

GIUSEPPE VAROTTI A COIMBRA

Daniele Benati

ABSTRACT

Il riconoscimento a Giuseppe Varotti (1715–1780) della grande pala raffigurante la *Disputa con i dottori* nel Seminário Maior da Sagrada Família a Coimbra, della quale si sapeva solo che era stata eseguita nel 1753 da un pittore bolognese, testimonia non solo i fruttuosi rapporti artistici intercorsi lungo tutto il XVIII secolo tra Italia e Portogallo, ma anche il prestigio internazionale acquisito dall'Accademia Clementina di Bologna. La pala di Varotti, tra i più personali e autorevoli esponenti del 'barocchetto' locale, si segnala altresì per l'ambientazione dell'episodio sacro entro un edificio che riproduce fedelmente l'interno della basilica di San Petronio a Bologna.

PAROLE CHIAVE: Accademia Clementina di Bologna, Barocchetto bolognese, Rapporti artistici Portogallo-Italia, Seminário Maior da Sagrada Família a Coimbra, Gothic revival

Giuseppe Varotti in Coimbra

ABSTRACT

The attribution to Giuseppe Varotti (1715–1780) of the large altarpiece depicting the *Disputation of Jesus with the Doctors* in the church of the Seminário Maior da Sagrada Família in Coimbra – previously known only to have been executed in 1753 by a Bolognese painter – testifies not only to the fruitful artistic exchanges between Italy and Portugal, but also to the international prestige attained by the Accademia Clementina of Bologna. Varotti's altarpiece, by one of the most personal and authoritative representatives of the Bolognese 'barocchetto', is also notable for its setting of the sacred episode within a building that literally reproduces the interior of the Basilica of San Petronio in Bologna.

KEYWORDS: The Clementine Academy of Bologna, Bolognese Barocchetto, Artistic relations between Portugal and Italy, Seminário Maior da Sagrada Família in Coimbra, Gothic revival

★★★

Soprattutto nel Settecento, la fortuna di una scuola pittorica si misura non solo dalla fama dei suoi migliori esponenti, ma anche dal prestigio riscosso dalle sue istituzioni. A riprova dell'ulteriore risalto che la fondazione dell'Accademia Clementina contribuì a conferire a Bologna come centro di elaborazione artistica riconosciuto a livello internazionale, si può menzionare il caso, non ancora adeguatamente noto, della pala raffigurante la *Disputa con i dottori* dipinta da Giuseppe Varotti per l'altare della chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família a Coimbra [fig. 1], una delle più impressionanti testimonianze dei fruttuosi rapporti artistici intercorsi lungo tutto il XVIII secolo tra Italia e Portogallo¹. La sua presenza in tale contesto, di primo acchito sorprendente, trova infatti spiegazione proprio nel credito raggiunto dall'Accademia alla quale il pittore bolognese afferiva. Fino a quando, ormai trent'anni fa, Deanna Lenzi non me ne consegnò alcune fotografie avute da un collega portoghese perché qualcuno le studiasse, le uniche informazioni che si avevano in merito al suo autore erano fornite dalla registrazione di un pagamento effettuato il 3 novembre 1753 a un non

Per l'aiuto a vario titolo prestato alla preparazione di questo contributo sono grato a padre Nuno Miguel dos Santos, Irene Graziani, Deanna Lenzi, Rui Lobo, e soprattutto a Giuseppina Raggi.

¹ Per la parte italiana, sull'argomento risulta seminale l'intervento di A.M. MATTEUCCI, *Esiti bolognesi dell'architettura tardo-settecentesca in Portogallo*, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, atti del convegno (Faenza, 6–8 dicembre 1974), Firenze, Istituto di storia dell'architettura, 1977, pp. 125–134.

altrimenti specificato professore dell'Accademia Clementina di Bologna². Poiché già da qualche tempo Renato Roli aveva proceduto a quella che lui stesso definiva una «revisione dovuta» del catalogo di Francesco Monti, nel quale erano confluiti molti dipinti spettanti al misconosciuto Varotti³, risultava assai piano identificare tale «professore» in quest'ultimo.

