

# Pietro Rotari disegnatore

SERGIO MARINELLI

Esemplare a suo modo, nel Settecento non solo veneto ma pure europeo, anche la storia di Pietro Rotari (1707-1762). Una partenza che scavalca subito i muri delle chiusure localistiche, da Venezia a Roma, a Napoli; poi, dopo un consolidato successo veronese locale, la partenza internazionale verso Vienna, Dresda, San Pietroburgo, presso le corti imperiali, dove anche la sua vita improvvisamente finisce nel 1762. Chissà se, vivendo ancora, sarebbe continuata la sua fortuna o sarebbe finita rapidamente, come quella del suo grande amico, Bartolomeo Rastrelli, caduto in disgrazia di Caterina II. Poi ci fu un secolo che non fu probabilmente d'oblio, ma siamo noi forse ad aver dimenticato la continuazione, sempre più esile, di quel successo. Poi fu davvero l'oblio fino alla recente, relativa, riabilitazione<sup>1</sup>. In realtà Rotari non è mai scomparso del tutto, come pittore, dal collezionismo. Quello che è sparito del tutto è il disegnatore.

Anche l'incisore in fondo è sempre rimasto a galla nella conoscenza almeno degli eruditi e degli specialisti, soprattutto in quanto documentatore delle immagini di Balestra, artista sovrano, mai del tutto affondato, del classicismo veronese e ora riconosciuto tra i protagonisti veneti e italiani del suo tempo.

Un foglio importante, ma soprattutto per le indicazioni sulla pittura, è quello attualmente in collezione privata parigina raffigurante, in copia, il *San Giovanni Evangelista* affrescato da Correggio nella chiesa omonima di Parma<sup>2</sup> (fig. 1). È noto che, nel Settecento, Parma ha dato moltissimo alla pittura veneta, ma anche che Rotari ha dato molto a Parma. Il disegno è uno schizzo sintetico, veloce, un "ricordo" dettato da esigenze professionali. Significativi, anche psicologicamente, i piccoli cambiamenti della copia. Per Rotari la centina è più bombata,

l'angioletto sullo scrittoio è diverso, inconsciamente ed automaticamente già settecentesco, il fondo della volta è tralasciato, non interessava fuori del contesto. I capelli perdono l'irruenza del modello, sono compostamente pettinati e attorno al volto compare il nimbo obbligatorio. L'immagine è attualizzata alle necessità del Settecento, pronta a esser trasferita in una moderna pittura. La motivazione della copia è evidentemente lo studio e la ricerca della "grazia", il valore per cui Correggio era assunto al vertice dell'estetica figurativa settecentesca. Nella copia del veronese l'originale è visto come fosse un dipinto "correggesco" del Seicento, di Annibale Carracci o Domenichino. Rotari era stato del resto anche a Bologna, dove aveva copiato il *Trionfo di Giobbe* di Guido Reni (allora nella chiesa dei Mendicanti di Bologna e oggi in Notre-Dame a Parigi), in una tela attualmente conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>3</sup>.

Rotari fu probabilmente a Parma in più occasioni, anche se non facilmente documentabili. Aveva dipinto le più famose pale per Sant'Agostino a Reggio Emilia. L'elenco delle commissioni per Reggio, Parma e Piacenza è impressionante<sup>4</sup>. Restano due pale nell'oratorio di San Rocco a Parma, una in San Liborio a Colorno, con un disegno preparatorio alla Biblioteca Palatina di Parma ma anche con una larga diffusione di immagini devozionali incise conseguenti<sup>5</sup>.

Rotari disegnatore è un tema relativamente nuovo nella storia dell'arte della seconda metà del Novecento. L'occasione per ritornarvi è l'invito di Francesca Rossi a studiare tre piccole carte del Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, che raffigurano tre *Pastorelle*<sup>6</sup> (figg. 2-4). Il fatto che i disegni si trovino in Italia, e l'improbabilità effettiva che siano stati acquistati all'estero, porterebbe all'ipotesi che



1. Pietro Rotari (da Correggio), *San Giovanni Evangelista*, circa 1735. Penna e acquerello seppia su tracce di carboncino, 161 x 268 mm. Parigi, collezione privata.

i fogli siano stati disegnati in Italia prima della partenza del pittore per Vienna nel 1750. Tutto questo avrebbe una ricaduta sulla cronologia dei fogli e sul problema iconografico delle “fanciulle”, che cominciarono come genere, già in Italia, per i committenti italiani, ma poi furono l’arma dell’affermazione all’estero del pittore, fino a diventare, negli ultimi anni, la sua produzione quasi esclusiva<sup>7</sup>. Il prezioso e complesso montaggio dei tre piccoli fogli farebbe invece propendere per la provenienza da una collezione straniera. Nulla esclude tuttavia che i fogli, portati con sé dall’Italia dall’autore stesso, siano stati poi montati e venduti all’estero, con una firma o scritta apposta successivamente. Che i temi rappresentati siano tre, di soggetto affine e nelle analoghe piccole dimensioni, tre “stati d’animo” di fanciulle, vorrà dire forse qualcosa. Forse vorrà significare un piccolo campionario in cui l’ipotetico committente poteva scegliere il soggetto di uno o due dipinti da comandare.

