



26/27

BAROCKBERICHTE

Giuseppe Varotti: un comprimario del barocchetto bolognese

(Deutsche Zusammenfassung auf Seite 557)

E' nella sua forma più originale e caratterizzata che il Varotti si svela in questo delizioso olio su carta (27,8 × 38 cm) raffigurante «Giuseppe che interpreta i sogni» (fig. 1), conservato al Salzburger Barockmuseum con l'attribuzione al pittore austriaco Franz Sigris¹. Per il Varotti, pittore bolognese (1715–1780), la pratica di dipingere ad un colore solo si impone quasi come prassi quotidiana, sia nei bozzetti per opere di dimensione maggiore, che per i quadretti di gustoso sapore barocchetto che riuscivano a ritagliarsi una loro compiuta dignità apprezzata da collezionisti raffinati. E' comprensibile anche l'antica attribuzione a Sigris per questo olio su carta, se si considera la moda cosmopolita di un fare toccato e quasi neomanieristico della pennellata che può trovare diverse applicazioni in contesti regionali assai lontani, dalla cultura napoletana a quella veneta, da quella toscana a quella d'oltralpe appunto. Ma, detto ciò, la mano del Varotti, una volta che il percorso della sua produzione artistica si conosca, appare chiara e inconfutabile. Bisogna inoltre aggiungere che il tentativo da me fatto² di ricostruire un profilo plausibile dell'artista, all'interno del complesso panorama pittorico bolognese settecentesco, si è scontrato con una singolare carenza documentaria. Su di lui, che pure fu accademico clementino e perfino Principe dell'Accademia le fonti antiche tacciono quasi del tutto. E la sua vicenda critica è stata caratterizzata da una lunga confusione con l'opera di Francesco Monti (solo relativamente di recente corretta) e da una rarità di datazioni certe, che per lo più si situano prevalentemente nella sua fase più avanzata. E come è accaduto per questa grisaglia gran parte della ricostruzione del suo corpus pittorico è avvenuto affidandosi, con ogni cautela, ad una puntuale lettura dello stile.

Nella carenza di dati documentari si deve partire dall'11 ottobre 1780 quando «*mori Giuseppe Maria Varotti Accademico nostro della categoria de' pittori figuristi. Suo padre fu pittore anch'esso figurista, e di qualche merito, abbenché non fosse molto in stima per essere uomo segregato dal commercio, e difficile da trattarsi; il figlio in questo seguì le sue orme, e forse anche in certe stravaganze da non intendersi lo avanzò nello stesso modo che pur fece nella professione, poiché se non fu grande coloritore fu certamente inventore feracissimo, e di ciò fanno indubitata fede i suoi chiaroscuri sì ben disposti, ed esprimenti la storia, o la favola volta a rappresentare che nulla più. Nella scuola fu uno dei migliori disegnatori del suo tempo, e competendo con i più esperti riportò per più volte i premi Marsili. Fatto Accademico e dichiarato maestro tenne fiorita scuola, e fra gli*

*altri ebbe uno scolaro, che si contraddistinse, progredendo nell'arte a segno che divenne anch'egli Accademico ed ora con l'opra sue accresce la stima di chi lo istruisse, e del consesso al quale è aggregato, è questo il Sig. Jacopo Alessandro Calvi che non solo è bravo Pittore, ma è anche poeta eccellente. Non enumero le moltissime operazioni fatte dal defunto maestro per non essere di mio assunto il ciò fare, avendo solo pensiero di aditare in questi atti qualche traccia onde possa un perito scrittore farsi strada, e descrivere le intere vite de trapassati soggetti accademici e proseguire la storia incominciata dal chiarissimo Giampiero Zanotti. L'Accademia non intervenne ai funerali del predetto Varotti, perché si fecero come secreti, abbenché in casa stasse esposto nella picciol chiesa della Madonna di S. Colombano, ove anche fu sepolto per adempiere al desiderio che avea in vita dimostrato*³.

Queste parole, pronunciate da Domenico Piò, segretario dell'Accademia Clementina e trascritte negli Atti Accademici come dovuto elogio funebre ad un artista che dell'Accademia era stato membro fin dal 1751, ricoprendo varie cariche e svolgendovi il suo insegnamento, costituiscono in pratica, fino a quindici anni fa, il solo testo critico sul Varotti, e, assieme, la sola fonte biografica; con le note, s'intende, dell'infaticabile Oretti che ci fornisce anche qualche notizia sulla vita⁴. Ciò andava premesso, perché spiega il singolare oblio, le confusioni, il fraintendimento: aspetti che si sono addensati sulla figura, pure non trascurabile, di questo pittore.

Così avviene che, nel saggio pioniero del Roli su Francesco Monti⁵ illuminante sulla situazione bolognese al culmine del barocchetto, su venti opere illustrate come tipiche del Monti ben otto, col senno di poi, appartengono invece al catalogo del Varotti; come più tardi il Roli stesso, con acume, scoprirà. Inoltre, nello stesso saggio, il gruppo del Varotti è, sia pure indicativamente, datato tutto entro il quarto decennio del secolo, e cioè prima della partenza del Monti (1738), suo supposto autore, per Brescia. E ciò comprime entro un arco di tempo davvero troppo breve cose fra loro più distanziate.

