesima angolatura prospettica». Per lo stesso Marinelli sono significative le sigle morelliane delle mani, del colletto, del fiocco della tenda e della luce alla Cignaroli, come pure l'impianto di modelli veneziani. Il fatto che si tratti di un ritratto su rame potrebbe essere il segnale indicativo della replica di un ritratto su tela più grande e pertanto il ramino potrebbe essere quindi successivo al 1765.

⁷¹ Collocato nell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere: TOMIZZOLI 2011(a), p. 462, fig. 32.

to neoclassico, senza alcun riferimento alle attività concrete di Lorgna, in una iconografia che ricorda quella del busto – per molti versi simile – del poeta Zaccaria Betti, realizzato da Diomiro e Gaetano Cignaroli, e collocato nell’atrio dell’Accademia della quale egli era segretario⁷². Zoppi è l’autore anche del busto dello scienziato-letterato, filosofo e matematico, Giuseppe Torelli, ritratto in Sant’Anastasia senza parrucca e inserito in un’edicola con timpano secondo l’espressione del gusto all’antica⁷³.

Tra le effigi degli intellettuali veronesi si ricordano inoltre i due ovali dedicati ai fratelli Pindemonte, Giovanni, definito “principe in lettere” e ritratto con la cetra e uno spadino, e Ippolito, “insigne in lettere e in armi” con tanto di fioretto e libro, memoria degli anni passati nel collegio dei Nobili a Modena, frequentata a partire dal 1765⁷⁴. Di Ippolito è noto anche un intenso disegno preromantico realizzato da Gaspare Landi⁷⁵, databile attorno al 1791, testimonianza del legame esistente tra Pindemonte e l’artista che sia erano conosciuti a Piacenza a casa di Isotta Pindemonte e del marito, il marchese Giovan Battista Landi, protettore del giovane Gaspare.

Risale circa al 1812 (e la deduzione è tratta dalla presenza nel dipinto di un passo della *Meditazione* scritta per il proprio ottantesimo compleanno e spedita a Silvia Curtoni Verza in quell’anno) il ritratto dell’abate Bartolomeo Lorenzi⁷⁶ (poeta, autore della *Coltivazione de’ monti*, 1778; fig. 116), a sua volta modello per un’incisione di Agostino Bisesti e per il monumento funebre in Sant’Anastasia.

Di pochi anni più tardi, attorno al 1816, è invece il ritratto del segretario dell’Accademia di Agricoltura Benedetto Del Bene realizzato da Saverio Dalla Rosa e messo in relazione da Tomezzoli con un disegno di Carlo Canella della Civica con alcune successive incisioni⁷⁷. Del Bene è circondato dalle sue imprese letterarie, ovvero le traduzioni del *De Agricoltura* di Columella e le *Georgiche* virgiliane; il suo aspetto è distaccato, anche a causa del «taglio dell’inquadratura – che potremmo definire quasi “neo-quattrocentesca”, con quel basso parapetto che segna il limite dello spazio pittorico e contemporaneamente esibisce il nome latino

