

# Studi in onore di Stefano Tumidei

a cura di

Andrea Bacchi  
Luca Massimo Barbero



## *L'Incontro di Giacobbe e Esaù* di Giambattista Marcola

Lorenzo Finocchi Gherzi

La pittura a Verona nel Settecento non manca di qualità che la distinguono dalle dirompenti novità tematiche e stilistiche ideate dai grandi maestri veneziani del tempo, da Sebastiano Ricci a Giambattista Tiepolo, da Rosalba Carriera a Gianantonio Pellegrini, fino a Canaletto e a Francesco Guardi. Sulla base della ricca esperienza pittorica segnata dal classicismo romano di Carlo Maratta, Antonio Balestra, il 9 novembre 1730, scriveva a Francesco Gabburri, riferendosi probabilmente ai veneziani, che alcuni pittori “per altra strada vanno dietro al loro genio e capriccio, col cercar di farsi taluno delle maniere ammanierate, fantastiche e ideali, lontane dal vero, il che non serve ad altro che a coprire con un'apparente macchia che dia nell'occhio, quella total mancanza de' veri fondamenti”<sup>1</sup>. Fondamenti che per Balestra significavano educazione accademica e conoscenza della statuaria classica, nonché un'abilità nella resa dei moti dell'animo che fosse temperata da decoro e compostezza.

L'eleganza di questa formula caratterizza, non a caso, certo il caposcuola più significativo della pittura veronese del Settecento, Giambettino Cignaroli, allievo diretto di Santo Prunati, che Andrea Tomezzoli ha inquadrato di recente in termini più che convincenti come figura di spicco sulla scena veronese proprio per quella capacità di modulare con una grazia infinita e una dolcezza languida e consolante, temi e situazioni in cui dominano gli affetti resi in formule compassate e tenute a freno, a tutto

<sup>1</sup> Cit. in A. TOMEZZOLI, “Verona, madre e tutrice d'eccellenti pittori”, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di F. Magani, Milano 2011, p. 31.

vantaggio di un'armonia d'insieme, tanto nella cromia che nei gesti e negli atteggiamenti. Ne fanno fede dipinti di grande fascino come la *Morte di Socrate* del Szépművészeti Múzeum di Budapest o il toccante *Congedo di Ettore da Andromaca*, riapparso di recente sul mercato antiquario londinese e oggi al Chi-Mei Museum di Tainan City (Taiwan)<sup>2</sup>, che manifestano la distanza stilistica netta da una pittura veneziana di storia di cui il massimo esponente, Giambattista Tiepolo, alla metà del secolo, in molti incarichi per affreschi monumentali, proponeva, al contrario, una versione singolarissima, sbilanciata in una serie di novità eclatanti tanto da conferirle un carattere visionario e del tutto inedito.

Ma oltre alla linea accademica cui si uniforma al meglio Cignaroli, a Verona anche Louis Dorigny e Simone Brentana hanno allievi, e Giambattista Marcola (1704-1776) è uno di essi. Sappiamo che si formò presso il Brentana, impostando in città una carriera apparentemente lunga, a capo di una solida bottega di cui facevano parte i figli Nicola (1736-1770), Marco (1740-1793), Francesco e Angela, in grado di conservare a lungo la preferenza accordata loro da alcune delle famiglie più in vista della città, come i Dionisi e i Canossa. Ma nonostante siano numerose le opere di Giambattista citate da Zannandreis nelle chiese cittadine<sup>3</sup>, la rimozione di esse dalle sedi originarie ha ridotto il catalogo dell'artista a ben poca cosa, sostanzialmente a due sole opere accertate, la pala con il *Martirio di sant'Eurosia* per l'altare della cappella privata di villa Dionisi a Cerea, firmata e datata 1743, e la grande tela con *Mosé fa scaturire l'acqua dalla roccia* in villa Pompei Perez Sagramoso a Illasi del 1748<sup>4</sup> (fig. 1).

All'esiguità delle opere autografe dell'artista si contrappone un ben più alto numero di disegni attribuitigli per chiara evidenza stilistica, di cui alcuni firmati, sparsi in collezioni museali europee, di cui è opportuno ricordare quello con la *Madonna con il Bambino*, riprodotto da Tomezzoli, in cui, sul verso, appariva la scritta: «Disegno del Balestra / e colorato da Gio. Ba. Marcola». È questa un'indicazione preziosa della contiguità dei due pittori, perché, come scrive lo studioso: “ciò che conta è l'attenzione rivolta da Giambattista Marcola all'indiscusso maestro della scuola veronese, è il

<sup>2</sup> A. TOMEZZOLI, *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di terraferma*, a cura di G. Pavanello, Milano 2011, pp. 217-220.