La lettura critica del Roli, corredata di più che corretti riferimenti ai maestri subito precedenti (a Giovan Gioseffo Dal Sole, a Giuseppe Maria Crespi, a Donato Creti), lascia trasparire un notevole apprezzamento per la qualità inventiva, per l'«*infittirsi e ... incalzare di spunti briosi*», per «*certa crespiana prestezza e succosità di pittura*»⁶; ma appunto tali apprezzamenti sono puntualmente riferiti ad opere che il Roli attribuiva a Francesco Monti e che poi si riveleranno del Varotti. A conferma ancora di ciò il Roli nel suo testo inso-

stituibile, e a tutt'oggi luogo di partenza per ogni indagine sull'arte bolognese barocca e barocchetta, fa comparire il nome del Varotti una sola volta, per dire che Jacopo Alessandro Calvi fu «*iniziato alla pittura dal mediocre Giuseppe Varotti*»⁷. Questa deludente valutazione si spiega facilmente: basta scorrere, nello stesso volume, l'elenco delle opere del Varotti noto al Roli. Egli infatti ritiene autografe dell'artista solo le opere documentate e citate dalle fonti, che sono poche (una dozzina), e appartengono tutte al genere della pala d'altare, e sono tutte di data avanzata o anche assai tarda, come la pala con la *Sacra famiglia e l'angelo custode* della chiesa di Sant'Isaia a Bologna e quella dell'*Annunciazione* della Chiesa di Santa Maria di Fossolo sempre a Bologna, che sono pubblicate accanto ad una pala del Calvi e alla sola pala d'altare di Carlo Bianconi. A quella data, insomma, per il Roli il catalogo del Monti e quello del Varotti facevano tutt'uno; e il Varotti risultava una pallida propaggine d'un classicismo attardato, e forse solo riscattato da una probabile contiguità con l'atteggiamento culturale del Bianconi, e cioè con l'uscita dalla cultura barocchetta. Frammischiate alle opere certe del Monti il Roli pubblicava dodici dipinti del Varotti; che quindi è presente in quella fondamentale silloge, anche se nascosto sotto altro nome.

Tale confusione appariva come ben fondata verità: a tal punto che nel 1978 lo Schauz⁸, nel redigere il catalogo dei disegni e dei bozzetti della raccolta Fachsenfeld, decideva di ritenere errati gli antichi riferimenti al Varotti che pure risultavano esplicitamente e ab origine negli inventari della collezione. Così i due disegni con *Caino e Abele* e con il *Martirio di Sant'Apollonia* (entrambi ora della Collezione Giusti di Bologna), e la grisaglia con *San Gioacchino, Sant'Anna e Maria Bambina* (Stoccarda, Collezione Fachsenfeld), che negli inventari recavano a tutte lettere la dicitura «Giuseppe Varotti» vengono d'autorità trasferiti sotto il nome del Monti, e lo Schauz, nelle schede, adduce motivi stilistici che oggi sappiamo essere, in partenza, errati. Sarà in seguito merito della Thiem⁹ ricondurre i disegni Fachsenfeld alla loro corretta attribuzione al Varotti, proprio in seguito ad una nuova rilettura dello stile.

Un'inattesa aggiunta al Varotti vero e proprio veniva poi, seppure da un'angolatura ininfluyente circa la ricostruzione del suo corpus, dal breve intervento di Silla Zamboni, nella parte del catalogo del Settecento emiliano dedicata all'Accademia Clementina¹⁰. Qui venivano alla luce, tratti dagli archivi accademici e dalle collezioni, le primizie dell'artista. Nella scheda biografica lo Zamboni esponeva



fig. 1): Giuseppe Varotti: «Giuseppe che interpreta i sogni»; olio su tela, 27,8 × 38,0 cm. Salisburgo, Barockmuseum; Inv.-No. 0303.

sommariamente l'attività del Varotti in seno all'Accademia, a partire dall'anno 1733, in cui vinse uno dei premi Marsili; rammentava poi la sua aggregazione all'Accademia, avvenuta il 7 settembre 1751; il suo compito di direttore per la scuola di figura, più volte a partire dal 1752-53; e ancora il suo accoglimento in seno all'Accademia parmense, nel 1758; e la sua elezione a Principe della Clementina, il 5 ottobre 1763. Nel catalogo della mostra egli pubblicava per la prima volta sia *l'Adorazione dei magi* del 1733 (fig. 2) (Bologna, Accademia di Belle Arti), sia il disegno con *Caino e Abele* del 1740 (Bologna, Accademia di Belle Arti), notandone il rapporto di dipendenza da quello del Monti, di stesso soggetto, reso noto dalla Cazort Taylor sei anni prima¹¹; e aggiungendo che proprio quel disegno del Varotti veniva imitato dal tedesco Georg Anton Urlaub in una sua prova clementina del 1745.