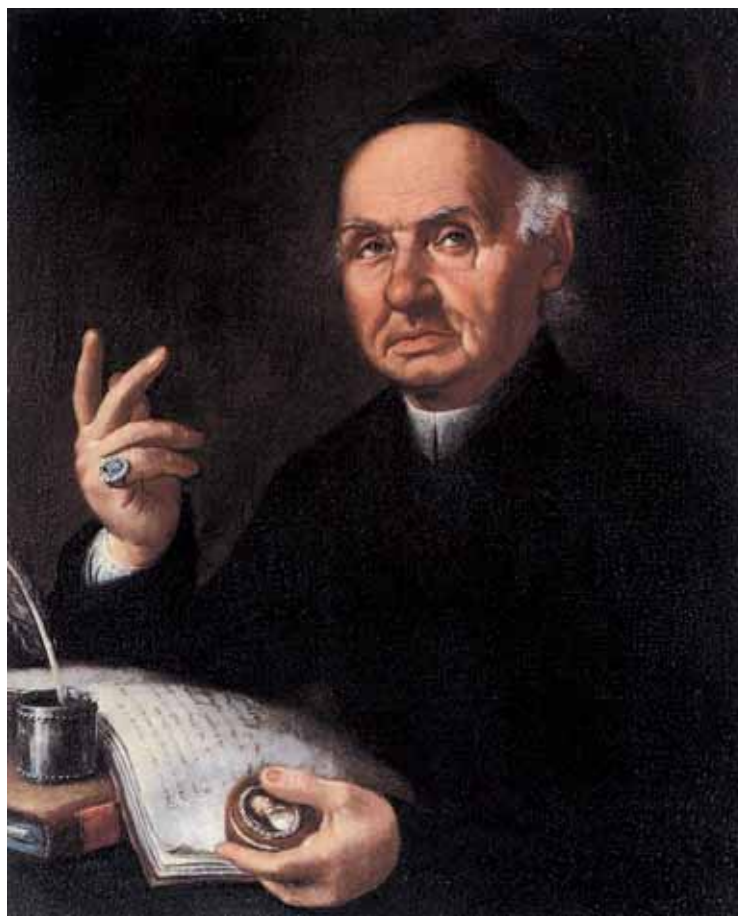


Fig. 116
Saverio Dalla Rosa,
Bartolomeo Lorenzi,
Verona, Museo di
Castelvecchio

⁷² Cfr. TOMEZZOLI 2001, fig. 31; pp. 458-459.

⁷³ TOMEZZOLI 2001, p. 455, fig. 27.

⁷⁴ Si tratta di due dipinti conservati a Modena nella Fondazione San Carlo: G.P. MARCHI, schede 26-27, in *1797 Bonaparte* 1997, p. 243.

⁷⁵ Piacenza, Museo Civico (dono dall’avv. Giovan Battista Maggi alla Biblioteca Civica nel 1892, passato nel museo dopo il 1902): sul disegno si rimanda a P. CESCHI LAVAGETTO, scheda 28, in *1797 Bonaparte* 1997, pp. 243-244; MELLINI 2004, p. 53 e fig. a p. 132.

⁷⁶ Verona, Museo di Castelvecchio (il ritratto rimase nella casa di Mazzurega fino al 1899): G.P. MARCHI, scheda n. 14, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 229-230; TOMEZZOLI 1999, nota 4 p. 64. Per Trecca (1910, p. 79) sarebbe stato ripreso da un disegno di Paolino Caliarì.

⁷⁷ Il dipinto è conservato nella Galleria civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Verona: TOMEZZOLI 1999, tav. 42. Ad esempio TOMEZZOLI (1999, p. 62) si riferisce a quelle del Museo di Castelvecchio (inv. 23295-3C7063) e della stampa di Silvestri nelle *Opere di agricoltura* di Benedetto Del Bene pubblicate nel 1850.

del ritrattato – senza dubbio è stato condizionato dalla destinazione ufficiale nelle sale dell'Accademia di pittura»⁷⁸.

Lo stesso accorgimento era stato impiegato per un dipinto che effigiava il marchese Giuseppe Sagramoso, presidente della stessa Accademia, e che era stato commissionato a Dalla Rosa nell'agosto 1790. Le pose di Lorenzi e di Del Bene hanno, tra l'altro, ispirato un ritratto, attualmente ancora disperso, dedicato all'abate Giannantonio Moschini, al tavolo con lo sguardo sorridente mentre impugna la penna d'oca, di cui ci resta la testimonianza in un'incisione disegnata da Bartolomeo Marcovich⁷⁹.