<sup>3</sup> D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona 1891, pp. 390-391.

<sup>4</sup> L. ROMIN MENEGHELLO, *Marco Marcola pittore veronese del Settecento*, Verona 1983, pp. 17, 21, figg. 23-24. Spetta alla studiosa aver ritrovato il necrologio del pittore in data 22 settembre 1776 (Archivio di Stato di Verona, *Registro dei morti*, 1776, c. 116). Ringrazio l'amico Andrea Tomezzoli per avermi procurato l'immagine del *Martirio di sant'Eurosia* di villa Dionisi a Cerea.

riconoscimento del valore esemplare della di lui lezione nel momento in cui egli si riappropria di un modello grafico”<sup>5</sup>.

L'avvio a un classicismo forbito, venato di colte citazioni neocinquecentesche, come il carnefice della pala di Cerea, ripreso dal *Martirio di san Giorgio* di Paolo Veronese nella chiesa di San Giorgio in Braida a Verona, sembra essere alla base della formazione di Marcola, anche se una narrativa scorrevole, estranea all'accademismo balestriano, pare ricondurre l'artista a una pittura popolareggiante, segnata da una spontaneità di modi e atteggiamenti che caratterizza i personaggi della tela di Illasi. Qui la scena biblica è popolata dai tipi più vari di donne, uomini, vecchi, bambini e animali, assemblati in maniera scomposta e confusionaria, ma in cui si nota una semplicità espositiva colloquiale, che riconduce l'evento a un fatto storico reso con la convincente *verve* teatrale e ridondante di una compagnia di giro.

È ancora Zannandreis, del resto, che ricorda come “dipinse il Marcola alcuni quadri per particolari di vario argomento in figure piccole, fra' quali alcuni di composizioni facete e giocose che passarono anche in estere Gallerie”<sup>6</sup>, a testimonianza di una particolare vena interpretativa del pittore mirata a coniugare un colto classicismo dell'impostazione generale del dipinto con una resa attraente per i colori, il disegno e la varietà di moti e sentimenti espressi dai personaggi con un'immediatezza schietta ed esplicita. Inoltre, a una sorta di purismo neocinquecentesco si affianca una resa tutta moderna della natura e del paesaggio, interpretato all'insegna di un naturalismo lussureggiante che arricchisce il pathos dell'evento.

Tali osservazioni ben si attagliano alle due aggiunte significative che Tomezzoli ha proposto per il catalogo di Marcola<sup>7</sup>: un ciclo di tele in palazzo Canossa, commissionato per quella sede nel 1755, e un secondo oggi conservato in villa Cordellina a Montecchio Maggiore, di cui è ignota la provenienza, aventi entrambi soggetti ispirati a episodi tratti dalla *Gerusalemme Liberata*, poema che ebbe vasta fortuna e diffusione tra i pittori veneti del Settecento grazie all'edizione illustrata da Giambattista Piazzetta, apparsa a Venezia presso l'editore Albrizzi nel 1745.

In due tele in palazzo Canossa, con l'arrivo di *Erminia tra i pastori* e *Erminia scrive il nome di Tancredi su un albero*, colpisce la maestosità e l'imponenza del paesaggio, attribuito a Tommaso Porta, che fa da scena per le figurette minuettanti di Erminia e

<sup>5</sup> A. TOMEZZOLI, *Tasselli per la grafica veronese del Settecento*, in “Arte Veneta”, 64, 2007, p. 221.

<sup>6</sup> ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori* cit., p. 391.

<sup>7</sup> TOMEZZOLI, *Verona 1740-1799* cit., p. 222; I. TURRI, in *Il Settecento a Verona* cit., pp. 152-153, catt. 32 a, 32b; C. RIGONI, Ivi, pp. 152-155, catt. 33a, 33b, 33c, 33d, 33e.

dei pastori, riprese in una placida scena agreste di sapore arcadico, attorniate da pecore, capre e cani dipinti con insolita vivacità e brio che accrescono il carattere boschereccio delle composizioni, allusivo all'attrazione tutta rococò per gli aspetti più dolci e suadenti di un paesaggio solare, emblema di una natura benigna.

Diversamente, nel ciclo di villa Cordellina, le vicende di Erminia e Tancredi assumono un carattere più drammatico. Tra le varie tele, sagomate poiché in origine dovevano essere contenute da cornici mistilinee, spicca quella maggiore con il *Trasporto di Tancredi al campo cristiano*, nella quale ritorna l'impostazione di un paesaggio folto e avvolgente con l'inserzione di un episodio altamente patetico, la cui tensione è stemperata, tuttavia, dal fascino pacificante della natura circostante, al fine di dare ampia gradevolezza a una sequenza pittorica concepita necessariamente ai fini decorativi di un unico ambiente.