Un altro segnale di dubbio appare in un saggio del Ruggeri¹² dedicato all'attività di Nicola Bertuzzi. Pubblicando nuovamente la *Scena biblica* della Galleria Zaber di Torino (fig. 3), unanimemente considerata del Monti, il Ruggeri ne scopriva il disegno preparatorio

fra le raccolte dell'Ambrosiana di Milano; e poiché il foglio recava una scritta antica che lo riferiva al Varotti si spingeva ad ipotizzare la paternità del Varotti anche per il dipinto Zaber. Nel contesto, il Ruggeri notava uno stringente parallelismo col fare del Bertuzzi; e anche ciò elemento non solo riscontrabile, ma che funge da spia per una non del tutto sicura omogeneità del gruppo di opere che, allora, stavano nel catalogo del Monti. Ma il vero «turning point» sull'intera vicenda del Varotti avviene per merito del Roli, autore di una «revisione dovuta»¹³: e cioè di un vero e proprio scorporo, dal catalogo del Monti, di un nutrito gruppo di opere, da allora in poi nucleo centrale del *corpus* del Varotti. Questa revisione, comparsa venticinque anni dopo il suo scritto pioniero sul Monti, registra in apertura tutto il complesso e graduale meccanismo che porta, inevitabilmente, al cambio d'attribuzione. In poche, pregnanti righe il Roli ricostruisce gli indizi, il profilarsi dei dubbi, fino a giungere alla convinzione, che si impernia sulla grisaglia del *Convito di Ester e Assuero* (Londra, F. Ormond Fine Arts Limited), di una lunga svista, cui pone rimedio con chiarezza, elencando le opere da trasferi-

re dal catalogo del Monti a quello del Varotti, e delineando così per la prima volta una compiuta identità dell'artista. In chiusura di quel brevissimo, eppure illuminante saggio, il Roli rammentava, quasi a voler ulteriormente distinguere ciò che fino ad allora era stato confuso, la dimenticata (e però, per noi, non ricostruibile) dipendenza del giovane Varotti da suo padre Pier Paolo, di cui l'Oretti dice che «disegnò molto, tutti schizzi, e pochi terminati, la quale maniera è sul fare del Burriani. Ne serba una gran serie il figlio Giuseppe»; da ciò deriverebbe quel fare rapido e sprezzato che appunto separa, come oggi sappiamo, il bozzettismo del Varotti dal gusto un poco più tornito del Monti. E' ovvio che, in seguito alla revisione del Roli, l'attenzione degli studiosi nei confronti del Varotti era destinata a destarsi, e a portare nuove conoscenze. Così il Mazza, studiando la quasi inedita e sorprendente figura di Giacomo Bolognini citava il Varotti come «uno dei più eleganti e spigliati esponenti del barocchetto bolognese, almeno nelle opere di piccole dimensioni realizzate con un ductus veloce, con tocco leggero dai morbidi effetti atmosferici»¹⁴. Il Varotti, come si vede, comincia a fi-



fig. 2 (a sinistra): Giuseppe Varotti: «Giaeale e Sisara»; olio su carta, grisaglia, 39,3 x 27,6 cm. Houston, Texas, Museum of Fine Arts.

fig. 3 (pag. 553, a destra): Giuseppe Varotti: «Scena biblica»; olio su rame, 50 x 38 cm. Torino, Galleria Zaber.

fig. 4 (pag. 553, a sinistra): Giuseppe Varotti: «I fratelli vendono Giuseppe agli Ismaeliti»; olio su rame, 39 x 31 cm, Bologna, coll. privata.

gurare nel ruolo che obbiettivamente merita. In una nota iniziale dello stesso saggio il Mazza si impegnava inoltre in un accrescimento del catalogo, aggiungendovi, tra l'altro, la bella serie della *Via Crucis* della Chiesa di Santa Maria Assunta a Castelfranco Emilia (Modena). E poi sempre il Mazza commentava uno dei capolavori dell'artista il *Giudizio di Salomone* (Bologna, Opera Pia dei Vergognosi)¹⁵, che si pone come un caposaldo per la ricostruzione del corpus varottiano negli anni 1740-50, del quale ho individuato una grisaglia preparatoria comparsa di recente in un'asta di Christie's attribuita alla cerchia di Gregorio Lazzarini¹⁶.

La grisaglia del Museo di Salisburgo, se questi accenni alla scoperta critica del Varotti permettono di inquadrare il problema dell'emergere del corpus dell'artista, aiuta quindi a costruire un altro tassello verso la comprensione del suo modo di dipingere. Di data incerta, come si è visto per gran parte delle sue opere, tuttavia si può avvicinare per analogia alla bella grisaglia con *Scena biblica* di Torino (fig. 3), che si può datare intorno agli anni 1735-40. Il ductus è simile sia nelle gestualità dei personaggi centrali che nello scorrere liquido del pennello nei panneggi e nel tratteggio appuntito dei profili. Così confronti utili si possono fare con i due rami, abbastanza giovanili, di collezione privata, raffiguranti *I fratelli vendono Giuseppe agli Ismailiti* (fig. 4) e *Sisigambi si inginocchia davanti ad Ales-*

sandro dove la cultura veneta e le affinità con il coetaneo Nicola Bertuzzi si avvertono maggiormente. E' anche vero che tutta la cultura del Varotti si forma dentro il richiamo costante alla gloriosa tradizione felsinea; e, pur con la concessione di un aggiornamento del gusto (in direzione barocchetta, e cioè più ornata e aggraziata, e meno severa), tende ad un esprimersi privilegiando la «correttezza», che però nelle opere di piccola dimensione viene messa in crisi da una briosità e freschezza del tocco, che ne mutano la qualità accademica.