Infine si ricorda l'elegante ritratto dello scrittore Alessandro Carli recentemente pubblicato da Tomezzoli come opera di Francesco Lorenzi (1723-1787)⁸⁰. Il nobile scrittore, il cui volto sarà disegnato da Ugolini e inciso per l'antiporta della sua *Istoria della città di Verona* del 1796, è ripreso in piedi mentre stringe una penna d'oca e indica il ritratto in miniatura di Marianna di Serego Alighieri, sposata nel dicembre del 1782, circostanza che giustifica la datazione del dipinto nel medesimo anno. Del resto, il legame di Lorenzi con il committente aveva radici lontane, che vanno ricercate, tra l'altro, nelle edizioni delle tragedie di Carli *Telane ed Ermelinda* e *I Longobardi* (1769) accompagnate dalle illustrazioni dello stesso allievo di Tiepolo.

SCIPIONE MAFFEI: EXEMPLUM DI UNA STAGIONE

Si è ritenuto infine di considerare a parte l'iconografia di un intellettuale di altissima caratura come il fondatore del Museo Lapidario, ovvero Scipione Maffei, figura cardine di un'intera stagione culturale che è compresa tra la conclusione della guerra di successione spagnola (1715) e la morte dello stesso Maffei, avvenuta nel 1755⁸¹.

La sua fama lo accompagna già in vita, come dimostra il mezzobusto scolpito da Giuseppe Antonio Schiavi tra 1727 e 1728, su commissione dell'Accademia Filarmonica, che presenta uno scenografico contrasto di lavorazione del marmo, tra la morbidezza della parrucca, magistralmente resa a trapano, e il vigore del busto⁸². Condivisibile è il giudizio di Tomezzoli che lo considera il capolavoro scultoreo del Settecento veronese, come è del resto evidente un'influenza che gli deriva dal busto del monumento funebre di Bartolomeo Dal Pozzo, sino al 1784 presente nella chiesa di San Vitale, legata ai Cavalieri di Malta, e attualmente in Santa Maria del Paradiso. Come osserva lo stesso Tomezzoli, il busto di Dal Pozzo, inserito in una policromia marmorea, si avvicina a quello di Maffei, «tuttavia, all'immagine viva e palpitante

⁷⁸ Secondo quanto espresso da TOMEZZOLI 1999, p. 63.

⁷⁹ Il dipinto era documentato in casa Michiel-Costantini a Verona: TOMEZZOLI 1999, p. 64, tav. 41.

⁸⁰ In collezione privata, con iscrizione sul pilastro della balaustra, «Usque cano Nemesim si/ ne qua versus mihi nullus / verba potest justos / aut reperire pedes / Tib. Eleg. VLII/ VIII / VL.II» (si tratta di un distico tratto dalle *Elegie* di Tibullo (libro II, 5, 111-112). Sull'opera si veda TOMEZZOLI 2009, al quale si aggiunga P. DELORENZI, scheda 63, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 197-198. È noto che Lorenzi era attivo come ritrattista: dopo la formazione giovanile, influenzata da Rosalba Carriera e da Liotard, egli aveva dipinto, tra le altre, le effigi di «Madama Wright», moglie del residente britannico nella Serenissima, della contessa Teresa Maffei Nogarola e delle marchese Maria Sagramoso Bra e Isotta Pindemonte Landi.

⁸¹ Ricca è la bibliografia dedicata a Maffei, della quale si ricordino almeno i testi di SILVESTRI 1954; GASPERONI 1955; *Il Museo Maffei riaperto al pubblico* 1986; MARCHI 1992; *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento* 1998; ROMAGNANI 1999; ULVIONI 2008; *Il letterato e la città* 2009.

⁸² Presente nel Museo Lapidario di Verona nella Sala Maffei: TOMEZZOLI 2001, pp. 426-432; fig. 17. Marinelli ha rinvenuto nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica la documentazione del pagamento, relativa a una nota del 13 maggio 1728, firmata da Bertoldo Pellegrini, cugino di Scipione e segretario dell'Accademia, assieme a Emilio Emilei.





Fig. 118
Giovanni Angelo
Finali, *Scipione Maffei*,
Verona,
piazza dei Signori.

del marchese, di straordinaria intensità, fanno riscontro i lineamenti del commendatore, minuziosamente indagati dallo scalpello, ma raggelati e solidificati nel marmo, cosicché il volto spicca sulla parrucca con tutte le caratteristiche di una maschera funebre»⁸³.

