

QUADERNO N° 28
dell'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti
del Comune di Verona



Veronesi illustri

Lezioni tenute nel 2023



Con il patrocinio



Foto di copertina Anfiteatro Arena

Veronesi illustri

Lezioni tenute nel 2023
presso la Società Letteraria di Verona

A cura di Silvano Zavetti



Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona



Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona

Palazzo Barbieri - Piazza Bra, 1 – 37121 Verona

mail assconsiglieriemeriti@comune.verona.it

Codice fiscale 93155180230

ISBN 9788894730654



9 788894 730654

Stamperia Comunale
Novembre 2024



Associazione dei Consiglieri
Comunali Emeriti del Comune di Verona



SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

Veronesi illustri

Lezioni tenute nel 2023

presso la Società Letteraria di Verona da:

Prof. Gian Paolo Marchi

Prof.ssa Giulia Adami

Prof.ssa Claudia Bissoli

Dr. Leonardo Latella

Prof.ssa Laura Och

Prof.ssa Anna Maria Salvadè

Prof. Corrado Viola

Dott.ssa Antonella Arzone

Dott.ssa Daniela Brunelli

Sommario

| | |
|---|------------|
| Presentazione del Presidente Associazione Emeriti | 7 |
| 21 febbraio 2023 Prof. Gian Paolo Marchi | 9 |
| ARCIDIACONO PACIFICO (Verona 776 –846) | |
| 28 marzo 2023 Prof.ssa Giulia Adami | 25 |
| DOMENICO MORONE (Verona 1442 – 1518) e | |
| FRANCESCO MORONE (Verona 1471 – 1529) | |
| 11 aprile 2023 Prof.ssa Claudia Bissoli..... | 31 |
| DOMENICO BRUSASORZI (Verona 1516 – 1567) e | |
| CECILIA BRUSASORZI (Verona 1549 – 1593) | |
| 16.05.2023 Dr. Leonardo Latella..... | 49 |
| FRANCESCO CALZOLARI (Verona 1522 - 1609) | |
| 13 giugno 2023 Prof.ssa Laura Och | 53 |
| DANIEL DAL BARBA (Verona 1715 – 1801) | |
| 19 settembre 2023 Prof.ssa Anna Maria Salvadè | 61 |
| ALEARDO ALEARDI (Verona 1812 – 1878) | |
| 10 ottobre 2023 Prof. Corrado Viola | 79 |
| GAETANO TREZZA (Verona 1828 – Firenze 1892) | |
| 24 ottobre 2023 Dott.ssa Antonella Arzone..... | 93 |
| La Mostra “L’ARTE DELL’INGEGNO. LA COLLEZIONE CLAVIS E ALTRI TESORI” | |
| al Museo di Castelvecchio | |
| 14 novembre 2023 Dott.ssa Daniela Brunelli | 109 |
| VIRGINIA TEDESCHI TREVES alias Cordelia (Verona 1849 – Milano 1916) | |

APPENDICE - Breve curriculum dei relatori

| | |
|--------------------------|-----|
| Antonella Arzone..... | 120 |
| Giulia Adami | 120 |
| Claudia Bissoli..... | 120 |
| Daniela Brunelli..... | 120 |
| Leonardo Latella..... | 121 |
| Gian Paolo Marchi..... | 121 |
| Laura Och | 121 |
| Anna Maria Salvadè | 122 |
| Corrado Viola | 122 |

Presentazione del Presidente Associazione Emeriti

Anche per il 2023 siamo riusciti a raccogliere i testi delle lezioni sui *Veronesi Illustri* del progetto che ha visto autorevoli docenti alternarsi sulla cattedra della Società Letteraria.

Dieci veronesi, alcuni illustrissimi, alcuni illustri e altri quasi sconosciuti ma per questo non meno degni di essere ricordati. Inoltre è stato interessante rilevare come, per alcuni nomi celebri, la sorpresa sia stata la loro origine veronese. Con il nostro lavoro riteniamo di aver contribuito a formare una diffusa coscienza del valore di molti personaggi che, nel tempo, hanno concorso a rendere la nostra città una tra le più importanti non solo in Italia. La nostra associazione, ancora una volta, si è dimostrata presente e puntuale all'appuntamento del ricordo e dell'approfondimento del passato storico di Verona.

Un ringraziamento speciale alla Presidente della Società Letteraria dottoressa Daniela Brunelli e al Direttore del Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona Prof. Arnaldo Soldani per la collaborazione nella realizzazione del progetto.

Ringrazio inoltre tutti i docenti che con passione si sono dedicati alla lezioni, tutti coloro che si sono impegnati per il corretto svolgimento delle lezioni e chi si è dedicato al confezionamento di questo quaderno.