Di questa situazione si trova evidente riflesso nella prima prova del Varotti giunta fino a noi, e cioè nell'*Adorazione dei magi* (fig. 2) (Bologna, Accademia di Belle Arti) con cui egli vinse il suo primo premio accademico a diciotto anni, nel 1733. L'opera è in effetti insieme corretta e aggraziata, priva di personalismi stilistici e saggiamente disseminata di citazioni, di richiami alla tradizione antica e ai maestri recenti. Il suo stile esordiente è anzi quasi anodino; e sua maestra sembra essere l'Accademia intera. Infatti nessuno sa ancor oggi quale sia stato il suo vero maestro. L'Orretti e la letteratura delle guide dicono solo che egli fu avviato alla professione da suo padre Pier Paolo, pittore di cui è rimasta scarsissima traccia, e però imitatore dei disegni del Burrini, in molti fogli lasciati poi al figlio. Di questa iniziazione non v'è traccia in questa prova d'esordio, certo condizionata dalla

consapevolezza delle esigenze accademiche; ma essa, probabilmente, traspare un poco più avanti, specie nei disegni preparatori. S'è detto, anche, che il Varotti sia stato allievo del Monti; e anche di questo alunnato non c'è prova; anche se possiamo essere certi di una stretta vicinanza tra il giovane Varotti e il Monti, visto che, ancora in ambito clementino, il primo esibì un disegno con il *Caino e Abele*, del 1740 (Bologna, Accademia di Belle Arti) che è pressoché copiato da uno del Monti.

Nello scorrere i disegni e le grisaglie dei concorrenti ai premi Marsili indetti dall'Accademia Clementina e risalenti ai primi del quarto decennio e ancora poco dopo ci si forma un quadro abbastanza attendibile e veritiero del gusto entro il quale il Varotti si affacciò all'ambiente artistico bolognese. Sia che si tratti di prove di giovani bolognesi o forestieri (con l'eccezione di qualche straniero) le composizioni e la ragionata conduzione di quel necessario e ben distribuito amalgama di nudo, di panneggio, di paese formano un panorama coerente.

Così avviene mettendo, ad esempio, uno vicino all'altro i premi riportati già nel 1727 da Ercole Lelli, nel 1728 da Giuseppe Carlo Pedretti e poi quello di Giuseppe Wagner nel 1730, quelli del Bertuzzi nel 1734 e nel 1735, quello del Porroni nel 1738, del Calza e del Gamma nel 1740, e così via¹⁷. Si sente, in queste come in altre prove accademiche di quel torno di tempo, sostenute da giovani della stessa età del Varotti, l'incombere di modelli proposti dai maestri un poco più anziani di loro e appartenenti alla precedente generazione: che è quella del Monti, del Graziani, del Bigari, del Marchesi. E', questa, la generazione che ha imposto a Bologna una versione locale del barocchetto, a volte ricca di raffinate eleganze (nel caso del Bigari, soprattutto, allora impegnato nella lunga e complessa e coloratissima impresa di Palazzo Aldrovandi a Bologna), ma tutta per lo più nutrita di ripensamenti, di variazioni sulla grande storia pittorica bolognese. Appunto gli artisti di questa generazione, di circa un ventennio più giovani sia del Crespi che del Creti, hanno di fatto decretato la loro influenza sulla formazione dei giovani artisti presenti nelle aule accademiche: e infatti né nel Varotti, né nei suoi coetanei si ritrova traccia di quei due opposti «maestri». Nel Varotti, insomma, non comparirà mai né alcun sentore di verità, di natura; né sarà presente l'ossessione di inappuntabilità disegnativa che aveva angosciato e reso grande il Creti. Anche lui, come altri bolognesi, ricorrerà invece alle suggestive varianti di tocco, di colore, e anche di più improvvisata composizione che giungono dall'esempio, allora così suggestivo, dei pittori veneti. In quella direzione si indirizza, ad esempio, un artista come l'ancoretano (ma di fatto bolognese) Nicola Bertuzzi, che del Varotti era più anziano di soli cinque anni; un divario lieve d'età, ma bastante a costituire uno stimolo vicino ed effi-



cace. E in effetti la prestezza di tocco, l'abilità di pennello del Bertuzzi rivelano non poche affinità con le cose che si possono presumere giovanili del Varotti, che sarà accolto fra i membri dell'Accademia un anno prima del Bertuzzi, nel 1751. Il parallelo è quasi più stringente, anche per ragioni d'età, con quello solito che chiama in causa il Monti; se non fosse che il Bertuzzi estese la propria attività anche alla consueta pratica dell'affresco (esordendo, nel 1743, nella scala della biblioteca di Santa Lucia, a Bologna, in modi non lontani dal Marchesi e dal Bigari), da cui, caso raro nell'ambiente bolognese, il Varotti si astenne.