Anche se del reperimento ho dato notizia fin dal 1996⁴, la difficoltà di disporre di una buona immagine dell'importante dipinto non mi ha ancora dato modo di pubblicarlo: allo scopo erano inservibili le due modeste foto già in mio possesso e lo stesso valeva per altre che, in anni successivi, sono comparse nei vari siti web dedicati all'edificio. Lo posso fare ora grazie alla cortesia e alla tenacia di Irene Graziani, che è riuscita finalmente a procurarmela [fig. 2]. Del resto, a partire dal 2020 l'intero Seminário Maior di Coimbra è stato oggetto di lavori di riqualificazione che hanno riguardato anche la chiesa, e nell'occasione la pala, rimossa – spero provvisoriamente⁵ – dall'altare che ne consentiva solo una visione assai scorciata, è stata fotografata in modo corretto.

Che si tratti di un quadro di Giuseppe Varotti è del tutto palese. Pur nel severo impianto architettonico che accoglie l'episodio – un aspetto sul quale tornerò più avanti –, vi si notano a prima vista quegli accenti disinvolti e capricciosi che fanno di Varotti uno dei più personali e autorevoli esponenti del barocchetto bolognese. Nato nel 1715 e allievo dapprima dello zio Pier Paolo, egli aveva poi seguito i corsi della Clementina, accostandosi a Francesco Monti e risultando vincitore del premio Marsili nella prima classe di figura nel 1733 e nel 1740, rispettivamente con un' *Adorazione dei magi* a monocromo e un *Caino e Abele* (Bologna, Accademia di Belle Arti). In seguito, aveva intrapreso un'intensa attività per le chiese bolognesi e del contado, che gli aveva fruttato un giusto riconoscimento da parte della stessa Accademia: nel 1751 era stato ammesso a far parte degli accademici «del Numero», cioè i quaranta membri ordinari, e a partire dal 1752 avrebbe più volte ricoperto l'incarico di Direttore della classe di figura, venendo infine eletto Principe nel 1763⁶. Non sorprende, dunque, che a lui fosse stata assegnata la commissione pervenuta da Coimbra.

Fin dalle prime prove note, Varotti si era peraltro dimostrato in grado di conseguire una propria personale 'maniera' in cui, più che le scelte compositive, in genere abbastanza convenzionali, si apprezza la garbata miniaturizzazione delle figure, ricondotte alla tornita eleganza di un ricciolo di alare e impreziosite da colori «da confetteria»⁷. In ciò egli si discosta dagli esiti conseguiti non solo dal più anziano Vittorio Maria Bigari (1692-1776), ancora in parte condizionato dal linguaggio aulico e classicheggiante di Giovan Gioseffo Dal Sole, ma anche dal coetaneo Nicola Bertuzzi (1710-1777), maggiormente interessato alle sfaldature cromatiche di gusto veneziano. Si comprende peraltro

² Come mi ha poi segnalato Giuseppina Raggi, la notizia si desume da P. GARCIA, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p. 275, nota 2.

³ R. ROLI, *Una revisione 'dovuta': da Francesco Monti a Giuseppe Varotti*, «Bollettino dei Musei Ferraresi», 15 (1985-1987), pp. 91-98.

⁴ D. BENATI, *Giuseppe Varotti*, in D. BENATI (a cura di), *Collezione di antichi maestri emiliani*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 21 ottobre – 21 dicembre 1996), Bologna, 1996, p. 75. Di qui la menzione passa in G. DAMEN, *Giuseppe Varotti, accademico clementino*, «Nuovi studi», 4, 7 (1999), pp. 115-131, in part. p. 122. Al dipinto ho poi dedicato un intervento al seminario: *Dialogo artistico tra Italia e Portogallo*, a cura di M. Pigozzi (Bologna, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, 18 giugno 2014), di cui non sono stati pubblicati gli atti. L'attribuzione a Varotti è altresì recepita in R. LOBO, G. RAGGI, *O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra: um projeto de Giuseppe Antonio Landi*, «Estudios Italianos em Portugal», nuova serie, 12 (2017), pp. 193-212, in part. p. 208.

