# DIPINTI RESTAURATI DELLA COLLEZIONE REMOGNA ALLA PINACOTECA DI VARALLO

VALSESIA
EDITRICE

VARALLO
PALAZZO
dei MUSEI

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
*Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico del Piemonte*

# DIPINTI RESTAURATI DELLA COLLEZIONE REMOGNA ALLA PINACOTECA DI VARALLO

a cura di

*Carla Falcone*

VALSESIA EDITRICE

# Giambettino Cignaroli

Verona 1706 - 1770

## *Madonna con il Bambino in trono, san Giovanni Battista e san Zeno vescovo assistito da un chierico,* 1732

*Giorgio Fossaluzza*

Per formato e dettaglio della centinatura mistilinea si tratta, evidentemente, di una pala d'altare (olio su tela, cm 248 x 138,5) (fig. 1). Le vicende della sua provenienza sono affatto inconsuete rispetto a quelle delle molte indemaniate a seguito delle soppressioni di ordini religiosi specie in epoca napoleonica, o immesse sul mercato per lo stesso motivo e confluite nel corso dell'Ottocento per la maggior parte in raccolte civiche, più raramente nelle private a causa della tipologia. La pala in oggetto, fino al 1950, faceva parte della collezione di Cesare Corti di Borgosesia, di professione assicuratore, ed era attribuita al pittore veronese Giambettino Cignaroli. In considerazione dell'accertamento della provenienza originaria dell'opera, qui di seguito motivata, e del suo riapparire per la prima volta nella presente circostanza in collezione pubblica, è opportuno ricostruire dapprima le vicende "di cronaca collezionistica" che la riguardano più di recente. In base alle disposizioni testamentarie di Cesare Corti, il suo medico curante e amico, Giovanni Remogna, ebbe la concessione di scegliere un quadro a suo piacimento fra quelli di proprietà del testatore che lasciava gli altri alla Pinacoteca di Varallo. L'interesse del medico cadde sulla pala di Cignaroli che risultò in comproprietà fra il Corti e Donato Enrico Ladisa di Borgosesia, imprenditore emigrato in Argentina. Per facoltà del rappresentante di quest'ultimo, il fratello Giovanni, si giunse a un compromesso per cui il Ladisa cedeva la quota di sua proprietà del Cignaroli in cambio di un dipinto a sua scelta fra quelli del lascito Corti alla Pinacoteca di Varallo. Alla presenza del conservatore di allora, Emilio Contini, venne scelta la *Maddalena penitente* che nell'inventario della donazione figura al numero 38 come opera di pittore lombardo del Seicento (olio su tela, cm 51,8 x 54). La vicenda, che è stata ricostruita grazie alla circostanziata testimonianza scritta dell'erede di Giovanni Remogna, il dottor Mario Remogna, redatta in data 5 giugno 2008, non comprende notizie sull'acquisizione dell'opera da parte di Cesare Corti[1].

Il dipinto è stato donato alla Pinacoteca di Varallo (29 dicembre 2005, n. 47) dallo stesso dottor Mario Remogna che lo custodì fino al 2003. Tale proprietario testimonia che negli ultimi decenni non è stato oggetto di studio, né fu esposto pubblicamente o restaurato.

La pala di Cignaroli, con generica indicazione di appartenenza (già collezione privata di Milano), riemerge tuttavia illustrata nel 1999 per merito di Debora Tosato che la identifica gra-

Fig. 1
Giambettino Cignaroli
*Madonna con il Bambino in trono, san Giovanni Battista e san Zeno vescovo assistito da un chierico*
1732
Varallo, Pinacoteca

zie alle testimonianze fotografiche rinvenute presso la Fototeca di Giuseppe Fiocco che si conserva all'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (inv. 262388) e presso la Fototeca di Antonio Morassi, custodita al Dipartimento di Storia e Critica delle Arti Giuseppe Mazzariol dell'Università Ca' Foscari di Venezia (inv. 6108). I due insigni studiosi riconoscevano l'opera, ovviamente, a Giambettino Cignaroli[2], avendola nota in fotografia forse a seguito di una richiesta di parere attributivo da parte di un non meglio precisato collezionista milanese che si era loro rivolto e che possiamo identificare, probabilmente, nel Corti piuttosto che nel Ladisa. Non consta, infatti, che questo sia stato l'interesse del nuovo proprietario Mario Remogna.

Tale ricostruzione dei fatti, e in particolare la presenza dell'opera nella collezione Corti nel 1953, è di qualche importanza per il fatto che essa, sia per il soggetto sia per l'iscrizione con la data del 1732, è da identificarsi con la pala che Giambettino Cignaroli pubblicò su di un altare laterale della chiesa di Santa Toscana in Verona, e che risulta ricordata dalle fonti non molti anni dopo l'allogazione.

A fronte delle vicende collezionistiche recenti, è da notare come tale pala non sia ricordata nella monografia su Santa Toscana di Augusto G. Vesentini (1940) di carattere agiografico più che guidistico. Più interessanti sono, invece, le pur succinte notizie che si trovano nella guida breve di Umberto Gaetano Tessari (1954) che riferisce sia della devastazione subita dall'antica chiesa veronese nel corso della seconda guerra mondiale, sia della trasformazione successiva[3]. In particolare, l'altare addossato alla parete di fondo della navata laterale, in corrispondenza della prima campata, ora dedicato al Sacro Cuore, precisa Tessari "prima dei recenti restauri (...) era dedicato alla Madonna; aveva un bell'alzato in legno e si illustrava con una significativa pala (rappresentante la Vergine e il Battista), opera di G. B. Cignaroli". Si desume, pertanto, che il dipinto qui illustrato fu rimosso nel corso del ripristino della chiesa, pochi anni dopo il periodo bellico, consentendo, con esito discutibile, l'adeguamento della dedicazione dell'altare per nuove scelte devozionali. Fu, dunque, piuttosto rapido l'arrivo dell'opera in collezione Corti a Borgosesia dove si trova entro il 1950, come sopra riferito. Non è dato sapere il percorso per giungervi.

La precisa documentazione grafica sull'assetto della chiesa ne documenta le trasformazioni avvenute nel primo Settecento, finché l'altare dedicato a san Giovanni Battista trovò la sua collocazione sulla parete di fondo dell'unica navatella laterale, a fianco del vano presbiterale[4]. Qui del resto ancora si conserva la raffinata mensa ad urna di marmi policromi (fig. 2) perfettamente coerente con lo stile e le dimensioni (gradino cm 240) della pala di Cignaroli e della sua originaria cornice che doveva essere altrettanto elaborata.