Quasi confondibili con le cose del Bertuzzi sono, ad esempio, i due rami in coppia con le storie di Giuseppe (fig. 4) e Sisigambi già citati, e che ben si comparano con la grisaglia di Salisburgo, dove occorre dire che il Varotti si presenta subito come uno dei più interessanti comprimari del nostro barocchetto.

Le più antiche tele di destinazione chiesastica del Varotti, e forse le sue prime cose in pubblico, sono anch'esse di dimensione ridotta. Si tratta, però, di una commissione prestigiosa, probabilmente per la chiesa gesuitica di Sant'Ignazio. Le due tele, centinate, con *Giuditta e Oloferne* e la *Vittoria di Giuda Macabeo* sono quelle, oggi conservate a Bologna nella chiesa di Santa Maria della Pietà, a lungo considerate tra le cose migliori del Monti¹⁸. E in effetti, qui, la complessità compositiva,

l'aria da recitato melodramma, l'ampia concitazione del gestire richiamano i modi tipici sia del Bigari che del Monti, e si avverte perfino qualche richiamo al Crespi più tardo specie nelle tipologie. Non è un caso, allora, che proprio vicino a queste due tele ecclesiastiche (e forse proprio nello stesso tempo, e cioè sul finire del quarto decennio) se ne possano collocare un'altro paio: anch'esse destinate a chiese, ed anzi pale d'altare (le prime del Varotti, a quanto si sa), anch'esse di complessa composizione, anch'esse condotte in un fare che imita assai da vicino quello del Monti. Si allude, qui, alle due grandi tele rispettivamente con la *Giuditta e Oloferne*, già presso la galleria Heim di Londra e con la *Santa Barbara orante* nella parrocchiale di Castelfranco Emilia.

Se le opere fin qui citate delineano un coerente percorso giovanile, qua e là con evidenti appoggi agli artisti di maggior successo della precedente generazione, il seguito dell'attività del Varotti può porsi, all'incirca entro tutto il quinto decennio, come il cuore della sua produzione, e il momento suo più felice, più connotato di motivi personali. Sembra possibile quindi indicare un buon gruppo di opere (nessuna, purtroppo, fornita di datazione certa) tra loro omogenee, tutte di spiccata qualità inventiva e d'esecuzione, tali da assicurare al Varotti quel riconoscimento che ebbe al suo tempo (l'Oretti ricorda di una sua frequente attività per amatori stranieri).

Questo gruppo potrebbe aprirsi con il *Giudizio di Salomone* dell'Opera Pia dei Vergognosi a Bologna, un tempo riferita ai Graziani e sulla quale Roberto Longhi s'era soffermato nel 1935¹⁹. Come si sa, in seguito e a lungo il dipinto fu considerato uno dei capi d'opera del Monti. In questa, come nelle tele che le sono vicine, e che le sono di sicuro coeve, e cioè il *Salomone che incensa gli idoli* (Bologna, Collezione privata), la pala con l'*Immacolata e santi* (Forlì, Collezione privata) e il *Trionfo di Davide* di raccolta privata modenese (fig. 5), il Varotti tralascia il suo solito andamento bozzettistico; l'impegno compositivo, la ricerca d'un soffuso accordo cromatico, la persino sofisticata rivisitazione della tradizione patria in cerca di nobili e aggraziate posture mostrano una maestria insolita, e non tutta affidata al solo estro, alla sola destrezza di mano. E' singolare che, ad esempio, nel *Giudizio di Salomone* il Varotti si ricordi dei suoi studi d'accademia, recuperando addirittura pose tratte dal Domenichino anche se collocate entro sceniche ambientazioni sul gusto del Bigari. E ricorre ancora al Domenichino (e, tutt'assieme e senza contrasto, anche al Burrini, a Ludovico, al Pasinelli, al Milani) nel *Trionfo di Davide*, vera selva di citazioni che sarebbe noioso elencare, e che tuttavia, come avviene nel miglior barocchetto bolognese, non disturbano l'unità del tutto, gradevolmente disposto in una lieta correttezza che non sarebbe certo dispiaciuta allo Zanot-



fig. 5 (a sinistra): Giuseppe Varotti: «Il trionfo di Davide»; olio su tela, 118 × 98 cm. Modena, coll. privata.

fig. 6 (a destra, sopra): Giuseppe Varotti: «Il trionfo di Davide»; olio su carta, grisaglia, 40 × 53,5 cm. Berlino, Bodemuseum.

fig. 7 (a destra, sotto): Giuseppe Varotti: «Il trionfo di Davide»; gessetto e inchiostro bruno su carta abburrata, 204 × 268 mm. Collezione privata.

ti. Di questa tela, purtroppo decurtata ai lati, esiste la grisaglia preparatoria già attribuita correttamente da Erich Schleier (fig. 6) (Berlino, Bode Museum), che mostra una ancor più evidente ambizione compositiva, con un più ampio spazio lasciato all'immaginaria Gerusalemme che fa da sfondo. L'esistenza anche di un disegno preparatorio, che ho individuato in un'asta londinese (fig. 7)²⁰ completa questa piccola serie che costituisce un esempio raro ed anche istruttivo: perché ci permette di scoprire qualcosa del metodo di lavoro del Varotti, da una prima idea che già contiene tutti gli elementi della composizione redatti però con foga e burrini sommaria, alla successiva grisaglia in cui lo stesso pensiero si viene precisando in stesura liquida e toccata, fino alla conclusione, tornita e soffusa come s'è detto.