⁵ Le fotografie pubblicate on-line dopo il 2023 mostrano di fatto il ricco alloggiamento originariamente destinato alla pala aperto in modo da mostrare una sorta di reliquiario-scala santa allestito nell'ambiente retrostante il presbiterio, in ordine a una simbologia dal significato lampante, ma del tutto incongruente rispetto all'arredo tardobarocco della chiesa.

⁶ G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 122.

⁷ E. RICCÒMINI, *Saggio introduttivo*, in E. RICCÒMINI (a cura di), *L'Arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. XXVII-XLV, in part. p. XXXVIII.

come simili prerogative, destinate ad attirare le critiche dei fautori del «buon gusto» e dei detrattori dell'«ornamento», potessero esprimersi, meglio ancora che nei dipinti da altare, nei dipinti di piccolo formato e soprattutto nei suoi conclamati bozzetti, in molti casi svincolati da precise committenze e destinati direttamente al collezionismo⁸.

Ad accertare la paternità del quadro di Coimbra bastano alcuni confronti, a cominciare dalla tipologia della Vergine, ricorrente in numerosi altri quadri di Varotti, come in questo ovale raffigurante la *Madonna col Bambino e sant'Anna*⁹ [fig. 3]. Scelte fisionomiche analoghe si notano poi nella bella paletta eseguita intorno alla metà degli anni '50 per l'orafo bolognese Marcantonio Sartori, in cui accanto a sant'Eligio si raggruppano gli altri protettori dell'arte degli orefici, i santi Tillone, Anastasio, Andronico e il beato Fazio¹⁰ [fig. 4], nel bozzetto per la coeva pala con il *Crocifisso e santi* della parrocchiale di Savignano sul Panaro¹¹ [fig. 5], e nel brillante monocromo a olio su carta con i *Santi Gregorio Magno e Sebastiano* [fig. 6], già appartenuto a Erich Schleier¹². Per caratterizzare in senso esotico e bizzarro i dottori che partecipano alla discussione con Gesù fanciullo, Varotti si serve inoltre degli stessi copricapi di foggia tra orientale e negromantica indossati da alcuni personaggi nelle due incantevoli *Storie bibliche* su rame recentemente esposte alla mostra del Settecento bolognese di Ajaccio¹³ [fig. 7].

Bolognesi a Coimbra

Grazie alle ricerche effettuate in questi ultimi anni sul Seminário Maior di Coimbra [fig. 9], sappiamo che l'incarico a Varotti rientra in una rete di committenze italiane tessuta dal rettore, il lucano Nicola Giliberti (1704-1783), sotto la supervisione del vescovo Miguel da Anunciação, conte di Arganil, che, finanziandola a sue spese, ne aveva promosso la costruzione a partire dal 1748¹⁴. I lavori erano stati

⁸ Per il punto sull'attività del pittore (1715-1780): A. MAZZA, *Imitazione, emulazione, inganni. Alcuni esempi nella quadreria dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, in C. MASINI (a cura di), *Gli splendori della vergogna*, catalogo della mostra (Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergognosi, 9 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 21-49, in part. pp. 40-49; G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit.; M. NALDI, *Giuseppe Varotti, un comprimario del barocchetto bolognese*, «Barockberichte», 26/27, 1 (2000), pp. 550-557; A. MAZZA, *La collezione di Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano*, Bologna, Bononia University Press, 2021, II, pp. 545-550.

⁹ Olio su tela; 45,5 x 62,3 cm. Si veda: M. NALDI, in D. BENATI (a cura di), *Il fascino della pittura emiliana. Dipinti e disegni dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 25 settembre – 20 dicembre 2008), Bologna, Fondantico, 2008, pp. 104-106, n. 26.

¹⁰ Olio su tela, 160 x 94,5 cm. Si tratta del quadro esposto nel 1773 presso la parrocchia bolognese di Sant'Isaia, secondo quanto annotato da MARCELLO ORETTI, *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna in occasione degli apparati fatti per le processioni Generali del Ss.mo Sacramento che si fanno ogni dieci anni in Bologna*, 1759-1786, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B105, c. 168. Si vedano: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 121, fig. 144; EAD., in D. BENATI (a cura di), *Tempio dell'arte*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 11 novembre 2000 – 31 gennaio 2001), Bologna, Fondantico, 2000, pp. 104-106, n. 24.