L'iscrizione apposta alla pala (fig. 3) riporta il nome del committente, il curato Daniele Rubini, che dovette lasciare con disposizione testamentaria del 16 agosto 1694 la somma necessaria all'opera, nominando come terzo commissario e sovrintendente all'esecuzione Giambattista Guerra qualificato come parro-

co di San Vitale, chiesa veronese e anch'essa, come Santa Toscana, appartenente alla Commenda di san Giovanni e del Santo Sepolcro dei Cavalieri di Malta[5].

La dedicazione dell'altare a san Giovanni Battista, e quindi l'evidenza che il Precursore acquisisce nella pala qui illustrata, fanno memoria del titolo dell'Ospedale e della sua cappella che sorgevano vicino alla chiesa del Santo Sepolcro, detto "Ospedal di Pietà", nel quale prestavano la loro opera caritatevole Conversi e Converse dell'ordine degli Ospitalieri di san Giovanni di Gerusalemme[6]. Tale Ospedale venne annesso fin dal XII secolo alla chiesa con convento dei Gerosolimitani dedicata al Santo Sepolcro e, quindi, anche a san Giovanni, per divenire nota popolarmente come chiesa di Santa Toscana a partire dal 1343 con la traslazione in essa delle spoglie di questa santa[7].

Quanto alle testimonianze antiche riguardanti l'opera di Cignaroli, va riferito che è ricordata inequivocabilmente in un inventario manoscritto del 1747 delle opere appartenenti alla Commenda dei Santi Vitale e Sepolcro alla quale spettava il titolo della chiesa di Santa Toscana: "Palla di mano del Signor Gio. Bettin Cignaroli fatta per legato Rubini rappresentante Beata Vergine, Nostro Signore, S. Giovanni, e S. Zeno con un chierico"[8]. Si deve la conoscenza di questa fonte documentaria a Giuseppe Biadego nel suo profilo di Cignaroli del 1890, nel quale, di conseguenza, egli data la pala al 1747, anno a cui risale l'inventario stesso. La notizia inventariale è ripresa nell'importante illustrazione delle chiese veronesi di Giambattista Biancolini edita nel 1749, nella quale si ricorda di Giambettino Cignaroli sia la pala sia la decorazione del soffitto dell'Oratorio annesso alla chiesa, senza specificarne il soggetto[9].

Nonostante la pignoleria di Cignaroli e l'abitudine a registrare quanto lo riguardava, egli tralascia di elencare distintamente la pala del 1732 nella "lettera autobiografica" che, dopo sollecitazioni varie, invia a Tomaso Temanza perché la faccia pervenire a Pierre-Jean Mariette che, a conoscenza della fama del pittore anche per quanto riguarda le capacità disegnative, l'aveva richiesta da Parigi per l'aggiornamento in corso dell'*Abecedario* di padre

Fig. 2
Altare del Sacro Cuore
Verona, chiesa di Santa Toscana

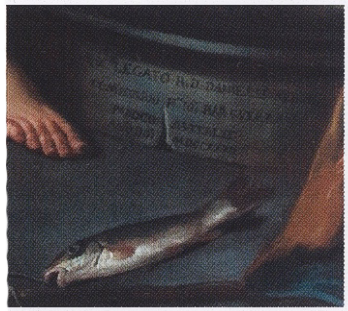
Pellegrino A. Orlandi[10]. Comprensibilmente l'autore non ha l'interesse a specificare le quattordici pubblicate nella sola Verona o le molte altre italiane, preferisce elencare le commissioni di maggior prestigio che gli sono pervenute negli anni dall'estero, e solo alcune italiane richieste da collezionisti di rango.
L'oratoriano Ippolito Bevilacqua nel suo vasto profilo di Cignaroli, dato alle stampe presso Moroni a Verona nel 1771, non trascura la pala di Santa Toscana[11]. Anche lui non manca di ricordare nella stessa chiesa come appartenente a Giambettino "Il Padre Eterno a fresco"[12]. Si tratta, evidentemente, del dipinto che era posizionato nell'Oratorio, come ricordato da Biancolini, del quale si viene a conoscere il soggetto e la tecnica esecutiva.
La pala di Cignaroli per Santa Toscana è ricordata da Saverio Dalla Rosa (1745-1821) nel *Catastico delle pitture e scolture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici di Verona* ubicata sull'altare di destra per chi entra in chiesa[13]. Il nipote e allievo di Cignaroli aggiunge la menzione che essa è da considerarsi "opera bella benché delle sue prime". Si tratta di una testimonianza che lascia trapelare un iniziale interesse di datazione, conseguente all'iscrizione che poteva risultare allora leggibile, o ad un apprezzamento squisitamente attributivo e stilistico. Quest'ultimo è, in ogni caso, doverosamente espresso dal Dalla Rosa che valuta positivamente il dipinto nonostante fosse giovanile. È comprensibile come egli si sentisse più vicino alle opere di Cignaroli che rientravano negli anni della sua formazione e collaborazione, ovvero agli esiti più maturi del maestro sulla scia del quale, come risaputo, si poneva piuttosto fedelmente, come fosse investito di un'eredità che egli raccoglie anche nelle vesti di successore alla direzione dell'Accademia di Belle Arti di Verona[14].
Il Dalla Rosa fa menzione della pala anche nell'*Esatto catalogo delle Pitture e delle Scolture di pregio esistenti in Verona ne' Conventi, e nelle Chiese, che vanno ad essere soppresse e chiuse, rilevato da quello universale fatto da me Saverio Dalla Rosa Pittore, Direttore della pubblica Accademia di Pittura e Scoltura* datato 4 settembre 1806[15]. Ad evidenza, il dipinto era rimasto fortunatamente sull'altare di originaria destinazione dove lo ricordano in seguito senza ragguagli, ad esempio, Rossi (1854) e Giro (1869). Più tardi, Zannandreis (1891), nel catalogarlo, si limita a ripetere l'opinione di Dalla Rosa circa il fatto che fu "delle sue prime fatiche", smentendo in tale modo la datazione di Biadego. Quest'ultimo, nel 1890, si impegna maggiormente a descrivere il dossale e, almeno succintamente, la pala dell'altare dedicato a san Giovanni in Santa Toscana che, come detto, riferisce erroneamente all'anno 1747: "All'Altare di S. Giovanni. Al lato destro dell'altare maggiore. Un Altar tutto di pietra viva e rimesso con due scalini, bradella, parapetto, mensa, scalino da candelieri con ornato tutto di pietra fatto da Benefattori con Palla di mano del sig. Gio. Bettin Cignaroli fatta per legato Rubini rappresentante B.V., Nostro Signore, S. Giovanni e S. Zeno con un chierico"[16]. Si deduce come la pala dovesse inserirsi in un nuovo dossale eretto in occasione del rinnovo della chiesa e vi fosse, pertanto, l'occasione per un allestimento del tutto coerente dal punto di vista del gusto. Tale descrizio-