Silvano Zavetti

21 febbraio 2023

Prof. Gian Paolo Marchi

Docente emerito Università di Verona

ARCIDIACONO PACIFICO

(Verona 776 – Verona 846)

Religioso architetto

Dal codice 964 della Biblioteca Trivulziana di Milano, una compilazione miscellanea che comprende tra l'altro una cronaca familiare quattrocentesca redatta dal notaio veronese Bartolomeo di Simone Bonzanino dal Muronovo, il grande filologo ed erudito Augusto Campana trasse una singolare annotazione relativa all'arcidiacono Pacifico, personaggio di grande rilievo della Verona carolingia:

Reperitur in dictionario condito per virum sublimem Pacificum archidiaconum et canonicum veronensem huiusmodi scriptura quam ponit in littera V secundum ordinem alphabeti, et tenor tallis est:

Verona nobillis urbs Ytalie quam Ebrey a Sem fillio Noe post diluuium conditam ferunt, qua etiam vocant minorem Yherusalem.

Theatrum, id est palacium vel hedifficium Arene Verone, a theorando¹ id est inspiciendum id est quasi mirabile opus ad inspiciendum.²

Il passo può essere così tradotto:

Nel dizionario redatto da Pacifico, uomo di altissimo ingegno, arcidiacono e canonico veronese, si trova la voce del seguente tenore, posta alla lettera V, secondo l'ordine alfabetico: Verona nobile città d'Italia, che gli Ebrei dicono essere stata fondata dopo il diluvio da Sem figlio di Noè, e la chiamano anche minore Gerusalemme (quam etiam vocant minorem Yherusalem).

Un'altra menzione di Pacifico «vocabulista» fu rintracciata da Remigio Sabbadini in un fascicolo conservato nell'Archivio di Stato di Verona (*Scripture et sententie lacus*

¹ Cfr. ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI *Etymologiarum sive Originum libri XX*, recognovit W. M. Lindsay, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1957, x, 253; xv, 2, 34; 35; xviii, 42; 52, 2.

² AUGUSTO CAMPANA, *Veronensia*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, II, Città del Vaticano 1946, p. 79; *Family Memoirs from Verona and Vicenza (15th- 16th Centuries)*, Edited by James S. Grubb, Roma, Viella, 2002, [Fonti per la storia della Terraferma Veneta, 17], pp. 58-59; GIAN PAOLO MARCHI, *Verona minor Jerusalem. Contributo alla storia dell'urbanistica carolingia*, «Architetti Verona», n.13, Verona, agosto 1961, pp. 25-34.

Garde Communis Verone contra Brixienses, f. 3) che si apre con una serie di autorità a favore della veronesità del lago di Garda:

In Pacifico reperitur, qui est vocabulista antiquus in sacrestia Verone: Venacus lacus Italie in Venetia, de quo fluvius nascitur Mintius, qui lacus magnitudine sui tempestates imitatur marinas.³

Ne diamo la traduzione:

Nell'opera di Pacifico, autore di una compilazione che si conserva nella sagrestia del duomo di Verona, si trova la seguente annotazione: Benaco, lago d'Italia nella Venezia, dal quale lago nasce il fiume Mincio, il quale lago per la sua grandezza imita le tempeste di mare.

Il nome di Pacifico compare in un documento compreso nell'opera del Panvinio,⁴ del Dalla Corte⁵ e del Tinto⁶, e riguarda un singolare episodio riferito all'anno 798.



³ Il passo sul lago di Garda è riportato testualmente nelle citate Etimologie di ISIDORO, XIX, 7; a sua volta Isidoro non manca di citare un celebre passo di Virgilio, *Il Georg.* 160 («fluctibus et fremitu adsurgens, Benace, marino»). Cfr. GUARINO VERONESE, *Epistolario*, raccolto ordinato illustrato da Remigio Sabbadini, Miscellanea di storia veneta edita per cura della R. Deputazione veneta di storia patria, serie terza, tomo XIV, volume III: Commento, Venezia, a spese della Società, 1919, p. 468.

⁴ ONUPHRII PANVINII *Antiquitatum Veronensium libri VIII nunc denuo in lucem editi variisque iconibus et antiquis inscriptionibus locupletati*, Patavii, typis Hered. Pauli Frambotti, 1648, pp. 32-33 (fig. 1). Nella Biblioteca Capitolare di Verona si conserva l'esemplare appartenente al lascito Bianchini, che nel margine inferiore del frontespizio reca la seguente annotazione: «Franciscus Blanchinus emit Romae VII Idibus Februarii MDCXIII».

⁵ GIROLAMO DALLA CORTE *gentil' huomo Veronese, L'Istoria di Verona divisa in due parte et in XXII libri*, Verona, nella Stamperia di Girolamo Discepolo, 1594, pp 176-180 (fig. 2). Giova ricordare che il Dalla Corte considerò fatto storico «l'infornato caso di quei due infelicissimi amanti» (Giulietta e Romeo), riportato nel vol. I, libro decimo, pp. 589-594, e ripreso nell'edizione veneziana del 1744 di Agostino Camporese e Agostino Savio, libro X, pp. 79-83.

⁶ GIO. FRANCESCO TINTO, *La nobiltà di Verona*, opera mista, et ampliata di varii honorati discorsi, historie, et trattati, Verona, presso Girolamo Discepolo stampatore episcopale, 1590, pp.116-120 (fig. 3).