¹¹ *Il Crocifisso con i santi Biagio, Antonio abate, Francesco e Antonio da Padova*; olio su tela, 42 x 28 cm. Si vedano: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 120, fig. 142; M. NALDI, in D. BENATI (a cura di), *Invito al collezionismo. Quattro secoli di dipinti e disegni dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 5 novembre – 23 dicembre 2005), Bologna, Fondantico, 2005, pp. 66-67, n. 22.

¹² Köln, vendita Van Ham, 17 maggio 2024, n. 1073, 42 x 28,5 cm.

¹³ *Giuseppe venduto ai mercanti, David e Abigail*, olio su rame, ciascuno 49 x 40 cm. Si vedano: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 119, figg. 146-147; F. GIANNINI, in A. BACCHI, D. BENATI, PH. COSTAMAGNA, A. MAZZA (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2024, pp. 296-297, nn. 79a, 79b.

¹⁴ P. DIAS, *O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na Época Moderna*, «Arquivo Coimbrão», 33-34 (1990-1992), pp. 175-197.

inizialmente affidati al cappuccino fra João da Soledade, il quale non sembrerebbe però aver provveduto altro che allo sbancamento della collina prospiciente il fiume Mondego destinata ad ospitare il grandioso edificio e a gettarne le fondamenta. Si deve altresì alle ricerche di Giuseppina Raggi il merito di aver individuato nel bolognese Giuseppe Antonio Landi (1713-1791) l'autore del progetto, in passato riferito anche a Giovanni Francesco Tamossi, un altro bolognese il cui nome emerge dai documenti relativi alla fabbrica tra il 1754 e il 6 ottobre 1755, quando morì precipitando da una delle torri. Giunto a Lisbona nell'agosto 1750 insieme all'astronomo bolognese Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804), col quale, in seguito al trattato di Madrid firmato il 13 gennaio di quell'anno, avrebbe dovuto prendere parte alla commissione incaricata di tracciare i confini fra i possedimenti portoghesi e quelli spagnoli nell'America del Sud, Landi aveva dovuto posticipare la partenza per il Brasile a causa dell'improvvisa morte del re del Portogallo Giovanni V. Se finora si credeva che nei tre anni trascorsi a Lisbona si fosse perlopiù occupato di disegnare i monumenti della città, da alcune lettere inviate da Brunelli al botanico bolognese Ferdinando Bassi si apprende invece che prima del 20 luglio 1751 egli stesso lo aveva inviato a Coimbra «per una visita a una fabbrica» e che nel successivo novembre ne era tornato, avendo «guadagnato non poco denaro» grazie alla sua raccomandazione¹⁵. Anche se la lettera di Brunelli non specifica quale fosse tale fabbrica, è ragionevole pensare che si trattasse proprio del Seminário Maior, l'unico cantiere di prestigio effettivamente attivo in quegli anni.

Nei mesi della sua permanenza a Coimbra, Landi, forte della sua educazione avvenuta presso l'Accademia Clementina sotto la guida di Ferdinando Galli Bibiena¹⁶, doveva aver steso un nuovo progetto, mantenendo la pianta quadrata stabilita da João da Soledade. E, poiché già tra il 1749 e il 1750 Tamossi aveva lavorato al suo fianco alla ristrutturazione della chiesa di San Francesco di Cesena¹⁷, è inevitabile pensare, anche alla luce dei modesti esiti da questi raggiunti nelle fabbriche in seguito assegnategli, che il suo ruolo a Coimbra sia stato quello di semplice capomastro incaricato di mettere in opera il progetto elaborato da Landi. Anche dopo la partenza di quest'ultimo per il Brasile (2 giugno 1753)¹⁸, Tamossi dovette continuare a lavorare secondo le indicazioni ricevute, così da portare la fabbrica a un notevole avanzamento, come testimonia lo stesso fatto che nell'ottobre 1755 egli sia morto cadendo da una delle due torri campanarie in facciata. A Giuseppe Antonio Landi va pertanto riferito non solo il progetto della facciata, connotata da un corpo centrale assai simile a quello da lui successivamente adottato nella chiesa di Sant'Ana a Belém do Pará, in Brasile, ma anche quello della magnifica chiesa a pianta ottagonale alla quale si accede subito oltrepassato il vestibolo, il cui carattere bolognese emerge bene, secondo Raggi, dal confronto con Santa Maria della Vita.