Fig. 3
Giambettino Cignaroli
*Madonna con il Bambino in trono, san Giovanni Battista e san Zeno vescovo assistito da un chierico*
particolare dell'iscrizione, 1732
Varallo, Pinacoteca

Fig. 4
Giambettino Cignaroli
*Madonna con il Bambino in trono, san Giovanni Battista e san Zeno vescovo assistito da un chierico*
particolare del san Giovanni Battista, 1732
Varallo, Pinacoteca

Fig. 5
Giambettino Cignaroli
*Madonna con il Bambino in trono, san Giovanni Battista e san Zeno vescovo assistito da un chierico*
particolare del Bambino, 1732
Varallo, Pinacoteca

ne, comprensiva del contenuto dell'iscrizione, lascia intendere altresì il controllo diretto dell'opera, e rende incomprensibile come si proponesse una datazione erronea, quasi che le condizioni di conservazione non consentissero la lettura completa solo dell'iscrizione[17].
Non si ricavano migliori notizie dalle menzioni di Simeoni (1909). La pala di Santa Toscana viene catalogata da Eva Tea nel 1912 ancora con data del 1747, evidentemente dedotta da Biadego. Nessun controllo è possibile a Brugnoli (1956), Brenzoni (1972) e Warma (1988) che non riferiscono della scomparsa dell'opera.
Si deve portare l'attenzione, dapprima, sulle scelte iconografiche adottate da Cignaroli che gli consentono di sviluppare con qualche sottigliezza allusiva e timido patetismo un soggetto relativo all'infanzia di Gesù (come noto, privo di riscontri nei testi canonici) pur entro uno schema dei più tipici di pala d'altare, quello della "sacra conversazione" in una formulazione definibile come neocinquecentesca, con la Vergine e il Bambino assisi in trono molto innalzato di contro a due colonne misteriosamente attraversate da nubi[18]. Sono tutti personaggi privi della distinzione dell'aureola, solo la Vergine è circondata da un alone luminoso.
Il Battista, dedicatario dell'altare per antica motivazione, si presenta nella floridezza dell'età adolescenziale (fig. 4), quasi idealizzato anziché nelle più consuete vesti del maturo penitente emaciato che è di ritorno dal periodo di deserto, carico di furore profetico[19]. È rivestito solo del mantello rosso, allusivo al martirio, addirittura dal sontuoso sviluppo; infatti, si vede appena sul torso la sottostante veste in pelle di cammello. Anche l'agnello che di solito lo accompagna e che allude ovviamente al vero Agnello che toglie i peccati del mondo, non casualmente si fatica a scorgere nell'ombra in basso a sinistra[20]. Si è recuperata in questa figura l'invenzione rinascimentale ben attestatasi successivamente, non solo presso i classicisti, che presenta il Precursore giovanetto, solitamente come figura isolata in paesaggio[21]. Nel caso specifico, tale scelta stabilisce per il contesto della sacra conversazione un rapporto inconsueto con il Bambino Gesù dal quale lo differenziavano appena pochi mesi d'età. Mentre l'evangeli-



sta Giovanni (1, 31) precisa che il primo incontro fra i due avvenne solo al momento del battesimo nel Giordano, sulla scorta dei vangeli apocrifi la tradizione iconografica li fa incontrare in ben più tenera età, come è invalso soprattutto nella nota iconografia della sacra famiglia[22]. Qui, se il Battista è adolescente, anche il Bambino non è più in fasce in seno alla Madre, è bensì cresciuto (fig. 5), appare come lo si rappresenta talvolta negli episodi della sua educazione presso la sacra famiglia in Nazareth (ad es. educazione di Gesù, Gesù falegname), prima della disputa con i dottori nel tempio, episodio che lo vede dodicenne[23]. Ora indossa la tunica bianca con cui sarà condotto al Calvario, quella che le scritture dicono inconsutile, allusiva anche al suo regale sacerdozio[24]. Che in questa sua presentazione si espliciti la volontà di proporre i contenuti propri del tema della prefigurazione della Passione sono altri elementi a corroborarlo. È il Bambino stesso a trattenere il cartiglio dell'*Ecce Agnus* che solitamente è il Battista a esibire, contenendo il motto profetico con cui egli rivela il Redentore[25]. La Madre col posare la mano sulla spalla del Figlio, mentre collabora a tenere il cartiglio, sembra accompagnarlo con serena consapevolezza al compimento della sua missione. La stessa croce di canne, altro attributo del Battista, è deposta sul basamento del trono e il Bambino sembra posarvi il piede sinistro[26]. Anche qui, dunque, egli preferisce pensare al prossimo suo sacrificio, alla croce e alla vittoria su di essa piuttosto che al seno della Madre. Più spesso nell'iconografia della prefigurazione egli, a volte indossando proprio la tunica bianca manicata, dorme sul legno della croce e ha appresso gli strumenti della passione, attende il risveglio definitivo[27]. In tale circostanza, invece, il Bambino fissa con serenità lo sguardo al Battista, che a sua volta alza gli occhi verso di lui e porge ritualmente le mani giunte a pollici incrociati. Il profeta è destinato a diminuire, e il Bambino, preesistente al mondo, a essere innalzato[28]. Da sottolineare è altresì il fatto che il Bambino compie un passo poggiando il piede destro sul trono: non è per chiedere omaggio, bensì per anticipare l'atto di ergersi trionfante sul sepolcro[29]. Non sembri questa una forzatura interpretativa, poiché altre scelte convergono, in questo caso, nel defini-

Fig. 6
Giambettino Cignaroli
*Madonna con il Bambino che consegna il rosario ai santi Domenico e Pietro martire*
1729
Peia (BG), chiesa di Sant'Antonio

Fig. 7
Giambettino Cignaroli
*Madonna con il Bambino che consegnano il rosario ai santi Domenico e Pietro martire*, 1729
Disegno preparatorio
Milano, Biblioteca Ambrosiana