LA NOBILTA' DI VERONA

DI GIO. FRANCESCO TINTO;

OPERA MISTA, ET AMPLIATA
di varij honorati discorsi, historie, & trattati,
così alla nobiltà publica pertinenti, come alla dechi-
aratione delle antichità, delle vecchie ragioni de' Ro-
mani, & di tutte le sorti di Colonie, di Republiche,
di Regni, & di Leggi, materie però tutte dal princi-
pal soggetto occasionate, & da quello dipendenti.



Lascito del Marchese
FELICE CARLOTTI
all'Acc. Agr. Sc. e Lett.
di Verona

IN VERONA,
Presso Girolamo Discepolo Stampatore Episcopale.
M D X C.

L'ISTORIA DI VERONA

DEL SIG. GIROLAMO
Dalla Corte gentil'huomo Veronese,
DIVISA IN DVE PARTI,
Et in XXII Libri.

NELLA QUALE NON SOLO A PIENO SI
contengono le cose pertinenti alla detta Città, ma molte altre
ancora si toccano, che alle altre Città, & luoghi cir-
conuicini si aspettano.

Con la Tauola in ciascuna Parte delle cose più notabili.



IN VERONA,
Nella Stamparia di Girolamo Discepolo.
M D X CIII.



Non è rimasta traccia del documento attribuito al 798, che il Panvinio sostiene di aver rinvenuto «in membranis mirae vetustatis [...] in vetustissima, nobilissimaque collegii canonicorum Veronensis ecclesiae bibliotheca»; il testo del documento preceduto da un'ampia introduzione, è ripreso senza varianti significative dal Dalla Corte; meno verbosa è la cronaca del Tinto, che di seguito riportiamo (libro II, pp. 116-119):

Ultimamente essendo superato in battaglia, e preso da Carlo Magno Re di Francia Desiderio lo ultimo Re, venne Verona, con tutto lo stato de' Longobardi, in potestà de' Francesi, et ciò fu l'anno del Signore 776. Pipino poi essendo da Carlo Magno suo padre creato Re d'Italia, pose la sua real sedia in Verona. In questo tempo essendo gli Hunni, gente feroce, passati in Italia, Carlo e Pipino, tenedo a quella nobilissima Città, la fecero fabricare la fecero rifabricare, et fortificar le mura, perché in ogni accidente ella fosse più da' nemici sicuta. Questo si trova in un'antica memoria latina, ma barbaramente scritta, in carta pecorina nell'antichissima libreria del Collegio de' Canonici di Verona, del tenor volgarizzato infrascritto:

Memoria di qual portione de' muri della Città di Verona, era solita a fare, a i tempi passati, la parte dl Domo del Vescovato di San Zeno.

Al tempo del Re Pipino, essendo egli anchora in età giovenetto, gli Hunni altramente detti Avari, con essercito assaltarono l'Italia, essendone stato cagione le spesse scorrerie, con le quali l'essercito de' Francesi et il Duca del Friuli, botinando, molestavano gli Hunni habitanti nell'Ungheria, tra l'Italia e 'l Danubio, onde avisato Carlo Re di Francia della lor venuta, hebbe cura di ristaurar le mura di Verona, all'hora per la maggior parte ruinate, e le corcondò d'esse, con tirri, e fosse, aggiungendovi pali conficati, e fortificandola fin da' fondamenti, et ivi lasciò Pipino, suo figliuolo, havendo mandato Berengario suo legato. A ricever la Città, della fabrica de i muri, e delle fosse, nacque controversia tra i cittadini,, i giudici della Città, e la parte di San Zeno. Perciò che i giudici volevano che la parte del Vescovato facesse la terza parte di quelle, ma la Chiesa, essendo molto picciol parte rispetto al resto del populo, voleva solamente la quarta, come anticamente soleva, e non la terza. Non volendo anco quella portione per sé sola, ma con l'aiuto et concorrenza del monasterio di Santa Maria, situata alla porta dell'Organo, e di tre altri monasterioli regali, cioè San Pietro in Moradega, San Stefano in Ferrariis, et San Thomaso delle Franciulle nella Città, e di dui hospitali del Re anchor, uno che è alla porta di San Fermo, e l'altro che si chiama Calaudustera. Et essendo longamente durata questa contentione, non volendo una parte ceder, perché la parte publica non poteva provar quello che allegava, per esser passato gran tempo. Che non s'haveva havuto necessità di fortificar la Città, non havendo, al tempo de' Longobardi, difesa dal publico studio, bisogno di altro riparo, et s'a quel tempo qualche poco di mura cadeva, subito era dal Vicario della Città rifatto, finalmente in publico Consilio fu stabilito, che si dovesser

queste differenze rimetter al giudizio di Dio, e dello Spirito Santo,⁷ e perciò elessero dui clerici giovani innocenti e da bene, uno (ciò è quel de la parte publica) chiamato Aregao, che fu poi Arciprete della Chiesa maggiore, l'altro della parte di San Zeno, Pacifico, creato poi Archidiacono della Chiesa, e fecero star questi dui clerici in piedi nella Chiesa di San Giovan Battista del Domo, alla Croce, dall'introito della messa fin al mezo dell'Evangelio, che era secondo Mattheo, et all'hora quello che era per la parte publica cascò morto in terra, l'altro per la Chiesa, essendo restato in piedi fin al fine. Per questo successo, tutti rendendo grazie a Dio, la parte del Vescovato unitamente con gli sopradetti monasterii et hospitali, accettò la quarta parte della Città e del Castello:

Al tempo presente, l'anno cioè che passò Lothario Imperatore con essercito e con i fratelli in Francia al Padre, mandò esso Lothario a Verona suoi nuntii, cioè Mario Conte Bergense et Herimberto Vescovo di Lodi, per rinovare i muri che ruinavano della Porta Nova, del Castello e d'altri lochi, della qual fabrica la parte del Vescovato, con i suoi compagni, prese la sua quarta portione, e la fece interamente. Abbiamo noi scritte queste cose per levar ogni dubbio, essendo stati presenti a questi atti, dal principio di sopra narrato fin all'anno presente 837, indit. 15. Da questa antica original memoria caviamo principalmente questo deglo di consideratione, che al tempo de' Longobardi non fosse fatta alcuna universal renovatione delle mura di Verona, ma che ella avesse le medesime fatte da Theodorico. Parimenti che fosse una porta della Città che si chiamasse di San Fermo dalla Chiesa di quel Santo ivi vicina, Appresso, che sotto Carlo Magno, per il timor delle incursioni degli Hunni, fossero le mura predette rinovate e maggiormente fortificate, e che la quarta parte di quella manifattura fosse fatta dal Vescovato, e da quelle altre Chiese et hospitali, il resto con publica spesa della Città.

Sulla scorta dell'autorità del Maffei l'autenticità del documento accreditato dal Panvinio è stata di recente revocata in dubbio.⁸ Ne fu compromessa anche la tradizionale biografia di Pacifico, sottoposta al vaglio di severe critiche, che investirono il ruolo stesso dell'arcidiacono nella riforma della liturgia promossa da Ratoldo, già monaco nell'abbazia reale di Reichenau e vescovo di Verona verso l'anno 800-801. Pacifico, nato nel 776 a Verona, nell'801 divenne arcidiacono e in tale grado morì il 23 novembre dell'844. Il suo epitafio, murato nel 1698 sopra la porta

⁷ Cfr. la voce *Judicium Dei* in CHARLES DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, IV Niort, Fabre, 1885, p. 442.

⁸ SCIPIONE MAFFEI, *Istoria di Verona*, libro nono, col. 234-235: «Ci è molto ben noto, che gran lite imprendiamo co' nostri Storici, e co' Veronesi Antiquarj, attribuendo a Teodorico questo secondo recinto, ch'altri vuole fatto in tempo di Carlo Magno, altri di Pipino, altri di Berengario, altri dopo il mille, e forse dopo il 1200» [...]. «Or tutti quelli, che tengono all'incontro da Carlo, da Pipino, da Berengario, da Enrico, o dalla Città medesima essersi edificato il secondo recinto, fondamento non hanno alcuno, né di Scrittore che ciò affermi, né di legitimo documento: una carta solamente è stata publicato, per la quale in tempo di Pipino converrebbe crederlo eretto, ma è sicuramente falsa, e supposta, benché grandissimo tempo fa, come altrove si farà vedere» (col. 235); CRISTINA LA ROCCA, *Pacifico da Verona. Il passato carolingio nella costruzione della memoria urbana*. Con una nota di Stefano Zamponi, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1995, p. 31; cfr. della stessa autrice, *Paifico da Verona*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 80 (2914).

della sagrestia dei canonici, è composto da due distinti testi, uno ritmico e l'altro metrico: il primo, otto strofe di tre versi quindicinari ciascuna, costituisce l'elogio — tessuto dal clero veronese — delle qualità intellettuali e morali dell'arcidiacono; nel secondo, undici distici elegiaci, lo stesso arcidiacono chiede una preghiera per sé:

Epitafio ritmico

ARCHIDIACONUS QUIESCIT HIC VERO PACIFICUS
SAPIENTIA PRAECLARUS ET FORMA PRAEFULGIDA.
NULLUS TALIS EST INVENTUS NOSTRIS IN TEMPORIBUS
QUOD NEC ULLUM ADVENIRE UMQUAM TALEM CREDIMUS.
ECCLESIAE FUNDATOR RENOVATOR OPTIMUS
ZENONIS, PROCULI, VITI, PETRI ET LAURENTII
DEI QUOQUE GENITRICIS NECNON ET GEORGII.
QUICQUID AURO VEL ARGENTO ET METALLIS CAETERIS,
QUICQUID LIGNIS EX DIVERSIS ET MARMORE CANDIDO,
NULLUS UMQUAM SIC PERITUS I TANTIS OPERIBUS
BIS CENTENOS TERQUE SENOS CODICESQUE FECERAT,
HOROLOGIUM NOCTURNUM NULLUS ANTE VIDERAT
EN INVENIT ARGUMENTUM ET PRIMUM FUNDAVERAT.
GLOSAM VETERIS ET NOVI TESTAMENTI POSUIT
HOROLOGIOQUE CARMEN SPERAE CAELI OPTIMUM,
PLURA ALIA GRAFIA QUE PRUDENS INVENIET.
TRES ET DECIM VIXIT LUSTRA, TRINOS ANNOS AMPLIUS,
XL ET TRES ANNOS FUIT ARCHIDIACONUS
SEPTIMO VIGESIMO AETATIS CAESARIS LOTHARII
MOLE CARNIS EST SOLUTUS PERREXIT AD DOMINUM
NONO SANE KALENDARUM OBIIT DECEMBRIUM
NOCTE SANCTA QUAE VOCATUR A NOBIS DOMINICA.
LUGENT QUOQUE SACERDOTES ET MINISTRI OPTIMI,
EIUS MORTE NEMPE DOLET INFINITUS POPULUS.
VESTROS PEDES QUASI TENENS VOSQUE PRAECOR CERNUUS,
O LECTORES EXORARE QUAESO PRO PACIFICO.