Occorre, a tale proposito, ricordare che, attorno alla metà del secolo, anche a Bologna il gusto subisce un visibile mutamento, che segna il concludersi del barocchetto e delle sue grazie. E' quasi un segno dei tempi il fatto che scompaiano, a breve distanza l'uno dall'altro, quei due eccentrici protagonisti della fase iniziale del secolo: il Crespi nel 1747, il Creti due anni dopo. Il Monti già nel 1738

aveva abbandonato Bologna; mentre nella scultura Angelo Gabriello Piò vedeva crescere attorno a sé una generazione di diverso orientamento, come quella di suo figlio Domenico. Tra poco la scena sarà tenuta, sul piano delle proposte e delle idee, da giovani non toccati da quelle manierate grazie, come Carlo Bianconi; e da pittori della nuova leva, dotatissimi e attenti ascoltatori del dialogare cosmopolita di Francesco Algarotti, come i due Gandolfi.

Già poco prima della metà del secolo si nota, nel Varotti, un certo tentennamento, avvisaglia di una crisi che avverrà qualche anno più tardi. E tuttavia la metà del secolo segna comunque un momento di ripensamento, di crisi, di svolta, e poi di involuzione. Ciò si vede anche nella bella e ben disposta pala con la *Madonna con il bambino e San Giuseppe Calasanzio* della Collegiata di Santa Maria Maggiore di Pieve di Cento (Bologna), sicuramente databile al 1749. Un occhio anche acuto farebbe fatica, in assenza di quella documentaria certezza, a cogliere qui la presenza dello spiritoso e brioso Varotti, in un contesto così attentamente disegnato e rifinito, che è quasi un discorso in memoria di Dona-

to Creti, scomparso proprio in quell'anno. Quella soglia di metà secolo, e il graduale smorire del barocchetto, è da tener presente; ma ciò non significa che il mutar di rotta comporti automaticamente, per il Varotti come per altri, un declino della qualità. Ad esempio, in quell'occasione rara e da non perdere, subito dopo il suo ingresso fra gli accademici, offertagli dal rettore del seminario di Coimbra, il Varotti si dimostra in grado di reggere il confronto con artisti di gusto cosmopolita quali il Conca e il Giaquinto, cui in prima istanza il rettore si era rivolto. La sua pala (ancora inedita) con il *Cristo fra i dottori*, consegnata nel 1753 e collocata nella cappella maggiore del seminario di Coimbra, contiene certo qualche evidente richiamo ai maestri bolognesi, ma il linguaggio messo in campo qui dal Varotti appare ampio, disteso, intelligentemente composto, e senza timidezze, senza provincialismi.

Si può aprire qui, in ultimo, un'interessante digressione, che ci aiuta ancora nella comprensione della grisaglia di Salisburgo. Il Varotti, infatti, destina solo alla fase privata e preparatoria tutto il succoso repertorio delle sue giovanili prodezze di tocco, di rapidità,

d'improvvisazione; e nel contempo consegna alla vista del pubblico un'elaborato di tutt'altro intendimento. Per qualche tempo, insomma, egli sembra recuperare, per sé solo, un prosieguo di giovinezza e di libertà; ed assicura al barocchetto una specie di clandestina sopravvivenza, se così si può dire. E' vero, però, che questo fare abbozzato (che egli torna ad usare anche per opere fine a se stesse, per piccole grisaglie di certo destinate al commercio) differisce da quello tipico dei suoi esordi. La rapidità di mano, la destrezza è la stessa; ma si nota in questa serie tarda, una più attenta cura nella definizione dei panneggi, più ragionatamente costruiti, più ricchi di dettagli, e spesso anche più contrastati, più rilevati dal fondo e anche resi con maggiore plasticità, secondo una più corposa deposizione dei grumi di materia. Si è persa per via quella giovanile, festosa brillantezza; e si è recuperata, però, una certa decorativa drammaticità, e un contrasto, uno spessore che all'interno della tradizione, rimandano addirittura al Gionima e al Crespi; in tempi che appartengono ormai agli esiti squillanti dei due Gandolfi. Il Varotti curava, di certo, una sua affezionata clientela, per la quale aveva pronte varie soluzioni degli stessi e sempre ricercati soggetti. E quindi non sorprende, in questo gruppo piuttosto omogeneo, di scoprire un paio di versioni del *Giace e Sisara* (fig. 8) (Houston, Texas, Museum of Fine Arts e Pavia, Pinacoteca Malatestiana), una per alto ed una per traverso; e un altro paio del *Banchetto di Ester e Assuero* (Indianapolis, Museum of Arts e Londra, F. Ormond Fine Arts Limited); e un altro paio ancora del *Volumnia e Coriolano* (fig. 9) (entrambe a New York, mercato antiquario), sempre ripetute allo stesso modo.