re con sottigliezza, dal punto di vista scritturale e teologico, il tema di prefigurazione della Passione Morte e Resurrezione.
Nel 1734, come noto, era già stata registrata a Parigi la straordinaria cultura del giovane pittore veronese Cignaroli, riguardante non solo le lettere e la retorica ma anche le scienze e le "nozioni universali", è da credere comprese quelle teologiche, come si conviene alla sua formazione presso i Gesuiti[30].
San Zeno vescovo e confessore, patrono della città, sta seduto in vesti pontificali alla base del trono occupando il primo piano; è immerso nella lettura del testo sacro quasi inchinandosi ad esso con alta concentrazione espressa dalla bocca socchiusa. È di carnagione chiara secondo l'iconografia invalsa in epoca moderna, per quanto ritenuto per tradizione di origine africana; pertanto consente di identificarlo, anche in questo caso, il pesce raffigurato in basso a sinistra con una lucida attenzione nient'affatto araldica[31]. Il suo chierico che reca mitria e pastorale, in quanto il più umile, come consuetudine è l'unico a volgere lo sguardo un poco ammiccante all'osservatore e ad assolvere alla funzione di catturarne l'attenzione, sottolineando l'importanza e solennità dell'evento.
In virtù dell'accertata datazione al 1732, la pala ora per la prima volta esposta dopo il restauro, si conferma opera di nodale importanza per la ricostruzione dell'attività giovanile di Giambettino Cignaroli secondo quanto è già stato messo in luce nel puntuale contributo specifico di Debora Tosato (1999). Ha come punti di riferimento finora accertati la pala della *Madonna con il Bambino che consegnano il rosario ai santi Domenico e Pietro Martire* (fig. 6) della chiesa di Sant'Antonio di Peia (Val Seriana, Bergamo) del 1729, e il rispettivo modelletto disegnativo (fig. 7) che ne accerta la data il quale è compreso nei tre monumentali *Libri dei disegni* della Biblioteca Ambrosiana di Milano confezionati dallo stesso Cignaroli[32]. Non è identificata invece la *Natività*, opera prima eseguita nel 1725 senza l'aiuto di Santo Prunato, il maestro che egli segue fino alla morte avvenuta nel 1728[33].
Nella cospicua raccolta della grafica del maestro veronese che, come risaputo, consente una seriazione cronologica della sua vasta attività per le molte datazioni riportate, come pare nell'integrazione offerta dal nucleo degli Uffizi, non solo manca il progetto o il modelletto della pala per Santa Toscana, o uno studio preliminare corrispondente a qualche figura o dettaglio, ma neppure si trovano testimonianze coincidenti *ad annum*.
Si deve attendere il 1734 per poter disporre di altri disegni datati, e si tratta di modelletti per la decorazione di soffitti: in questa data esegue quello con *Vulcano che presenta a Venere le armi di Enea* per il soffitto dello scalone del palazzo nuovo del conte Ottavio Pellegrini a Verona andato distrutto[34]. Successivamente si hanno quelli che si scalano dal 1735 al 1738 per i quattro soffitti, due ad olio e due ad affresco, di Palazzo Labia che maggiormente lo impegnano nel corso del suo soggiorno a Venezia in tale arco temporale[35]. In questi modelletti si vede, dunque, Cignaroli impegnato su altro "genere", tale da indurlo a esiti di stile del tutto peculiari, non fosse altro che per un'ariosa apertura di spa-

Fig. 8
Giambettino Cignaroli
*Adorazione dei Magi*
1730-1734
Marcellise (VR)
chiesa di San Pietro

zi e alleggerimento della materia cromatica. Una funzione di cerniera fra l'esito del 1732 riguardante una pala d'altare e i modelletti per i soffitti di Palazzo Labia può essere assolta da quello raffigurante *Berenice sacrifica per il ritorno di Tolomeo*, con data del 1734, compreso nella raccolta dell'Ambrosiana e noto in altra versione di Oxford[36]. Il personaggio maschile seminudo, colto da tergo in primo piano a sinistra, che tiene la testa del toro sacrificale, presenta uno studio del panneggio fratto del mantello che può ricordare da vicino quello del Battista e del san Zeno della pala di Santa Toscana. Tuttavia, anche in questo caso, la composizione è ormai più libera e svettante; è maggiore l'apertura di spazi in alto e la luminosità si fa più alta e diffusa. Il basamento dell'altare è a volute, il fondale si complica per la presenza di una colonna salomonica con tendaggio e di un arco sulla destra. Si conferma, semmai, sia la tendenza a organizzare la composizione disponendo ancora i personaggi a chiudere il primo piano, sia lo studio dei panneggi mirante a una certa risolutezza plastica, specie in quello del personaggio in basso a sinistra. Al confronto, si direbbe opportuno posticipare, sia pur di poco rispetto alla primissima attività, il disegno con *Giuditta che mostra la testa di Oloferne*

che si è supposto aggiungere in Cignaroli, fin da prima del 1734, un interesse per Sebastiano Ricci[37].

Pertanto, oltre che con la pala di Peia del 1729, è semmai con il disegno del 1726, riguardante una *Adorazione dei pastori* eseguita per il Conte Cavazzocchi a Verona, a potersi stabilire un confronto per la pala già in Santa Toscana[38]. Ancor più utile torna l'accostamento all'*Adorazione dei Magi* (fig. 8) della sacristia della chiesa di San Pietro di Marcellise (Verona) per la quale è stata proposta una collocazione alla seconda metà degli anni Trenta, al rientro del pittore da Venezia; pertanto andrebbe a confrontarsi con la *Decapitazione dei santi Felice e Fortunato* della Cattedrale di Chioggia, eseguita nel 1737 per Paolo Antonio Labia, e, secondo quanto proposto ancora da Tosato, con la pala del 1741 raffigurante *Sant'Elena che adora la croce* proveniente da Santa Croce dei Cappuccini a Verona[39]. La pala di Marcellise, che non mostra ancora la nettezza di disegno e lucidità materica, e neppure l'escursione luminosa rarefatta delle due opere con le quali è messa a paragone, si può proporre, invece, proprio alla fase illustrata finora dalle pale di Peia del 1729 e di Santa Toscana del 1732.

Per quanto riguarda i dipinti d'altare, si viene a formare, quindi, un primo nucleo ristretto a sole tre opere significative, più due modelletti, uno dei quali per una delle tre. Sono posizionate su di un piano qualitativo sostanzialmente coincidente, e risultano ben rappresentative al fine di misurare in termini comparativi concreti l'esito dell'insegnamento di Santo Prunato, nonché le scelte individuali e gli altri interessi subentrati in Cignaroli nei primi anni successivi all'apprendistato.

È d'obbligo il richiamo alle parole con le quali Cignaroli stesso ebbe a riassumere le preferenze del suo maestro e che, quindi, furono trasmesse all'allievo come prassi di ricerca di una nuova linea classicista di connotazione bolognesizzante, fondata su recuperi di modelli cinquecenteschi e altri protosecenteschi di un naturalismo emendato: "insegnava a scolari che cercassero di apprendere la simmetria e erudizion del dintorno dai nostri Brusasorzi, e specialmente da Domenico, che poneva alle stelle, non trascurando di Paolo Farinato il robusto e risentito modello di disegnare. Per dipinger poi egli avviava alle opere dell'Orbetto e del Ridolfi, acciò del primo imparassero il morbido e vero colorito di carne, e del secondo la graziosa maniera, e un certo suo far particolare di idee e piegature alla Baroccesca"[40].