Lo stesso gusto si ritrova anche nel magnifico ritratto di Alessandro Maffei eseguito attorno al 1713 dal pittore lionese Joseph Vivien, formatosi alla scuola di Le Brun e attivo negli anni di Rigaud, dove l'effigiato ha la posa di un condottiero immortalato con alle spalle la città di Namur, della quale egli era governatore⁸⁴.

Ma il busto scultoreo dello Schiavi è pure avvicicabile a un ritratto pittorico, dedicato a Scipione, altrettanto intenso, ovvero a quello del Museo Canoniale di Verona assegnato a Fra Galgario (fig. 117)⁸⁵. La pennellate del Ghislandi regalano uno dei più magnetici ritratti del Settecento veronese. Lo sguardo di Scipione è intenso, diretto verso lo spettatore e trasmette, al tempo stesso, la sua profondità di pensiero e l'inquietudine mai sopita della ricerca intellettuale, mentre l'increspatura dello sfumato dà movimento alla fronte e alle labbra e contribuisce al senso di incertezza dell'umore e del pensiero dell'effigiato. La parrucca vaporosa emerge dal fondale bruno mentre la morbidezza

della pelliccia accompagna il braccio destro che si appoggia su un tavolo e su alcuni libri ed evoca la tradizione ritrattistica rinascimentale. La tela era stata donata all'Accademia Filarmonica forse dallo stesso Maffei e, dopo essere confluita in una collezione privata, era stata acquistata dal canonico Giovan Battista Carlo Giuliani, per essere donata alla Biblioteca Capitolare. Sia l'autografia del dipinto sia l'identificazione del soggetto sono state messe in dubbio in passato ma sono molti gli indizi che possono fugare l'incertezza, *in primis* il rinvenimento in una collezione privata di un'antica copia del dipinto con l'iscrizione «SCIPIO MAFFEIUS/MDCLXXV-MDCCLV».

Ma nella serie iconografica maffeiana non va neppure dimenticato un ritratto recentemente entrato nella collezione del Museo di Castelvecchio e assegnabile a Dionisio Nogari che potrebbe raffigurare Scipione oramai anziano.

Non si può escludere che il tramite del felice incontro tra Ghislandi e Maffei possa essere stato Giambattista Tiepolo, amico di Fra Galgario, e presente a Verona nel 1724-1725 con lo scopo di realizzare i disegni dei marmi della collezione Bevilacqua da inserire nella *Verona Illustrata* dello stesso Maffei. E, a tale proposito, si ricorda che per il ritratto innalzato in piazza dei Signori, scolpito da Giovanni Angelo Finali con un gusto barocco dalle forme piene, è stata avanzata l'ipotesi di un legame con un guizzante disegno di Tiepolo conservato al Victoria and Albert Museum (fig. 118)⁸⁶. Tale ipotesi, vista con prudenza da Giuseppe Pava-

⁸³ Si veda TOMIZZOLI 2001, pp. 425-426, fig. 13.

⁸⁴ La splendida tela, conservata a Castelvecchio, ha la medesima cornice del *Ritratto di Scipione* assegnato a Nogari e conservato a Castelvecchio (del quale si dirà a breve). Lo studio si deve a MARINELLI 1988(a). Dal dipinto di Vivien è stato tratto il disegno di Pietro Rotari incisa da Francesco Zucchi per le *Memorie del general Maffei* (cfr. A. CORUBOLO, scheda 86, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 240-241). Dello stesso Rotari è il disegno di Scipione Maffei, inciso da Domenico Cunego, edito nel 1755 nell'*Orazione funebre* del marchese (cfr. A. CORUBOLO, scheda 92, in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 246-247).