Solo a partire dalla tarda primavera del 1755 si registra la presenza di un nuovo architetto, peraltro allievo dello stesso Landi presso l'Accademia Clementina, ovvero Luigi Azzolini (1723-1791)¹⁹, sotto la direzione del quale venne completata l'ala orientale e furono edificate le ali meridionale e

¹⁵ R. LOBO, G. RAGGI, *O Seminário de Jesus*, cit., p. 193.

¹⁶ La ricca bibliografia su Landi è riepilogata da S. MEDDE, *Landi, Giuseppe Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma, Istituto Treccani dell'Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 391-393. Inoltre: I. MAYER GODINHO MENDONÇA, M.D.A. BONDI (a cura di), *Amazônia felsínea. A. José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

¹⁷ I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *António José Landi*, in I. MAYER GODINHO MENDONÇA, M.D.A. BONDI (a cura di), *Amazônia Felsínea*, cit., pp. 116-117.

¹⁸ I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *Dados biográficos: Portugal e Brasil (1750-1791)*, in I. MAYER GODINHO MENDONÇA, M.D.A. BONDI (a cura di), *Amazônia Felsínea*, cit., pp. 40-75, in part. p. 47.

¹⁹ R. LOBO, *Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese architect between Lisbon and Coimbra*, in S. FROMMEL, M. ANTONUCCI (a cura di), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 203-226.

posteriore, così da consentire l'inaugurazione dell'edificio nel 1765. Contestualmente, il rettore Giliberti aveva atteso all'arredo della chiesa [fig. 10], coinvolgendo artisti di nazionalità diversa, dallo spagnolo João Fontana da Maqueixa, al quale spetta il gigantesco organo entro una cassa in legno intagliato e dorato sopra l'ingresso, ai napoletani Gennaro Vassallo²⁰, autore delle statue degli altari laterali, e Pasquale Parente, che tra il 1755 e il 1756 affrescò la cupola con una, per vero modesta, *Incoronazione della Vergine*²¹. Da Genova vennero fatti arrivare la porta lignea e lo stupendo altare marmoreo [fig. 1], opera di Pasquale Bocciardo, che vi attese tra il 1755 e il 1758 per un compenso di seimila *cruzados*, ai quali si aggiunsero trecentomila *reis* per il suo trasporto²². L'inferriata del portale fu invece eseguita a Bologna nel 1756 su disegno di Antonio Torreggiani (1718-1758), figlio del più celebre architetto Alfonso²³.

Quanto alla pala dell'altare maggiore, la commissione si rivelò più laboriosa. Da uno scambio epistolare conservato nell'archivio del Seminário Maior e integralmente reso noto da Giuseppina Raggi²⁴, si apprende che già nel 1746 il rettore Nicola Giliberti aveva stabilito che essa dovesse raffigurare «quando N.S. Gesù fu trovato nel tempio da M^a SS. e S. Gius. e disputando tra i Dottori», un soggetto quanto mai confacente a una chiesa dedicata alla Sacra Famiglia all'interno di un istituto destinato alla formazione dei sacerdoti²⁵. In un primo momento, egli aveva pensato tuttavia di richiederne l'esecuzione a un pittore romano, in ordine alle preferenze pittoriche fin lì manifestate in ambito portoghese: esemplare è il caso del gigantesco convento-palazzo di Mafra, nell'Estremadura, i cui dipinti da altare costituiscono una strepitosa galleria della pittura in auge nella Roma del tempo, da Francesco Trevisani a Sebastiano Conca, da Pompeo Batoni a Corrado Giaquinto e Agostino Masucci²⁶. Il 21 agosto 1746, il referente di Giliberti, Ottavio Guerrini, gli scriveva da Roma informandolo che «il miglior pittore che oggi sia qui, è il S. Cav. Conca», il quale, già da lui contattato, si era detto disposto ad eseguirlo in sei mesi per un compenso di circa mille scudi ed attendeva notizie sulla «misura di quanti palmi romani deve essere l'altezza e larghezza e se deve essere ornato e centinato, o vero solo quadro», oltre che del «sito dove deve essere collocato, acciò sia ad esso ben proporzionato». Guerrini aggiungeva inoltre: «Sento vi sia un tal Corrado Quarenti [Giaquinto?] buon pittore, e parlerò anche con questo per il quadro, ma sempre è necessario sapere la grandezza