Siamo, probabilmente verso la metà del settimo decennio. Di qui in poi, circa per un decennio (e operando spesso in sedi periferiche nel circondario bolognese) il Varotti continua la sua attività, di cui sono rimaste solo opere di tema religioso e di destinazione ecclesiastica. E' questo un periodo di adattamento, di ricerca dei possibili modi per restare sulla scena, in un contesto che s'allontana sempre di più da quello entro cui il Varotti aveva dato il meglio di sé. E' perciò spiegabile qualche sua incertezza, qualche discontinuità, ed anche qualche caduta qualitativa, certo dovuta alla necessità di operare per committenze minori, lontane dalla città, portatrici di esigenze solo culturali, o legate per inerzia culturale alla tradizione più consolidata.

Quando però, ad esempio, il Varotti è chiamato a compiere una pala d'altare con la *Madonna in gloria con San Giuseppe e l'angelo* per la chiesa bolognese di San Gregorio dei Mendicanti (fig. 10), in anni che stanno presumibilmente tra il 1765 e il 1770, è in grado di esibire al pubblico una Madonna nobilmente atteggiata, di tenero e sfumato colorito, e d'una composizione tripartita assai ben ragionata e non priva di accenti graziosi, rispolverando perfino alcuni tratti dell'antico re-



pertorio cignanesco, nell'angelo. Lo stesso angelo, per inciso, si ritrova quasi gemello in un bozzetto, ancora inedito, raffigurante *San Lorenzo e altri Santi in adorazione della Trinità* (Bologna, Collezione privata) (fig. 11) nel quale il confronto con la grisaglia di Salisburgo appare ancora convincente per le squisite raffinatezze dei profili e delle mani, anche se le date si allontanano di circa un ventennio. Una carriera così brillantemente iniziata, con tante promesse di felice spensierata freschezza, ha subito nel corso degli anni, e soprattutto nell'attraversamento di un così cruciale mutare del gusto e degli orientamenti cultu-

rali, evidenti crisi. Ma non finisce malamente. Nelle sue ultime opere, tutte fortunatamente databili, il Varotti mostra d'aver compreso per quali vie l'arte bolognese s'andava ogni giorno rinnovando; come andava rileggendo in nuovi modi il suo stesso passato. Negli ultimi suoi anni gli vengono affidate, in città, almeno un paio di prestigiose commissioni. La prima è la pala con la *Sacra famiglia e l'angelo custode* (ora nella chiesa di Sant'Isaia a Bologna) per la cappella del palazzo senatorio dei Dondini, appena rinnovato su disegni di Gian Giacomo Dotti, nel 1773. La seconda è la tela con l'*Annunciata*



per Santa Maria di Fossolo (Bologna), anch'essa del 1773. Il Varotti, insomma, pure in tempi così nuovi e mutati, sembra aver recuperato un suo ruolo nel contesto della pittura patria. Di ciò, infatti, non solo per ossequioso dovere si ricorderà Domenico Piò in quella orazione commemorativa. Di ciò, inoltre, resta traccia negli scritti e nelle opere. La Guida del 1782 ricorda in palazzo Marescalchi, a parità di merito tra i «migliori nostri moderni»²¹, opere di Ubaldo e Gaetano Gandolfi, di David Zanotti, di Flaminio Minozzi e, appunto, di Giuseppe Varotti. Che è quanto dire un perfetto inserimento di un artista di più antica formazione in una équipe ormai tutta moderna.

fig. 8 (a sinistra): Giuseppe Varotti: «Madonna in gloria con San Giuseppe e l'Angelo»; olio su tela, 247 x 155 cm. Bologna, San Gregorio dei Mendicanti.

fig. 9 (a destra): Giuseppe Varotti: «San Lorenzo e altri santi in adorazione della Trinità»; olio su tela, grisaglia, 68 x 34 cm. Bologna, collezione privata.

Note:

- (1) Salzburger Barockmuseum. *Sammlung Rosacher, Gesamtkatalog*, Salzburg 1983, p. 416.
- (2) *Tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte e della Arti Minori di Milano*, Giuseppe Varotti: un comprimario del barocchetto bolognese, *Anno Accademico 1995-96*.