Avendo a mente queste premesse, il confronto con le opere tarde di Prunato – si scelga ad esempio la *Sacra conversazione* di Santo Stefano a Verona – consente di ravvisare nelle prime di Cignaroli una costruzione formale che abbandona certe inclinazioni prolisse proprie del disegno del maestro, nonché qualsiasi compiaciuta cadenza espressiva. Cignaroli sceglie una più razionale funzionalità del segno senza rinunciare all'eleganza, alle pastosità materiche e soprattutto al gioco di macchia.
Le forme sono meno ritagliate rispetto a Prunato, risultano bensì più tornite e lievitanti in una luminosità più diffusa e pacata; la materia a volte è più smaltea come si vede nell'incarnato del Battista memore dei modi di Orbetto. La sua ricercata compostezza risulta, invece, di marca "bolognesizzante". L'architettura compositiva si fonda su schemi più chiari ed è coerente con un disegno più costruttivo delle forme. Di Prunato si mantengono le tipologie fisionomiche: non è difficile trovare il corrispettivo per quella tanto caratteristica del chierico della pala del 1732, o per quella del volto del Battista in netto profilo. Ma anche in questo caso il rapporto con Prunato non è esclusivo, non spiega del tutto l'elaborazione stilistica perseguita da Cignaroli. Nell'attenzione per la chiarezza compositiva, per la definizione della forma pulita, per la determinatezza ed eleganza con cui il disegno è impegnato sempre a circoscrivere, agisce soprattutto in questa fase il dichiarato sodalizio, messo in luce efficacemente già da Bevilacqua, con due altri maestri: Louis Dorigny, ben presente a Verona in questi anni, e soprattutto il veronese Antonio Balestra[41].
Ad osservare le prime prove disponibili di Cignaroli, entro la sua elaborazione stilistica meno descrittiva e più personale, alcune reminiscenze di Dorigny trapelano soprattutto nella pala di Peia del 1729, per un certo compiacimento mimico ed espressivo di marca rococò, per le posture e conduzione dei panneggi serpentinati specie dei due santi domenicani. Sono peculiarità stilistiche che si ritrovano nella figura della Vergine e dei Magi in secondo piano della pala di Marcellise. Si tratta di aspetti che appaiono poi assorbiti in un fare più magniloquente e in una strutturazione più chiara, con il subentrare di una risoluta fermezza plastica ed espressiva e una minore effusività nella pala del 1732. In virtù di tali osservazioni si può suggerire un ordine cronologico per cui la pala di Marcellise può addirittura ritenersi anticipare di poco quella di Santa Toscana. Tuttavia, sembra manifestarsi maggiormente in entrambe proprio il graduale, crescente interesse per Balestra. Senz'altro, a prescindere dalla tipologia, come detto ancora suggerita da Prunato, è calibrata sullo stile di quest'ultimo anche la figura del Battista con la sua solidità di carattere accademizzante, ovvero "bolognesizzante", come osservato. Non ha la possibilità di precisi corrispettivi, neppure a cercare tra i disegni di nudo dei libri dell'Ambrosiana e tra quelli degli Uffizi. Quanto a studio dal vero si può segnalare, a titolo problematico, il verso del disegno numero 4 con *Studi di gambe*

*per figura maschile in movimento* a sanguigna su carta grigia che si distingue, per solidità plastica e perfezionismo accademico, da tutta una serie di studi di nudo maschile a matita nera e rialzati a biacca su carta grigia che sembrano più tardi, non fosse altro che per l'effetto di luminosità più alta, meglio associabile alla fase della prima esperienza veneziana o subito successiva[42].

Il Balestra stesso seguiva da vicino, in questo arco temporale dei primi anni Trenta, l'evoluzione di Cignaroli, con rara partecipazione, e la pala di Santa Toscana chiarisce cosa essa riguardasse. Proprio nel 1733, si direbbe avendo davanti quest'ultima opera appena pubblicata da parte di un giovane che si accingeva ad affrontare la turbinosa realtà veneziana, Balestra scrive di Cignaroli a Niccolò Gaburri: "[...] temo che ancor esso si lasci trasportar dalla corrente del mal uso d'invaghirsi di certe maniere ideali e di macchia, e poi trascurar le buone massime". Si direbbe trattarsi non già di un giudizio negativo, bensì di una forma di preoccupazione amichevole e persino protettiva, propria di chi era cosciente di agire nell'impronta e scelta stilistica di un seguace. Lo riteneva giovane di "grande spirito e talento distinto da gli altri", e lo consigliava di recarsi a Roma per "imbeverarsi delle belle forme degli antichi, e per apprender le buone massime" cioè lo studio del vero, i modelli, il disegno[43].

In calce all'illustrazione della pala proveniente da Santa Toscana si segnala come nei libri di disegni dell'Ambrosiana si conservino due modelletti disegnativi che possono riferirsi all'affresco perduto dell'Oratorio annesso alla chiesa che è ricordato dalle fonti a partire da Biancolini nel 1749.

Si tratta dell'ovale con il *Padre Eterno con lo scettro* che è posto in alto, colto in posizione frontale mentre emerge dalle nubi a metà figura[44]. Più in basso occupa lo spazio librandosi in diagonale la figura roteata di tre quarti di un monumentale angelo, all'intorno tra nubi vi sono teste di cherubini. L'identificazione è inequivocabile a motivo della scritta a inchiostro bruno apposta al margine inferiore a destra: "In oratorium S. Tuscana di Verona". A tergo si ripete la scritta identificativa della destinazione. Può ritenersi una prima idea per lo stesso soffitto il disegno in cui tale soggetto è impostato entro un ovale meno allungato, del quale se ne riportano le proporzioni[45]. In questa soluzione il Padre Eterno è rivolto verso sinistra, doveva tenere probabilmente le tavole. Anche l'angelo poco più sotto è rivolto a sinistra; presso il braccio sinistro del Padre Eterno e in basso completano la composizione teste di cherubini. Sul verso si vede lo studio a matita di *Nudo maschile stante colto di profilo*, ma anche il tracciato di cornici mistilinee per la decorazione forse di soffitto e per fregi ad intaglio o stucco. I caratteri stilistici consentono di datare questi modelletti, e dunque anche il soffitto dell'Oratorio di Santa Toscana realizzato ad affresco circa nel 1747. Si attesta in tale modo il ritorno di Cignaroli in questa chiesa a distanza di circa quindici anni.

## Note

[1] Il dottor Mario Remogna, oltre alla ricostruzione della vicenda, ha prodotto copia di due lettere scambiate dalle parti, datate 22 dicembre 1953 e 5 gennaio 1954, la prima attestante che sono in corso le trattative per l'acquisizione dell'opera, l'altra l'accordo raggiunto. Sono conservate in copia presso l'Archivio della Pinacoteca di Varallo.