Qui riposa l'arcidiacono veramente Pacifico,
per sapienza preclaro e di splendido aspetto.
Nessuno fu trovato simile a lui ai nostri tempi,
né crediamo che ne venga un altro simile.
Ottimo fondatore e restauratore di chiese,
S. Zeno, San Procolo, San Vito, San Pietro e San Lorenzo
e così pure della Madre di Dio, nonché di S. Giorgio.
Tutto quello che si può fare con l'oro, l'argento ed altri metalli,
o con legni diversi e candido marmo
nessuno mai fu così esperto in tanti lavori.
Produsse duecento e diciotto codici.
Nessuno prima aveva veduto un orologio notturno:
ecco che ne trovò il principio e per primo lo costruì.
Avviò la glossa del Vecchio e del Nuovo Testamento,
e compose molti altri scritti che potrà trovare il lettore avveduto.

Visse tredici più tre lustri,
per quaranta e tre anni fu arcidiacono.
Nel ventisettesimo anno d'età di Lotario imperatore
e precisamente il giorno 9 dalle calende di dicembre
nella santa notte che è chiamata da noi domenica
fu sciolto dal peso della carne e s'avviò verso il Signore.
Piangono i sacerdoti e gli altri pii chierici,
per la sua morte si rattrista un'immensa folla di popolo.
Quasi stringendo i vostri piedi e a capo chino vi supplico,
o lettori, pregate, v'imploro, per Pacifico.

Epitafio metrico

HIC ROGO, PAUXILLUM VENIENS SUBSISTE, VIATOR,
ET MEA SCRUTARE PECTORE DICTA TUO.
QUOD NUNC ES, FUERAM, FAMOSUS IN ORBE VIATOR,
ET QUOD NUNC EGO SUM, TUQUE FUTURUS ERIS.
DELICIAS MUNDI PRAVO SECTABAR AMORE,
NUNC CINIS ET PULVIS VERMIBUS ATQUE CIBUS
QUAPROPTER POTIUS ANIMAM CURARE MEMENTO
QUAM CARNEM, QUONIAM HAEC MANET ILLA PERIT.
CUR TIBI PLURA PARAS? QUAM PARVO CERNIS IN ANTRO
ME TENET HIC REQUIES: SIC TUA PARVA FIET.
UT FLORES PEREUNT VENTO VENIENTE MINACI.
SIC TUA NAMQUE CARO, GLORIA TOTA, PERIT.
TU MIHI REDDE VICEM, LECTOR, ROGO, CARMINIS HUIUS
ET DIC: DA VENIAM, XRITE TUO FAMULO.
PACIFICUS SALOMON MIHI NOMEN ATQUE IRENEUS
PRO QUO FUNDE PRECES MENTE LEGENS TITULUM.
OBSECRO, NULLA MANUS VIOLET PIA IURA SEPULCHRI,
PERSONET ANGELICA DONEC AB ARCE TUBA.
QUI IACES IN TUMULO TERRAE, DE PULVERE SURGE,
MAGNUS ADEST IUDEX MILIBUS INNUMERIS.
TOLLE HI SEGNITIEM, PONE FASTIDIA MENTIS,
CREDE MIHI FRATER, DOCTIOR HINC REDIES.

ANNO DOMINICAE INCARNATIONIS DCCCXLVI INDIC. X.⁹

Ti prego, o viandante, fermati un poco,
e rifletti in cuor tuo quello che dico.

⁹ La diversità di stile che caratterizza i due epitafi fu sottolineata da Scipione Maffei: il secondo, infatti, per il grande erudito, «si distingue per certi sprazzi vuoi di schietto sapore latino, vuoi di finezza poetica, che è impossibile riscontrare in alcun altro testo di quell'età»: «quibusdam enim interlucent tum Latinae loquutionis, tum Poeticae venustatis luminibus, quae in eius aetatis monumento alio nullo reperire est: nonum distichum exempli gratia cum quibusvis medii aevi lucubrationibus compara»: cfr. la prefazione a *Cassiodorii Senatoris Complexiones*, Firenze, Manni, 1721, p. XIX. Il Maffei ha ragione nel sottolineare la dignità stilistica del testo, che peraltro riproduce quasi alla lettera l'epitafio di Alcuino di York: *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Karolini*, II, a cura di Ernst Ludwig Dümmler, Berlino 1884, p. 656.