- (3) Domenico Piò, *Atti dell'Accademia, Bologna, Accademia di Belle Arti, ms. I, c. 348*.
- (4) M. Oretti, *Notizie de' professori del Disegno, ms. B 131, c. 490-495; Le pitture nelli Palazzi, e Case di Villa nel Territorio Bolognese, ms. B 110; Le pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili della città di Bologna e di altri Edifici in detta città, ms. B 104, Bologna, Biblioteca Comunale, XVIII secolo*.
- (5) R. Roli, *Traccia per Francesco Monti bolognese*, in «*Arte Antica e Moderna*», 17, 1962, pp. 90-98.
- (6) R. Roli, *Traccia per Francesco Monti bolognese*, in «*Arte Antica e Moderna*», 17, 1962, p. 90.
- (7) R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 125.
- (8) V. Schauz, *Sammlung Schloss Fachsenfeld. Zeichnungen, Bozzetti und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten, in Verwahrung der Staatsgalerie*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 114, 115, fig. 48, 50.
- (9) *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie*, Stuttgart, a cura di C. Thiem, Bologna 1983, pp. 143, 146-148, fig. 84, 86.
- (10) S. Zamboni in «*L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*», catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 211-218, 228-229, 236-243.
- (11) M. Cazort Taylor, *Some Drawings by Francesco Monti and the Soft Chalk Style*, in «*Master Drawings*», 1973, vol. XI, n. 2.
- (12) U. Ruggeri, Nicola Bertuzzi «*Falso veneziano*», in «*Musei ferraresi*», 12, pp. 115-130.
- (13) R. Roli, *Una revisione dovuta: da Francesco Monti a Giuseppe Varotti*, in «*Musei ferraresi*», 15, pp. 91-98.
- (14) A. Mazza, Giacomo Bolognini, pittore e accademico clementino, in «*Accademia Clementina, Atti e Memorie*», 27, 1990, p. 45.
- (15) *La pittura bolognese del Settecento*, a cura di A. Cera, Milano 1994, fig. 13; e A. Mazza, in «*Splendori della Vergogna*», catalogo della mostra, 1995, pp. 40, 249, 250.
- (16) Roma, Christie's, *Dipinti, Acquarelli, Disegni e Sculture del XIX secolo. Dipinti antichi*, 2-9 dicembre 1997, n. 304.
- (17) S. Zamboni in «*L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*», catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 236-241.
- (18) R. Roli, *Una revisione dovuta: da Francesco Monti a Giuseppe Varotti*, in «*Musei ferraresi*», 15, p. 92, fig. 6.
- (19) *Mostra del Settecento bolognese*, a cura di R. Longhi-G. Zucchini, Bologna 1935, p. 50.
- (20) Londra, Sotheby's, *Old Master Drawings*, 1992, n. 256.
- (21) *Pitture Sculture ed Architetture della Città di Bologna, Guida del 1782*, p. 144.

Indirizzo dell'Autrice:

Dott. Milena Naldi
via di Roncrio, 24
i-40136 Bologna

Zusammenfassung: Giuseppe Varotti, ein Vertreter des *Barocchetto* Bolognas.

Der Bozzetto „Josef deutet die Träume“ in der Sammlung Rossacher, bislang Franz Sigrist (1727–1803) zugeordnet, ist eindeutig eine Arbeit von Giuseppe Varotti (Bologna 1715–80). Die Erforschung seines Œuvres stößt auf verschiedene Schwierigkeiten. Die einzige zeitgenössische Notiz über ihn ist der Nekrolog, seine Arbeiten sind meist undatiert und wurden lange Francesco Monti zugeordnet. Varotti hat bei seinem Vater Pier Paolo gelernt, der viel zeichnete und einen skizzierenden Stil wie Burrini hatte. Von ihm kommt jener schnelle Duktus, der letztlich genau den Unterschied zu Montis ausgefeilterem Stil darstellt. Varotti gewann 1733 den premio Marsili, wurde 1751 in die Akademie aufgenommen und leitete ab 1752/53 die Figurenklasse. 1758 erfolgte die Aufnahme in die Akademie von Parma, und 1763 wurde er Principe der Accademia Clementina. Als sein Lehrer wird Monti vermutet, noch stärker orientierte er sich an Niccolò Bertuzzi, einem Vertreter der venezianischen Malerei.

Varotti malte sowohl Entwürfe wie auch kleinformatige Gemälde (für Sammler) monochrom. Zu seinen stilistischen Qualitäten zählen u. a. Erfindungsreichtum und der flüssige Auftrag. In seinen kleinformatigen Bildern gilt er als einer der elegantesten Vertreter des *Barocchetto*. Seine Arbeitsmethode ist anhand von Zeichnung und Bozzetto nachzuvollziehen. Die erste Idee enthält schon alle Kompositionselemente, die mit Schwung und „burrinischer“ Art angelegt ist, die folgende Grisaille präzisiert mit treffender Linie.

Der Salzburger Bozzetto ist durch Vergleiche (Gesten der Figuren, flüssiger Pinselstrich bei den Falten sowie spitze Schraffur der Profile) in die 40er Jahre zu datieren. Varotti folgte stets der Tradition und dem Zeitgeschmack, wobei er bei den kleinen Bildern durch Lebhaftigkeit vom Akademischen abwich. Um die Jahrhundertmitte kündigte sich das Ende des *Barocchetto* an, und dies führte auch bei ihm zu Krisen. Es ging die Brillanz verloren, aber es blieb die jugendliche Kühnheit im Strich, bei einer größeren Genauigkeit der Falten und einer klareren Komposition mit mehr Details. Die Plastizität erhöhte sich aufgrund eines dichterem Materialauftrages. Innerhalb des sich sehr verändernden Geschmacks konnte er seine Rolle finden und wurde in einem Kunstführer von 1782 sogar als einer „unserer Modernen“ erwähnt.