Il disegno della fanciulla che dorme appoggiata a un cuscino è in realtà replicato in un altro foglio del Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino<sup>8</sup>, di simili dimensioni, che può sembrare a prima vista una copia, ma forse è una replica dello stesso autore, più tarda, con molte piccole

differenze, anche se ricorrono sul foglio le piccole riprese puntuali di due occhi e un orecchio, che non sembrano quelli della figura maggiore. Ma è soprattutto il particolare di due mani conserte, nell’angolo superiore sinistro, a rivelare tratti un po’ legnosi da copia, anche se vorrebbe essere uno studio ingrandito delle mani della dormiente. Nella stessa collezione tuttavia il foglio è accompagnato da altri che sembrano autografi, come lo *Studio di una figura femminile giovane inginocchiata*, a carboncino, dai tratti spezzati e velocissimi, che sembra ancora una delle popolane dei teleri della bottega di Tintoretto<sup>9</sup>. In realtà è uno studio per la fanciulla in basso a destra nella *Natività di Maria* per San Giovanni di Verdara a Padova, del 1740 circa, la cui composizione generale è raccolta in un foglio del Museo di Udine. O una figura maschile, implorante, inginocchiata, a tratti di penna, che l’abbozzo delineato di un’aquila retrostante farebbe ancora pensare a un san Giovanni Evangelista più vecchio<sup>10</sup>. Il piccolissimo foglio, forse un ritaglio di un disegno maggiore, ma col riquadro netto a penna dell’artista, mostra lo stesso linguaggio, pur nella diversità tecnica, dell’immagine precedente. C’è poi una bella ed espressiva *Testa di caprone*, molto arcaica, che si gira di lato con l’aristocratico distacco di

un ritratto nobile, a carboncino, molto accurata ma non pedantesca, finita, riquadrata a penna come il santo inginocchiato precedente<sup>11</sup>. Qui in basso a destra è una scritta antica: "Co.te Rottari", che potrebbe essere anche una firma. La grafia della scritta, pur con qualche diversità, potrebbe essere anche la stessa di quella apposta a uno dei disegni di Milano. La ricorrenza del titolo nobile, acquisito per acquisto in denaro poco prima della partenza dall'Italia, mostra la sua importanza scoperta nell'affermazione dell'artista presso le grandi corti europee del tempo. Un altro disegno, raffigurante un grande dignitario a mezzo busto, meticolosamente finitissimo, con tutto il sussiego dell'abito raffinato e prezioso di corte, si avvicina ai ritratti principeschi di Rotari a Dresda<sup>12</sup>. Se i disegni berlinesi fossero effettivamente, almeno in parte, del momento di Dresda, i precedenti milanesi sarebbero ancora della fine del periodo italiano.

Spicca, per diversità, al confronto dei fogli milanesi, il disegno finitissimo della *Fanciulla che legge*, del Museo di Castelvechio, che doveva considerarsi evidentemente un'immagine autonoma e conclusa<sup>13</sup>. Questo foglio è stato, tra l'altro, forse il primo di Rotari a essere esposto in epoca moderna, a Venezia nel 1963<sup>14</sup>.

Si capisce bene che lo spirito e la funzione dei tre fogli milanesi è diversa da quella dei grandi disegni di storia, di più monumentale respiro, come i due fogli varianti della scena con *Apollo che scortica Marsia* di Rhode Island<sup>15</sup> o lo studio preparatorio per il *Sacrificio di Ifigenia* della Bibliothèque municipale di Rouen<sup>16</sup>, disegni sempre molto limpidi, bianchi, con pochissimo chiaroscuro. Anche a questi tuttavia si contrappongono fogli di segno totalmente chiuso, quasi come pitture neoclassiche, come i due grandi disegni di Castelvechio per le tele di Reggio e di



2. Pietro Rotari, *Giovinetta con la testa appoggiata sul braccio*, circa 1745-1750. Matita su carta, 100 x 111 mm. Milano, Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, inv. 6047 B 2168.