[2] Per il dipinto si veda: G. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona, 1749, vol. II, p. 585; I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona 1771, p. 82; S. Dalla Rosa, *Catastico delle pitture, e Scolture esistenti nelle chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, 1803-1804, Verona, Biblioteca Civica, ms. 1008, (ed. a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona 1996), p. 226; S. Dalla Rosa, *Esatto catalogo delle Pitture e delle Scolture di pregio esistenti in Verona ne' Conventi, e nelle Chiese, che vanno ad essere soppresse e chiuse, rilevato da quello universale fatto da me Saverio Dalla Rosa Pittore, Direttore della pubblica Accademia di Pittura e Scoltura*, BCV, ms. 2180, 1806 (ed. a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona 1996), p. 343; D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici (1831-1834)*, ed. a cura di G. Biadego, Verona 1891, p. 380; G.M. Rossi, *Nuova Guida di Verona e della sua Provincia*, Verona 1854, p. 230; L. Giro, *Sunto della storia di Verona politica, letteraria ed artistica dalla sua origine all'anno 1866 con riferimento a quella generale d'Italia susseguito da una guida per esaminare i principali monumenti e le cose più pregevoli della città*, Verona 1869, vol. II, p. 201; G. Biadego, *Di Giambettino Cignaroli pittore veronese. Notizie e documenti. Con le postille del Cignaroli al Dal Pozzo*, Monumenti Storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, Serie Quarta, Miscellanea,Venezia 1890, p. 9; L. Simeoni, *Verona. Guida storico-artistica della città*, Verona 1909, p. 331; E. Tea, ad vocem *Cignaroli Giambettino*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, heraugegeben von U. Thieme, Leipzig 1912, vol. II, pp. 585-586; U. G.Tessari, *Santa Toscana, Santa Chiara, Santa Maria del Paradiso*, Verona 1954, p. 23 P. Brugoli, *Dizionario biobliografico dei pittori veronesi*, in "Vita Veronese", VII, luglio 1956, p. 306; R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti pittori scultori, architetti etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze 1972, p. 89, S.J. Warma, *The Paintings of Giambettino Cignaroli (1706-1770)*, Diss., Athens (Georgia) 1988, scheda 51 p. 185. D. Tosato, *La prima attività di Giambattista Cignaroli*, in "Verona illustrata", 1999, pp. 19-25, in partic. pp. 22-23, fig. 4.

[3] L'edificio sacro fu colpito da una bomba caduta all'altezza della navata centrale verso la controfacciata. Cfr. Tessari, 1954, p. 13.

[4] Si tratta dei disegni di Ludovico Perini (1685-1731), architetto della diocesi e perito comunale, risalenti al 1724, conservati in Archivio di Stato di Verona, *Cabreo della Commenda di S. Vidal*, b. 3 (53a), f. 16r. Si veda in proposito G.F. Viviani, *Culti e luoghi di culto nei libri*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Boselli, Verona 1980, p. 686, nota 129 p. 704. Nello stesso volume che ospita il contributo di Viviani si trovano le riproduzioni dei disegni di Ludovico Perini. Cfr. *Chiese...*, 1980, pp. 415, 682. Su questa iniziativa si veda anche D. Cervato, *Santa Toscana di Verona. Storiografia, vita, culto*, Verona 2006, pp. 192, 193 (con collocazione archivistica dei rilievi a nota 42).

[5] Sul piedestallo del trono, a sinistra, si legge: "EX LEGATO DANIELI. RUBINI./ COM(M)ISSARIO F(ra)te IO(HANNE) BAP(TISTA) GUERRA PAROCO S(ANCTI)VITALIS/AN(N)O DO(MINI) MDCCXXXII".
Per il testamento del curato Rubini si veda L. Castellani, *Memorie Critico-Cronologiche sul Culto di Santa Toscana con osservazioni sull'epoca e vita*, Verona 1856, pp. 41, 42. Il Guerra era impegnato ancora nel 1741 a far sì che venissero onorate le volontà del curato Rubini, operazione difficile fin dal suo avvio, come viene dichiarato. Cfr. Cervato, 2006, p. 55, nota 43 p. 193. Sull'ubicazione e storia di San Vitale basti qui la menzione contenuta in Viviani, in *Chiese...*, 1980, p. 686, nota 132 p. 705.

[6] A. G. Vesentini, *Santa Toscana dell'ordine di S. Giovanni Gerosolimitano oriunda di Zevio. Brevi cenni sulla sua vita*, Chieti 1940 (nuova ed. Verona 1966); Tessari, 1954, pp. 5 segg.

[7] La chiesa dedicata al Santo Sepolcro era situata in origine fuori dalla cinta muraria, presso la Porta del Santo Sepolcro, chiamata successivamente Porta del Vescovo, poco distante dall'ubicazione attuale. La chiesa prende quindi la dedicazione al Santo Sepolcro, al quale si aggiunge il titolo di Santa Toscana da quando, nel 1343, vi furono traslate le spoglie della santa della famiglia de' Crèscenzi di Zevio, suora dell'ordine gerosolimitano (Zevio 1290 circa - Verona 1343). L'attuale titolo di Santa Toscana si data al Seicento. Adiacente alla chiesa sorgeva l'Ospedale dei cavalieri di san Giovanni con annessa chiesuola. Tale complesso veniva posto alle dipendenze del convento dei gerosolimitani fin dal XII secolo per volontà del vescovo di Verona Teobaldo (1135-1157). Cfr. G.C. Mor, *Dalla caduta dell'Impero al Comune*, in *Verona e il suo territorio*, Verona 1964, vol. II, p. 178. L'ampliamento della cinta muraria dovuto alla notevole crescita urbana del nucleo a sinistra dell'Adige ad opera di Alberto di Castelberto si data alla fine del XIII secolo quando la nuova chiesa vi viene inglobata. Per qualsiasi notizia storica sulle chiese del Santo Sepolcro e di Santa Toscana si rinvia alla ricerca esemplare, per scrupolo, sopra citata, di Dario Cervato (2006).

[8] ASV, Commenda dei Santi Vitale e Sepolcro, *Cabreo della Ven. Comenda de Santi Vitale, e Sepolcro di Verona incominciato li 8. Ottobre 1747, e terminato li 22. Maggio 1748*, r. 4, c. 36v.

[9] Biancolini, 1749, vol. II, p. 585: "Indi una pala di S. Giambatista dipinta da Giambitin Cignaroli; opera del quale è il soffitto dell'Oratorio".

[10] T. Temanza, *Zibaldon*, 1738 (ed. a cura di N. Ivanoff, Venezia - Roma 1963), pp. 7-11 (si veda anche introduzione e note di N. Ivanoff, ibidem, pp. XXIII-XXIV, 8). Quanto recepito da Mariette nelle postille alla sua edizione dell'*Abecedario* conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi è edito in P.J. Mariette, *Abecedario, I*, in "Archives de l'Art Français", Paris 1851-1853, vol. II, pp. 371-373.

[11] Bevilacqua, 1771, p. 82. La descrive, tuttavia, piuttosto sommariamente: "S. Giambattista, s. Zenone ecc.".