²⁰ Sull'artista (doc. 1720-1782): G.G. BORRELLI *Onofrio, Gennaro e Nicola Vassallo: una famiglia di scultori nella Napoli del Settecento*, in P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del convegno (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, 4 - 5 novembre 2011), Napoli, Paparo, 2014, pp. 100-115, in part. 102-104; A. RICCO, *Brevi passaggi su Gennaro Vassallo: nuove proposte per uno scultore napoletano del Settecento*, «Ricche minere», 17 (2022), pp. 85-95.

²¹ Sull'artista, originario di Resina e morto a Coimbra nel 1793: P. DIAS, *Pasquale Parente. Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII*, «Estudos Italianos em Portugal», 37 (1974), pp. 143-154; G. RAGGI, *Pinturas de fundais e falsos interiores. Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente*, «Monumentos», 18 (2003), pp. 109-117.

²² F. FRANCHINI GUELF, *Un altare dello scultore genovese Pasquale Bocciardo per il Seminario Maggiore di Coimbra*, «Estudos Italianos em Portugal», 4 (2009), pp. 315-327. Nel contratto, rogato a Genova il 13 ottobre 1755 dal notaio Ambrogio Roccatagliata, si specificava che l'altare doveva essere «di marmo bianco, fino, statuario di Carrara, con sue colonne massiccie ed intiere di mischio di Firenze, et altri mischij di diaspro di Sicilia, di giallo di Verrona, e di verde di Polcevera e Granatiglio di Spagna».

²³ D. LENZI, *Disegni di Antonio Torreggiani*, in D. LENZI (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 305-310, in part. p. 307.

²⁴ G. RAGGI, *Architetture dell'inganno. Il lungo cammino dell'illusione*, tesi di PhD, Universidad de Lisboa - Università di Bologna, 2005, I, pp. 733-747; II, pp. 1336-1343. In precedenza, la notizia era stata segnalata da P. DIAS, *O Seminário Maior de Coimbra*, cit.

²⁵ L.M. GEMELGO CLAUDINO, *Seminário Maior de Coimbra. História, Património e Museologia*, tesi di PhD, Universidad de Coimbra, 2018, p. 29.

²⁶ P.P. QUIETO, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La pittura a Mafra, Evora, Lisboa*, Bentivoglio (Bologna), Grafiche dell'Artiere, 1988.

del sito dove si deve collocare, e da che sito porgli il lume l'altare sia in faccia a destra, o sinistra o di sopra mentre i quadri in un sito secondo il lume sono bene in altro male». Ancora il 23 settembre 1746 egli sollecitava il rettore Giliberti a scegliere fra i pittori proposti, che nel frattempo erano diventati tre: Conca, Corrado e un non meglio identificabile «Sorba», specificando che «il pr.^o dei quali vole circa [scudi] 1000, il 2.^o 500 e il 3.^o 300 con la notizia dell'altezza, larghezza e lume».

A fronte delle pretese manifestate dagli artisti interpellati, la questione venne lasciata per qualche anno in sospeso e, allorché si trattò di decidere, la scelta cadde su un pittore felsineo. Alla luce di quanto si è finora detto, è difficile credere che a ciò fosse estranea l'azione del clan dei bolognesi presenti in quegli anni a Lisbona, tutti variamente legati all'Accademia Clementina, da Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, impegnato nella progettazione del Teatro dell'Opera del Tago, a Giovanni Angelo Brunelli, a Giovanni Antonio Landi. È anzi probabile che proprio da quest'ultimo sia provenuta la segnalazione decisiva che indusse il rettore Giliberti ad accantonare la ricerca di un pittore in ambito romano e a rivolgersi a un esponente dell'Accademia Clementina.