3. Pietro Rotari, *Giovinetta con la testa appoggiata su un cuscino*, circa 1745-1750. Matita su carta, 88 x 119 mm. Milano, Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, inv. 6046 B 2167.

4. Pietro Rotari, *Fanciulla che appoggia la testa su un guanciale*, circa 1745-1750. Matita su carta, 96 x 104 mm. Milano, Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, inv. 6045 B 2166.



5. Pietro Rotari, *Marsia legato*, circa 1745-1750. Penna, inchiostro e acquerello bruno su carta, 334 x 493 mm. Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 3704.

6. Pietro Rotari, *Il serpente di bronzo*, circa 1745-1750. Penna, inchiostro e acquerello bruno su carta, 280 x 420 mm. Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 3705.

Parma, probabilmente in funzione dell'immagine incisoria eseguita da Dionisio Valesi<sup>17</sup>.

Ma ancora il *Marsia legato* del Kunstmuseum di Düsseldorf (fig. 5) presenta invece tratti veloci e tempestosi chiaroscuri che esprimono, come in un vento di luce e di polvere, la sicurezza e la libertà espressiva di un grande artista<sup>18</sup>. Insolita è anche, per questo autore così poco drammatico negli anni della maturità, l'insistenza sul tema truce del supplizio di Marsia, cui non corrisponde alcun dipinto ancora noto, per cui si potrebbe anche immaginare che i disegni di Rhode Island e di Düsseldorf, di per sé apparentemente finiti e autonomi, siano esercizi grafici appunto autonomi.

L'attività incisoria di Rotari, che dovette iniziare in un momento assai precoce, dovette esser già conclusa nel 1728<sup>19</sup>. Dopo l'artista fu assorbito interamente dal successo della sua pittura. Sotto questo aspetto il suo percorso fu contrario a quello dei grandi veneziani del Settecento, che prima fornirono disegni per l'incisione, quindi incisero di loro mano direttamente, come nel caso paradigmatico di Giovanni

Battista Tiepolo. Rotari incise le composizioni dei suoi numerosi maestri, soprattutto Balestra, ma anche Veronese, Maratta e Francesco Trevisani.

Un altro filone disegnativo di Rotari è dato da composizioni a penna, di contorno molto definito, anche se non sempre chiuso. Si tratta ancora di disegni molto chiari, dove il chiaroscuro è sempre leggerissimo, o eliminato, come nel foglio del Museo di Udine, preparatorio per la *Natività di Maria* per San Giovanni di Verdara a Padova, ora nel Museo della stessa città. Appare un modo di



delineare che avrà molta fortuna nel classicismo di fine Settecento e oltre, fino a Giani<sup>20</sup>. Altro esempio di questo linguaggio grafico è nello *Studio per una pala d'altare*, pubblicato da Bettagno nel 1971, caratterizzato dallo stesso tratto lineare al tempo stesso spezzato e chiuso<sup>21</sup>.

Egli non fu mai particolarmente inventivo nelle composizioni, troppo condizionato dalla sua gravosa cultura, se non in qualche posa di testa di genere, maschile, di vecchio. Con grande mestiere tuttavia e felice resa della luce, anche nelle copie, riscuotendo gli elogi immediati di Antonio Balestra. Le incisioni tuttavia dovrebbero venire prima, nel tempo, di tutta la grafica autografa nota dei disegni.

L'attività incisoria fu dunque probabilmente determinante, proprio per la sua priorità nella formazione, su quella disegnativa dell'artista, condizionatissimo anche da una pesante tradizione scolastica e da una subordinazione certamente voluta nei confronti dei

suoi aristocratici committenti, cui doveva compiacere per i canoni della verosimiglianza e della precisione. In questo senso, come Mengs, di cui egli sfiorò la presenza a Dresda, la sua figura fu vista come antagonista a quella di Tiepolo, anche se la storia ha ridimensionato questo ruolo<sup>22</sup>. L'artista veronese era legato probabilmente pure a una precisa funzione didattica della pratica del disegno, avendo tenuto prima un'accademia privata, ma con riconoscimenti anche pubblici a Verona, e avendo insegnato poi all'Accademia imperiale di San Pietroburgo, di cui fu uno dei fondatori. Tuttavia, in maniera quasi sotterranea, Rotari scelse la sua linearità chiara e ineludibile, da incisore appunto, in momenti personali e privati, che possono sembrare contraddittori, di imprevedibile e vorticoso libertà. In questo può ricordare un artista più antico, Battista Franco, che certo ha poco a che vedere con Rotari ma ha un percorso tecnico, artistico e biografico non dissimile<sup>23</sup>.