[12] Ibidem, p. 82: "Il Padre Eterno a fresco, nella stessa chiesa".

[13] L'incarico di redigere il catastico da parte della Municipalità legata al governo francese è del 1803, il deposito del manoscritto avviene il 16 marzo 1804. Si conserva presso la Biblioteca Civica di Verona (ms. 1008).
Sul carattere dell'inventario manoscritto e sul suo autore si veda il contributo introduttivo all'edizione di Sergio Marinelli (*Catastico*, 1803-1804, ed. 1996, a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, pp. I-LXIV). Si veda inoltre A. Tomezzoli, *Per una coscienza civica: Saverio Dalla Rosa e il suo "Catastico"*, in "Arte Veneta", 1997/II, pp. 125-132.

[14] Per un ragguaglio biografico su Saverio Dalla Rosa, figlio di Nicola e Felice Cignaroli, basti qui il rinvio a G. Baldissin Molli, ad vocem *Dalla Rosa, Saverio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1986, vol. XXXII, pp. 39-41; E. Rama, ad vocem *Dalla Rosa, Saverio*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, vol. II, p. 690. Sulla partecipazione all'Accademia si veda G.P. Marchini, *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, in *La Pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1986, vol. II, p. 590.

[15] Fu compilato a seguito dei decreti napoleonici che imponevano la soppressione di moltissime chiese e monasteri. L'originale si conserva presso la Biblioteca Civica di Verona (ms. 2180). Dalla Rosa, divenuto Direttore dell'Accademia di pittura nel novembre 1805, lo compila l'anno seguente. La qualità delle opere catalogate è segnalata con uno o due asterischi. Quella in oggetto è contraddistinta da un solo asterisco.
Il manoscritto è anch'esso edito a cura di Marinelli, Rigoli, 1996.

[16] Riporta in nota l'allora collocazione archivistica dell'inventario sopra menzionato: (BCV), *Antichi archivi annessi alla Bibl. Comunale di Verona. Commenda di Malta – Cabreo – 1747*, c. 37v.

[17] Biadego, 1890, p. 9.

[18] Un succinto ragguaglio sui testi apocrifi e san Giovanni si trova in T. Stramare, ad vocem *Giovanni Battista*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1965, vol. VI, coll. 599-616, in partic. coll. 605-606.

[19] In quest'ultimo modo lo presentano Luca, 1, 80 e Matteo 3, 4. Cfr. P. Joüon, *Le coutume d'Elie et celui de Jean-Baptiste*, in "Biblica", 1935, XVI, pp. 74-81. Sull'iconografia "idealizzata" del Battista basti qui il rinvio a E. Mâle, *Le type de Saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects*, in "Revue des Deux Mondes", 1951, III, pp. 86-92; A. Masseron, *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Paris 1953; L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien, Tome II, Iconographie de la Bible*, vol. II, *Nouveau Testament*, Paris 1957, pp. 438-439; A. Cardinali, ad vocem *Giovanni Battista, iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1965, vol. VI, coll. 615-624; E. Weis, ad vocem *Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos)*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, herausgegeben von E. Kirschbaum in Zusammenarbeit mit G. Bandmann [et al.], vol. VIII, *Iconographie der Heiligen*, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1976, coll. 164-190.

[20] Io. 1, 29.

[21] M. Aronberg Lavin, *Giovannino Battista. A Study in Renaissance Religious Symbolism*, in "Art Bulletin", 1955, 37, pp. 85-101.

[22] Réau, 1957, vol. II/2, p. 438.

[23] Lc. 2, 41-52. Cfr. Réau, 1957, vol. II/2, pp. 285 segg.; R. Haussherr, ad vocem *Jesuskind*, in *Lexikon...*, vol. II, *Allgemeines Iconographie*, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1970, coll. 400-406.

[24] Il riferimento è all'episodio della spartizione delle vesti da parte dei soldati romani dopo che Gesù fu crocifisso in adempimento della profezia contenuta nel Salmo 22,19; episodio riportato da Gv. 19, 23-24, dai sinottici Mt. 27, 35; Mc. 15, 24. La menzione della veste del sommo sacerdote è in Es. 28,4. La tunica è successivamente intesa anche come simbolo dell'unità della chiesa.

[25] Gv. 1, 29. Le interpretazioni si riferiscono all'agnello apocalittico o all'agnello regale (Ap. 17,24), all'agnello servo sofferente di Jhavhé conforme a Is. 53,7, e all'agnello pasquale. Cfr. Red., ad vocem, *Lamm, Lamm Gottes*, in *Lexikon...*, vol. III, *Allgemeines Iconographie*, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1971, coll. 8-14.

[26] La croce di canne è attributo consueto, altre volte è la croce rustica costruita con ramoscelli divelti. Cfr. Aronberg Lavin, 1955, pp. 85-101.

[27] Sulla tradizione devozionale è utile il volume di M. Dolz, *Il Dio Bambino. La devozione a Gesù Bambino dai Vangeli dell'Infanzia a Edith Stein*, Milano 2001. La tradizione remiana del tema è ricostruita da R. Enggass, *Variations on a Theme by Guido Reni*, in "The art quaterly", XXV, 2, 1962, pp. 113-122. Per altri sviluppi iconografici cfr. M.S. Hansen, *The Infant Christ with the "arma Christi". François Duquesnoi and the typology of the putto*, in Zeitschrift für Kunstgeschichte, LXXI, 1, 2008, pp. 121-133; S. Piccolo Paci, *Le vesti del Bambino: divini dettagli*, in "Art e Dossier", XVI, 173, 2001, pp. 40-45.

[28] Gv. 1, 30-31.

[29] Nell'iconografia tale soluzione è alternativa alla resurrezione di tipo ascensionale. Cfr. Réau, 1957, vol. II/2, pp. 545-549.

[30] Un elogio del giovane Cignaroli è pubblicato dall'Abbé A.F. Prévost, *Le Pour et Contre*, Paris 1733-1734 (ed. a cura di S. Larkin, Oxford 1993), pp. 452-453, come ricorda Temanza nel suo *Zibaldon* (ed. 1963, p. 8).

[31] Secondo la narrazione agiografica, l'imperatore Gallieno fa cercare il vescovo per la fama di taumaturgo affinché esorcizzi la figlia. I tre messaggeri lo trovano mentre pesca con la lenza nell'Adige, atto che allude al pescatore di anime. Il presule fa loro dono di tre pesci, e il quarto che essi reclamano miracolosamente non cuoce nell'acqua bollente. Sull'iconografia del patrono di Verona basti qui il rinvio a L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien, Tome III, Iconographie des saints*, 2 voll., III (P-Z), Paris 1959, pp. 1360-1361; E. Sauser, ad vocem

*Zeno von Verona*, in *Lexikon*..., vol. VIII, 1976, coll. 637-638. Ancora utili sono la monografia di A. Bigelmair, *Zeno von Verona*, Münster 1904 e il saggio di G. Ederle, *San Zeno Taumaturgo e il fiorire delle leggende*, in "Vita Veronese", 1959, pp. 439-442.