Nel 1753, Giuseppe Varotti, che anche in quell'anno ricopriva il ruolo di Direttore della classe di figura, dovette dunque spedire il proprio quadro da Bologna, ovviamente senza bisogno di recarsi a Coimbra di persona, ma usufruendo delle necessarie indicazioni trasmesse. È anzi da supporre che, come consueto, l'invio del dipinto finito fosse preceduto da quello di un modelletto, utile a garantire entrambe le parti, ma che resta da rintracciare. Resta tuttavia da spiegare l'aggiunta di una striscia di tela in basso, che conferisce al dipinto un maggiore sviluppo in altezza: segno forse di un'erronea indicazione recapitata al pittore o di un adattamento resosi necessario in un secondo momento.

Un omaggio a San Petronio, tra survival e revival gotico

Secondo una tradizione iconografica ben consolidata, la pala di Giuseppe Varotti [fig. 2] dispone al centro della composizione la figura di Gesù fanciullo, vestito con una tunica candida e seduto su un gradino della scala antistante l'altare del tempio. Attorno a lui i sapienti lo interrogano vivacemente, esprimendo contrarietà e stupore attraverso le espressioni, i gesti e le brusche torsioni dei corpi, mentre alcuni sfogliano con furia i propri libri per trovare conferma di quanto viene detto: a giudicare dalle tre dita che il ragazzo mostra sollevando la mano destra, la discussione riguarda il mistero della Trinità, di cui il Vecchio Testamento non parla mai in modo esplicito, così da suscitare le perplessità e le rimozioni dei dottori, in quanto custodi della Legge. Onorando la richiesta del rettore Giliberti, all'estrema destra figurano Maria e Giuseppe, quest'ultimo in atto di indicare il figlio alla sposa costernata. Si allude in questo modo anche all'episodio narrato nel Vangelo di Luca (2,41-50), relativo allo spavento provato dai genitori di Gesù dodicenne in seguito alla sua improvvisa scomparsa, nonché al conseguente rimprovero da loro mossogli e alla brusca risposta con cui egli si dichiara figlio di Dio: «Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?».

Se l'argomento sacro è affrontato da Varotti con la consueta *verve*, ben espressa dalla ricercata eleganza delle pose e dalla gamma cromatica, in origine certo più squillante di quanto non risulti attualmente, stupisce per contro la sua ambientazione entro un edificio dai marcati caratteri gotici. La pala ha infatti un andamento marcatamente verticale, che il pittore risolve disponendo le figure nella parte inferiore e occupando quella superiore con la veduta prospettica dell'interno di un edificio sacro, sul fondo del quale si apre una spaziosa cappella illuminata da due bifore archiacute sormontate da un rosone circolare. Si tratta di un linguaggio architettonico che a Bologna ha un'identità precisa e dunque ben riconoscibile, che rinvia alle cappelle laterali della basilica di San Petronio, progettata a partire dal 1390 da Antonio di Vincenzo [figg. 11, 12]. Sia pure semplificandoli, anche i capitelli rimandano a quel modello, tanto che la pala si configura come un vero e proprio omaggio a un

edificio assai amato dai bolognesi.