Al catalogo delle opere di Marcola, possiamo oggi aggiungere una tela inedita, firmata in basso a destra, raffigurante la scena della riconciliazione tra Giacobbe e il fratello Esaù, dopo la lite per la primogenitura concessa con l'inganno a Giacobbe dal padre Isacco (fig. 2). Il dipinto, oltre a essere di dimensioni notevoli (90 x 180 cm), conserva la cornice originale in legno con rilievi ornamentali a foglie, ed è in buono stato conservativo, essendo stato restaurato di recente. L'autografia, oltre alla firma, è acclarata dalla palese analogia di tratto che si ritrova nei due dipinti certi dell'artista, il *Martirio di sant'Eurosia* di Cerea e il *Mosè fa scaturire l'acqua* di villa Pompei a Illasi. Anzi, giusto con questa seconda opera il dipinto in questione condivide modelli presenti in entrambe le scene, come il bimbo in braccio sulla destra, che ritorna al centro della tela di Illasi. L'incontro tra i due fratelli avviene al centro di una folla di astanti tra i quali, inginocchiata presso Giacobbe mentre tende verso Esaù il figlioletto Giuseppe, compare Rachele, mentre sulla sinistra Lia tiene a sé la figlioletta avuta da Giacobbe. Enfasi e sentimento guidano l'abbraccio dei due fratelli, che avviene al centro di una selva, da cui si nota un ampio paesaggio sul fondo a sinistra, e alla presenza del seguito di entrambi, formato da giovani, donne e bambini che tengono a bada pecore, capre, e anche il cane che abbaia sulla destra, nonché il cammello che dall'alto osserva la scena con dignitoso distacco.

Sono gli atteggiamenti d'intima familiarità tra i vari animali, con le pecorelle che dormono comodamente una sull'altra, le caprette accuciate all'abbaiare del cane, la flemma del cammello, che dimostrano la capacità inventiva di un *petit maître* come Giambattista, il quale riesce con onorevole professionalità a calare la storia biblica in una forma complessiva piacevole e accattivante, per il movimento e la vivacità dei

personaggi diversi uno dall'altro, che fanno corona all'episodio centrale dell'incontro appassionato dei fratelli.

Come si può notare in molti disegni accademici attribuiti a Marcola<sup>8</sup>, e anche nella tela di Illasi, è ricorrente la tendenza del pittore a dosare lo spazio mettendo in contropunto le figure ai lati, un espediente che ritorna puntualmente nel gruppo di Lia sulla sinistra, e che testimonia l'adesione dell'artista ai classici modi di procedere previsti da una prassi accademica sperimentata. In proposito, vale la pena di notare come il dipinto in questione, seppure di dimensioni minori, derivi da un modello di notevole importanza, poiché l'iconografia generale, anche per la centralità del cammello, lo apparenta senza meno al grande *Incontro di Giacobbe e Esaù* di Giovanni Maria Bottalla, detto Raffaellino, oggi ai Musei Capitolini (fig. 3), compiuto per il cardinale Giulio Sacchetti insieme al *pendant* con *Giuseppe venduto dai fratelli* tra il 1636 e il 1641-42<sup>9</sup>.

Questo confronto dimostra la chiara sintonia dei pittori veronesi della cerchia balestriana con gli esempi migliori del classicismo romano del Seicento, visto come garanzia di buon gusto e raffinatezza da opporre, non a caso, a coloro che, di quei "fondamenti", come si è visto, erano ignari.

Nulla si può affermare con certezza sulla collocazione originaria del dipinto ritrovato, anche se il tema biblico e le dimensioni dell'opera inducono ad accostarlo al *Mosè* di villa Pompei, con cui condivide uno stile impetuoso nell'eccitazione generale delle scene, tanto da poterne almeno indicare una datazione prossima al 1748-50.

<sup>8</sup> Cfr., ad esempio, I. FENYÖ, *Dessins italiens inconnus du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts", 22, 1963, p. 123 nota 20, fig. 75.

<sup>9</sup> C. MANZITTI, *Considerazioni e novità su Raffaellino Botalla*, in "Paragone", 49, 639, 2003, p. 51; S. BRUNO, *Le qualità della prima bottega cortonesca*, in "Paragone", 68, 677, 2006, pp. 53-56. Ringrazio l'amico Sergio Guarino per la gentile disponibilità dimostratami per il reperimento dell'immagine.



1. Giambattista Marcola, *Mosè fa scaturire l'acqua*. Illasi, villa Pompei



2. Giambattista Marcola, *Incontro tra Giacobbe e Esaù*. Venezia, collezione privata



3. Giovanni Maria Bottalla, *Incontro tra Giacobbe e Esaù*. Roma, Musei Capitolini