[32] Sulla raccolta grafica si veda F.R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in "Arte Lombarda", 1959, IV, pp. 126-130, con *Elenco dei disegni*. Sui disegni di Cignaroli si veda anche *Cinque secoli di disegno veronese*, a cura di S. Marinelli, Firenze 2000, pp. 6-8, 115-148; R.R. Coleman, *Cignaroli in Tuscany; drawings for a picture in the Duomo et Pisa and for Francesco Niccolò Gaburri*, in "Gazette des Beaux Arts", CXXXIX, 6, 144, 2002, pp. 385-390; D. Tosato, *Per Giambettino Cignaroli disegnatore*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella 2007, pp. 390-394, 467-468. Il modelletto disegnativo della pala di Peia ha la seguente collocazione: Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 64, foglio mm 304 x 196, carta grigia intonata in bruno, matita nera, sanguigna, penna, rialzi a biacca e acquarellature in bruno. Il modello è notato da Saverio Dalla Rosa, *Inventario de' Modelli lasciati dal Celebre Giambettino Cignaroli, li quali rimangono nella di Lui stanza ancora da alienarsi [...], 12 ottobre 1798*, Verona, Biblioteca del Museo di Castelvecchio, ms. DIR, Via sc 9-13, c. 6. L'identificazione e pubblicazione della pala, sulla scorta delle indicazioni offerte dal modelletto, si deve a Tosato, 1999[b], pp. 20-21, tav. II, fig. 3.

[33] Bevilacqua, 1771, p. 8. Su Prunato basti qui il rinvio a G.P. Marchini, *Santo Prunato. Contributo alla storia della pittura veronese del tardo Seicento*, in "Studi Storici Luigi Simeoni", 1976-1977, voll. XXVI-XXVII, pp. 1-55; 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 1978, pp. 39-42; F.R. Pesenti, *Santo Prunato*, in *La pittura...*, 1978, pp. 133-139.

[34] Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 78, foglio 48-49. Pesenti, 1959, p. 127.

[35] Sul soggiorno veneziano si veda ora D. Tosato, *Giambettino Cignaroli a Venezia*, in "Arte Veneta", 1999/I, pp. 102-115. Si rinvia a questo saggio per la descrizione tecnica dei disegni. Sull'intervento in Palazzo Labia, in particolare, si veda anche E. Martinelli Pedrocco, *L'arredo del Palazzo*, in *Palazzo Labia a Venezia*, a cura di T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco, Torino 1982, pp. 168-169.
I disegni relativi ai soffitti di Palazzo Labia hanno la seguente collocazione: Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 79, *Venere e Marte, Eros bendato*, con data 1735, per soffitto ad olio; Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 78 bis, f. 60, *Aurora si licenzia da Titone*, con data 1736 e scritta "Venetijs in Aedibus Labianensis", per soffitto ad olio; Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 86, *Matrimonio di Giove e Giunone e altre deità*, con data 1737, per soffitto ad affresco; Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 89, *Giunone che orna la coda del pavone con gli occhi di Argo*, con data 1738, per soffitto ad affresco. Cfr. Pesenti, 1959, p. 127.

[36] Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 69 f. 45; Pesenti, 1959, p. 127; Idem, *Appunti per Giambettino Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", 1960, 12, pp. 418-424, in partic. pp. 419-420; K.T. Parker, scheda 77, in *Disegni veneti di Oxford*, catalogo della mostra, a cura di K.T. Parker, Venezia 1958, p. 54; cfr. Coleman, 2002, pp. 385-390.

[37] Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 28; Pesenti, 1959, p. 127; Idem, 1960, pp. 418-419, fig. 144d.

[38] Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf., I, n. 45 f. 30; Pesenti, 1959, p. 127.

[39] La pala di Marcellise è pubblicata da Tosato, 1999[b], pp. 23-24, tav. I, fig. 5. Per il dipinto di Chioggia basti qui il rinvio a Tosato, 1999[a], pp. 103-104, 106, fig. 4 (con bibliografia). Per il dipinto proveniente dalla chiesa di Santa Croce dei Cappuccini, segnalato in deposito presso la chiesa di San Procolo a Verona, si veda anche S. Marinelli, *Proposte e restauri. I musei d'arte degli anni Ottanta*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1987, pp. 249-250.

[40] Il testo è riportato da Biadego, 1890, p. 33.

[41] Bevilacqua, 1771, p. 8: "Furono Lodovico D'Origny, e Antonio Balestra quelli, ch'e' [Cignaroli] frequentò più degli altri; piacendogli il primo, oltre ogni credere, per la eleganza, facilità e correzion del disegno, e 'l secondo per la inarrivabil bellezza e pastosità delle tinte e per la grazia de' volti, e per la maestria nel panneggiare. Amarono questi Giambettino assaissimo, e non lasciarono, come onestissimi che erano, di suggerirgli il migliore, e di metterlo su quella strada, d'aver battuta la quale, non avesse appresso avuto mai luogo a pentirsi". Su Dorigny e gli anni veronesi basti qui il rinvio ai contributi del recente catalogo della mostra dedicata al pittore francese: *Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra, a cura di G. Marini, P. Marini, (Verona) Venezia 2003.
Sulla presenza e influenza di Balestra basti il rinvio alle pagine di Marinelli, in *La pittura...*, 1978, pp. 45 segg.; F. d'Arcais, *Antonio Balestra*, in *La pittura...*, 1978, pp. 196-198. Si veda inoltre F.R. Pesenti, *Due momenti dell'attività di G.B. Cignaroli*, in "Arte Antica e Moderna", 1966, 33, pp. 82-87; Idem, ad vocem *Cignaroli, Giambettino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1981, vol. XXV, pp. 494-497.

[42] Si tratta dei seguenti: Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 inf., I, nn. 4, 10, 11 f. 7; n. 43 f. 28; f. 42 verso; n. 61 e verso del n. 62 ai ff. 38-39; n. 105 al f. 64.

[43] M.G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1822, vol. II, pp. 403-405, lettera CXIII, 10 settembre 1733.

[44] Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 257 Inf., II, n. 283, f. 92, mm 442 x 306 matita nera e acquarello. Pesenti, 1959, p. 129.

[45] In alto a sinistra, in inchiostro bruno, si leggono le dimensioni previste per l'opera, sono: altezza piedi 8, larghezza piedi 5. Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 256 Inf, II, n. 277, foglio 86 mm 417 x 280. Cignaroli adotta una tecnica diversa dall'altro modelletto, qui usa solo matita, non acquarello. Cfr. Pesenti, 1959, p. 129.