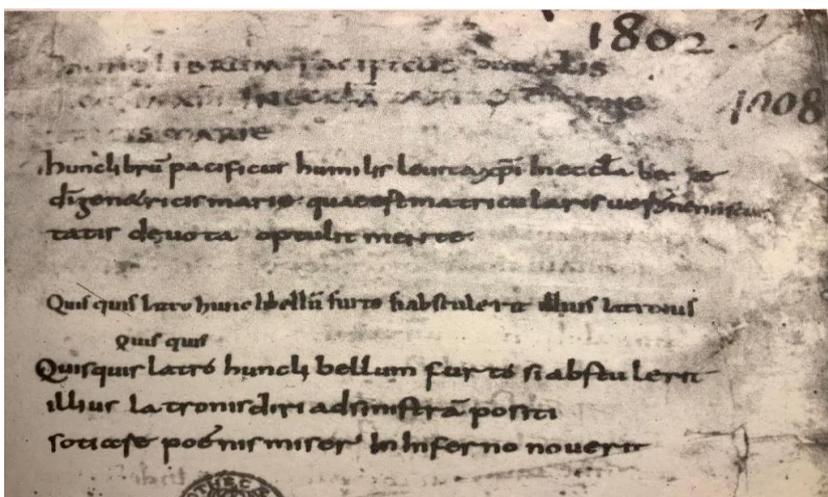
Quel che ora tu sei, sono stato anch'io, famoso pellegrino nel [mondo,
e quel che io sono, lo sarai anche tu.
Inseguivo con passione perversa i piaceri del mondo;
ora sono cenere e polvere, e cibo per i vermi.
Per questo, ricordati di curare l'anima piuttosto della carne,
poiché quella rimane, questa perisce.
Perché ti procuri tante cose? La quiete che vedi in piccolo antro
mi trattiene; altrettanto piccola sarà per te.
Come i fiori appassiscono quando il vento viene minaccioso,
così perisce la carne che è tutta la tua gloria.
Tu, o lettore, rendimi, ti prego, il contraccambio per questo [carne,
e di: concedi il perdono, o Cristo, al tuo servo.
Pacifico, Salomone ed Ireneo fu il mio nome,
per il quale recita preghiere leggendo in silenzio l'epitafio.
Scongiuro, nessuna mano violi i sacri diritti del sepolcro,
finché non suoni dall'alto l'angelica tromba:
tu che giaci nel tumulo, polvere di terra, risorgi:
è qui il grande Giudice con innumerevoli schiere.
Allontana l'inerzia e i malesseri dell'anima.
Credimi, fratello, te ne andrai di qua fatto più accorto.
Anno dell'Incarnazione del Signore DCCCXLVI

Per quanto riguarda la struttura retorica della prima parte dell'epitafio, fin dal 1961¹⁰ fu rilevato il paragone tra Pacifico e Beseleel, ideatore del tabernacolo del'Antico Testamento descritto nel libro dell'*Esodo* (31,2-5):

Ecce, vocavi ex nomine Beseleel filium Uri filii Ur de tribu Juda, et implevit eum spiritu Dei, sapientia, et intelligentia, et scientia in omni opere, ad excogitandum quidquid fabrefieri potest ex auro, et argento, et aere, marmore, et gemmis, et diversitate lignorum.

Si può pensare che, come Beseleel fu ideatore del tabernacolo, la cui realizzazione fu affidata ad Ooliab, anche Pacifico sia stato l'ideatore delle diverse opere per la costruzione e il restauro delle chiese, con i loro altari e con le suppellettili liturgiche occorrenti, ma che l'esecuzione materiale di queste opere sia stata affidata ad abili artigiani. Per parte sua, Pacifico si sarà occupato in particolare dello *scriptorium*.
Come specimen di questa attività presentiamo il primo foglio del codice Paris. Lat. 1924, che presenta la seguente sottoscrizione di mano di Pacifico: «Hunc librum Pacificus humilis levita Christi in ecclesia beati Dei genitricis Marie quae est matricularis veronensis devota optulit mente».

¹⁰ GIAN PAOLO MARCHI, *Verona minor Jerusalem. Contributo alla storia dell'urbanistica carolingia*, «Architetti Verona», n.13 (agosto 1961), p. 12.



Sottoscrizione di mano di Pacifico nel codice Paris. Lat. 1924

Al testo, pubblicato dal Campana, fa seguito una curiosa diffida nei confronti di chi volesse appropriarsi del manoscritto: «Quisquis latro hunc libellum furto si abstulerit illius latronis diri ad sinistram positi sotiare poenis miser in inferno noverit»: «Chiunque da ladrone avrà sottratto furtivamente questo libro, sperimenterà nell'inferno, misero lui, le stesse pene di quel crudele ladrone posto nella sinistra (della croce).