L'irrequieto sperimentalismo di Varotti, altrove impegnato a restituire un elaborato interno giudaico mediante colonne tortili e paraste decorate da panoplie di gusto esplicitamente cinquecentesco²⁷ [fig. 8], giustifica solo in parte una simile scelta, che mi sembra viceversa da leggere nella complessa dialettica che l'interesse per il mondo gotico assume a Bologna, tra sopravvivenza e reinvenzione. Riprendendo e sviluppando le considerazioni di Erwin Panofsky, è stato infatti Rudolf Bernheimer²⁸ a studiare come un edificio non finito – nella fattispecie, proprio la basilica di San Petronio – e il problema del suo compimento potessero mantenere vivo per secoli uno stile, salvo poi cedere il passo a un suo uso disinvoltato in funzione aggettivante e ornamentale. È quanto avviene da parte degli scenografi e dei pittori di inizio Settecento, per i quali il linguaggio gotico non è ormai più che un'opzione da utilizzare a seconda dei contesti. E così, mentre le scenografie teatrali raffiguranti segrete o prigionie perseguono un effetto drammatico mediante il ricorso a un vocabolario gotico, svincolato da una reale comprensione delle ragioni strutturali che lo governano²⁹, le tempere con capricci architettonici di Pietro Paltronieri detto il Mirandolese (1673-1741) mostrano un sistematico ricorso all'arco acuto, e l'episodio biblico di *Salomone che incensa gli idoli* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) è ambientato da Vittorio Maria Bigari entro un edificio che reinterpreta l'interno di San Petronio in chiave dichiaratamente *rocaille*³⁰.

Non è questo l'atteggiamento con cui Varotti ritrae una delle cappelle petroniane, di cui restituisce il vertiginoso impianto verticale, riserbando un qualche accento barocco alla sola ancona lapidea, peraltro rigorosamente aniconica in ordine al divieto ebraico di utilizzare le immagini sacre. Ne deriva un ricercato contrasto tra l'astratto nitore dell'architettura, perfettamente restituita nella sua severa e spoglia volumetria, e l'affollarsi delle figure, ricondotto a unità dalla luce che spiove dall'alto. Resta però singolare che l'artista abbia deciso di destinare a uno scrigno di gusto rococò come la chiesa della Sagrada Família a Coimbra un ripensamento tanto letterale dell'interno di San Petronio, in termini quasi di *gothic survival*.

²⁷ *Salomone incensa gli idoli*, olio su tela, 138 x 98 cm. Si veda: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 118, fig. 143. Nel 2023 il dipinto è ricomparso presso la Galleria Le Due Torri di Noceto (Parma).

²⁸ E. PANOFKY, *Das erste Blatt aus dem «Libro» di Giorgio Vasari. Eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, «Städel-Jahrbuch», VI (1930), pp. 25-72 (trad. it. *La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano*, in E. PANOFKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 169-224); R. BERNHEIMER, *Gothic Survival and Revival in Bologna*, «The Art Bulletin», 36, 4 (1954), pp. 263-284.

²⁹ D. LENZI, in A.M. MATTEUCCI, D. LENZI, W. BERGAMINI, ET AL. (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1980, p. 76.

³⁰ Inv. 389, olio su tela, 120 x 95 cm, in serie con il *Convito di Baldassarre* (inv. 397) e la *Disputa tra Filippo e Alessandro di Macedonia* (inv. 394). Si vedano: M.C. CASALI PEDRIELLI, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi Dipinti Disegni*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 128-129, n. 33; M.C. CASALI PEDRIELLI, in A. BACCHI, D. BENATI, PH. COSTAMAGNA, A. MAZZA (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., pp. 286-288, n. 76b.



1. Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família, altare maggiore, con la pala di Giuseppe Varotti (1753) e l'ancona marmorea di Pasquale Bocciardo (1755-1758)



2. Giuseppe Varotti: *La disputa con i dottori*
Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família
(foto: Hugo Costa Marques)



3. Giuseppe Varotti: *La Madonna col Bambino e sant'Anna*, Collezione privata



4. Giuseppe Varotti: *Sant'Eligio con i santi Tillone, Anastasio, Andronico e il beato Fazio*
Collezione privata



5. Giuseppe Varotti: *Il Crocifisso con i santi Biagio, Antonio abate, Francesco e Antonio da Padova*
Collezione privata



6. Giuseppe Varotti: *I santi Gregorio Magno e Sebastiano*
Collezione privata



7. Giuseppe Varotti: *Giuseppe venduto ai mercanti*
Collezione privata



8. Giuseppe Varotti: *Salomone incensa gli idoli*
Collezione privata



9. Coimbra, Seminário Maior da Sagrada Família, facciata



10. Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família, veduta della volta
(foto: Vitor Murta Photography)



11. Bologna, basilica di San Petronio, cappella Bolognini



12. Bologna, basilica di San Petronio, finestrone sul fianco occidentale