Ringrazio J.C. Baudequin, Chiara Ceschi, Francesca Rossi.

<sup>1</sup> L'ultima sintesi monografica sul pittore è in L. Ievolella, *Pietro Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Verona 2011, pp. 332-345.

<sup>2</sup> Penna e acquerello seppia su tracce di carboncino, 161 x 268 mm, in basso a destra la scritta: "Pietro Rottari Veronese. Copia (da) a. Correggio".

<sup>3</sup> S. Marinelli, *Pietro Rotari*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 4*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2011, pp. 428-429.

<sup>4</sup> S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1996, pp. 345-391.

<sup>5</sup> L. Ievolella, *Pietro Antonio Rotari in Emilia*, in "Verona illustrata", 24, 2011, pp. 149-157.

<sup>6</sup> Si tratta di un ritrattino di *Giovinetta con la testa appoggiata sul braccio*, inv. 6047 B 2168, matita su carta, 100 x 111 mm, con la scritta in basso a destra "Co.te Rottari". Esposta in Canada nel 1988, senza catalogo. *Giovanetta con la testa appoggiata su un cuscino*, inv. 6046 B 2167, matita su carta, 88 x 119 mm, pure esposto in Canada nel 1988. *Fanciulla che appoggia la testa su un guancialetto*, inv. 6045 B 2166, matita su carta, 96 x 104 mm, sempre con la scritta. La provenienza dei fogli non è stata ancora rintracciata.

<sup>7</sup> S. Marinelli, *Le due vite di Pietro Rotari*, in "Verona illustrata", 23, 2010, pp. 107-116; A. Tomezzoli, "Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori", in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari; la nobiltà della pittura*, catalogo a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, con la collaborazione di I. Turri (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Cinisello Balsamo 2011, pp. 29-49.

<sup>8</sup> Inv. 18.199, 145 x 115 mm.

<sup>9</sup> Inv. 21.671, 148 x 107 mm.

<sup>10</sup> Inv. 21.672, 38 x 53 mm. La figura potrebbe far pensare anche, per l'atteggiamento, a un san Pietro pentito, ma l'uccello sembra indubbiamente un'aquila e non un gallo.

<sup>11</sup> Inv. 21673, 95 x 90 mm. La contiguità dei numeri inventariati, negli ultimi tre casi, dovrebbe dimostrare ovviamente che i disegni sono rimasti insieme dall'origine.

<sup>12</sup> Inv. 21674, 198 x 165 mm. Sul retro è una *Sacra conversazione*, con La Vergine (?), i santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka e angeli, di esecuzione più corsiva e larga diffusione di acquerello, che potrebbe essere anche ripassata o d'altra mano, ma fedele al linguaggio del maestro.

<sup>13</sup> G. Marini, *Pietro Rotari*, in *Museo di Castelvevchio. Disegni*, a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano 1999, pp. 93-95.

<sup>14</sup> *Disegni veneti del Settecento della Fondazione Giorgio Cini e delle collezioni venete*, catalogo della mostra a cura di A. Bettagno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Vicenza 1963, p. 59, n. 76.

<sup>15</sup> S. Marinelli, *Il decoro dell'Accademia*, in *Il Settecento a Verona cit.*, pp. 54-63.

<sup>16</sup> S. Marinelli, *Pietro Rotari*, in *Venise, l'art de la Serenissima. Dessins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre.), Montreuil 2006, pp. 184-185.

<sup>17</sup> Marini, *Pietro Rotari cit.*

<sup>18</sup> 334 x 493 mm, inv. 3704 (cat. Budde 690). In coppia con un altro disegno di Rotari raffigurante *Il serpente di bronzo*, 280 x 420 mm, inv. 3705 (cat. Budde 691) (fig. 6).

<sup>19</sup> *La collezione di stampe antiche. Museo di Castelvevchio. Verona*, a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano 1985.

<sup>20</sup> *Disegni veneti del Settecento cit.*, p. 58, n. 75.

<sup>21</sup> A. Bettagno, *Le dessin Vénitien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Galleria Heim), Vicenza 1971, p. 68, n. 138. Al verso a sanguigna: "Pet. Rotari". Passato in seguito in asta a Finarte, Milano, 4 dicembre 1986, n. 85.

<sup>22</sup> Marinelli, *Le due vite cit.*

<sup>23</sup> S. Marinelli, *Inventaire général des dessins italiens, VIII, Battista Franco*, in "Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien", 17, 2011, pp. 152-155.