I manoscritti venivano anche concessi in prestito a ecclesiastici delle varie località della diocesi. Lo testimonia un interessante elenco che si legge nell'ultimo foglio del codice LXIII della Capitolare (sec. XI), ove sono registrati i codici fuori sede: «L'abate di Badia Calavena ha le *lettere di sant'Ambrogio*; i chierici di Caprino hanno il *Salterio* di san Girolamo: Domenico da Quinzano ha il *De civitate Dei* di sant'Agostino; il preposto di San Giorgio ha *san Luca*» ecc.¹¹

Secondo lo spirito della *Regula Augustini*, i canonici, talora in numero di dodici, dovevano dedicarsi alla recita dell'ufficio e vivere *in claustro episcopi*, nella residenza del vescovo, quasi a riprodurre l'esempio della vita comune di Cristo con gli apostoli; e così avvenne anche a Verona. La convivenza non andò esente da fieri contrasti, che non finirono allorché i canonici ottennero di essere sottratti alla giurisdizione vescovile, in forza di un patto sottoscritto tra l'arcidiacono Pacifico, alla testa del Capitolo, e il vescovo Ratoldo, che proveniva dal monastero di Reichenau sul lago di Costanza.

Sottoscrivendo questo patto, Ratoldo accettava che i canonici fossero liberi nella chiesa di San Giorgio (cioè Sant'Elena), *sub iure et dominio* del Patriarca di Aquileia, e che i vescovi di Verona non avessero più in futuro la potestà di imporre la loro autorità ai canonici, o di distrarre i beni a loro offerti dai fedeli.

¹¹ G.B.C. GIULIARI, *La Capitolare Biblioteca di Verona*, Ristampa dell'edizione 1888, a cura di G.P. Marchi, presentazione di mons. Alberto Piazzi, p. 18

Sull'autenticità del diploma, datato 16 settembre 813, non pochi studiosi hanno avanzato esplicite riserve;¹² certo è che di fatto, i canonici considerarono esenti dalla giurisdizione vescovile sé stessi, nonché le chiese e gli immobili di loro proprietà, ivi compresa la Biblioteca Capitolare, da sempre in proprietà e in uso del Capitolo.

La singolare situazione non subì in seguito sostanziali modificazioni, malgrado gli sforzi del vescovo Raterio (sec. X), già monaco di Lobbes,¹³ che pur aveva tutte le ragioni per ridurre a disciplina i canonici concubinari; non andò meglio al vescovo Tedaldo (sec. XII), che invano si offrì per la riconsacrazione della chiesa di Sant'Elena, che era stata profanata: i canonici pretesero e ottennero l'intervento del Patriarca di Aquileia. Un vivace contrasto insorse tra vescovado e capitolo allorché nel 1454 il vescovo veneziano Ermolao Barbaro il Vecchio tentò di regolare l'amministrazione di tutti i beni della diocesi; nel 1529 inoltre, di fronte al tentativo del vescovo riformatore Gian Matteo Giberti di vigilare sull'ordinato svolgimento del servizio liturgico, i canonici per protesta disertarono il servizio in cattedrale, trasferendo le funzioni nella chiesa di Sant'Elena¹⁴.

Rivendicazioni e dissapori non mancarono negli anni successivi.

Nella *Notizia delle cose in questa città più osservabili* il Maffei così scrive a proposito del Capitolo:

Molto distinto tra gli altri Capitoli, e di special dignità è parimenti per più ragioni quello de' nostri Canonici della Cattedrale. Ventuna son le prebende, delle quali dieci son Sacerdotali, quattro per Diaconi, e quattro per Suddiaconi. Non meno di 170 Ecclesiastici servivano, ed ufiziavano la Chiesa cent'anni sono, avendone fatta menzione il Pona nel *Contagio*, come la fece ancora di 400 Benefizi vacati in que' pochi mesi, e conferiti dal Vicario generale Cozza, e tra essi cento venti con cura d'anime, molti de' quali rendeano oltre a 1500 scudi, e taluno 3000. Al presente la dispersion delle rendite, e de gli assegnamenti, e le disgrazie avvenute, hanno assai scemato il numero alla Cattedrale, e hanno ridotto a pochissimo le rendite di molti Benefizj.

I Canonici nel Coro non cantano, e intervengon solamente a' Matutino, Messa e Vespero, supplendo nell'altre ore Mansionarj, e Capellani. Godono nel dir Messa l'uso del Canone; ebbero già anche la Bugia.¹⁵ Possedeva il Capitolo in altri tempi più

¹² Già i fratelli Pietro e Girolamo Ballerini avevano pubblicato un opuscolo intitolato *Conferma della falsità di tre documenti pubblicati nell'Ughelli a favore del Capitolo di Verona*, Verona, Carattoni, 1754; CRISTINA LA ROCCA, *Pacifico di Verona...*, pp. 54-93.

¹³ DARIO CERVATO, «*Nasum semper tenet in libro*», *Biografia di Raterio di Verona e di Liegi (887 ca.-974)*, Verona 2011.

¹⁴ GIAN PAOLO MARCHI, *Ancora dell'Arcidiacono Pacifico di Verona*, «Studi medievali e umanistici, VII 2009 [ma 2012], pp. 356-380.