⁸⁵ Verona, Museo Canoniale: E.M. GUZZO, in *A Parigi e ritorno* 1997, p. 125; G. PERETTI, scheda 1, in *1797 Bonaparte a Verona* 1997, pp. 221-222 (con bibliografia precedente).

⁸⁶ TOMIZZOLI 2001, fig. 19.

A lato:
Fig. 117
Fra Galgario,
Scipione Maffei,
Verona,
Museo Canoniale.

nello, viene analizzata con perizia da Tomezzoli⁸⁷, il quale ricorda che a Tiepolo erano stati commissionati i sopraccitati disegni dei marmi delle collezioni veronesi, ma anche una pala per la chiesa di San Sebastiano raffigurante *Il sacrificio di Eliodoro*, dipinta attorno al 1726 e ora a Castelvecchio⁸⁸, e naturalmente il soffitto di palazzo Canossa del 1761⁸⁹.

Nell'*entourage* culturale di Maffei agisce anche Francesco Lorenzi, il quale nella sua autobiografia ricorda questa familiarità negli anni precedenti alla sua partenza per Venezia⁹⁰. Per il segretario del nobile, il botanico e antiquario francese Jean François Séguier, Lorenzi disegna il magnifico rinoceronte in Arena⁹¹, mentre allo stesso Maffei dedica un dipinto conservato al Museo Maffeiano, che lo raffigura con lo sguardo rivolto allo spettatore mentre tra le mani stringe una penna d'oca e alcune carte, che ha avuto alterne attribuzioni⁹², nonché il modello per una medaglia celebrativa.

Come si accennava poc' anzi, la vita di Scipione abbraccia un'intera epoca culturale ed è emblematico osservare come, alla sua scomparsa, sepolto in Santa Maria della Scala, egli venga celebrato in una *memoria* che testimonia più che mai quanto il gusto scultoreo stia vivendo un deciso cambio di direzione verso il neoclassicismo. Il bassorilievo, che per Dalla Rosa sarebbe di Angelo Sartori, per Tomezzoli potrebbe essere, invece, assegnabile a Francesco Zoppi e Pietro Puttini (fig. 119)⁹³. Il modello rimanda infatti alla ritrattistica antica e mostra un Maffei visto di profilo e senza parrucca. Anche a Verona il sentimento delle arti sta abbandonando le forme aeree del barocco per aderire sempre più alla corrente di “nobile semplicità e quieta grandezza” che sta velocemente attraversando il Secolo dei Lumi.



Fig. 119
Francesco Zoppi e
Pietro Puttini (attr.),
Scipione Maffei,
Verona,
Santa Maria della Scala.

⁸⁷ Cfr. PAVANELLO 1998, p. 198 nota 3; TOMEZZOLI 2001, pp. 441-442, con ulteriore ragguaglio bibliografico.

⁸⁸ Per questa si veda Per questa si veda L. CABURLOTTO, scheda 72, *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 222-223 con bibliografia precedente.

⁸⁹ In merito al soffitto tiepolesco si veda MAGANI 2011.

⁹⁰ Cfr. TOMEZZOLI 1996, p. 128

⁹¹ Su Séguier si veda *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes* 1987.

⁹² Per questo si veda F. MAGANI, scheda 74, in *Il Settecento a Verona* 2011, p. 224, con bibliografia precedente e riassunto del dibattito critico. TOMEZZOLI 2011(a), tav. 263, p. 238. Per GUZZO (2005, pp. 13-15) l'opera è di Lorenzi, così come per TOMEZZOLI (2011(a), p. 250 nota 72), il quale specifica: «Oltre alle sigle morelliane, depone a favore della paternità di Lorenzi il confronto con la pungente definizione fisionomica di *San Lorenzo Giustiniani* nella pala del duomo veronese o del servo di Abramo nella *Rebecca al pozzo* già Jacini o ancora del servitore di una *Scena del banchetto*». Per MARINELLI (1986, p. 97) è invece di Dionisio Nogari.

⁹³ TOMEZZOLI 2001, p. 437, fig. 20; GEMMA BREZZONI 2006(b), p. 250.