¹⁵ «Bugia. Così vien chiamato quell'istromento d'argento, sopra del quale si mette una candeletta accesa quando li Prelati celebrano la Messa per poter più commodamente leggere. Questo vocabolo Francese propriamente significa la candeletta; ma poi per la figura venne a significare il contenente per il contenuto: moralmente dinota, che il Prelato Ecclesiastico nel giudicare non si deve fidare del solo lume della propria cognitione; né anche del più chiaro del giorno, ma servirsi della sua testimonianza»: DOMENICO MAGRI,

terre, e gode ancora privilegi singolari, e giurisdizioni; giudica anche criminalmente quelli del suo corpo, e i subordinati, e i coloni, e per le cause loro elegge un de' giudici di Collegio, che siede in Palazzo. Gode in oltre altre tali Ecclesiastiche giurisdizioni, che vien ad essere Ordinario di più chiese parochiali, e d'Oratorij, e delle Monache di San Michele in Campagna; e in detti luoghi, e Chiese, che si posson vedere annoverate dal Moscardo nel libro quinto, ed una delle quali è nel Padovano, fa le sue visite, ed esercita il suo diritto. Dà altresì le Bolle ne' suoi Benefizj, e raccomanda benché da qualche tempo più non presenti. Con esempio unico nella Cristianità è in possesso da più secoli d'essere immediatamente sottoposto al Metropolitano.¹⁶

La bolla *Regis Pacifici* promulgata da papa Benedetto XIV nel 1756 pose fine al singolare stato giuridico del Capitolo veronese, che venne sottoposto alla diretta giurisdizione del vescovo di Verona, il quale era peraltro tenuto ad osservare nei rapporti con i canonici particolari procedure, che furono causa di ulteriori attriti. Nel 1864 il vescovo Luigi di Canossa, notoriamente vicino all'Austria, censurò le manifestazioni patriottiche del canonico Giambattista Carlo Giuliani, arrivando a prendere contro di lui un provvedimento di sospensione. Il Giuliani protestò fieramente, ritenendo lesi i diritti del Capitolo, che avrebbe dovuto essere previamente informato del provvedimento preso nei confronti di un suo membro.¹⁷ Non sarà inutile aggiungere che proprio il Giuliani fu tra i più franchi difensori dei diritti del Capitolo contro la vessatoria applicazione legge di soppressione delle corporazioni religiose che dopo il 1866 furono estese al Veneto. Se il Capitolo veronese riuscì a mantenere la proprietà degli edifici del canonicato, il merito fu del Giuliani, che con memoriali e articoli polemici vigorosissimi riuscì a respingere un'interpretazione riduttiva della legge.

Daniele Dolfin, nato nel 1688, nel 1714 venne nominato da papa Clemente XI coadiutore, con diritto di successione, dello zio Dionigi, patriarca di Aquileia, Accompagnò spesso lo zio nella sua attività pastorale, visitando la parte di diocesi sottoposta alla Repubblica di Venezia, e l'abbazia di Santa Maria in Organo di Verona dipendente dal Patriarcato. Morto lo zio nel 1734, gli subentrò immediatamente nella diocesi, trovandosi ben presto coinvolto nei burrascosi contrasti tra Austria da una parte e Santa Sede. Si arrivò nel 1751 alla soppressione del patriarcato di Aquileia, invano contrastata dal Dolfin; al suo posto vennero eretti gli arcivescovati di Gorizia e Udine.¹⁸

Notizia de' Vocaboli Ecclesiastici, con la dichiarazione delle Cerimonie . et origine delli Riti Sacri, Voci Barbare, e frasi usate da' Santi Padri, Concilj, e Scrittori Ecclesiastici, Venezia, Paolo Baglioni, 1703, p. 66.

¹⁶ SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata* parte terza, contiene la Notizia delle cose in questa città più osservabili, Verona, Vallarsi e Berno, 1732, col. 22-23.

¹⁷ GIAN PAOLO MARCHI, *Un vescovo e un canonico a confronto: Luigi Canossa e G.B. Giuliani*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», serie VI, vol. XXVII (1975-76), pp. 129-33.

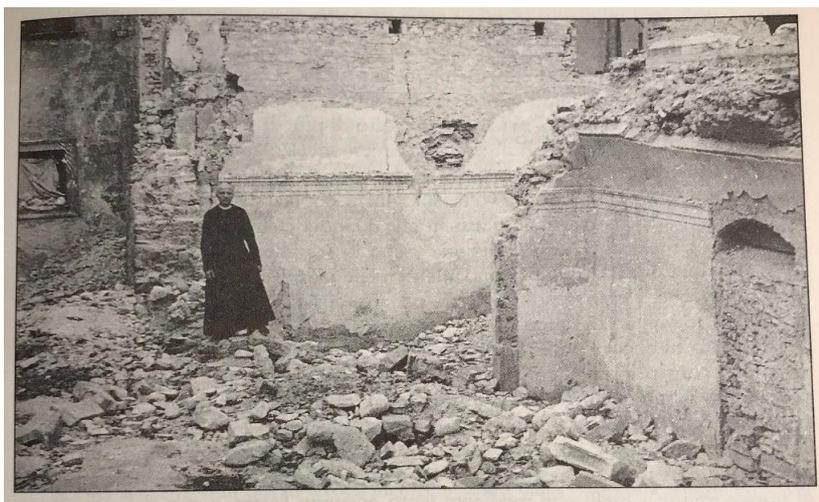
¹⁸ PAOLO PRETO, *Dolfin, Daniele*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 40 pp.(1991).

Non bastò certo a lenire lo sconforto del Dolfin il provvedimento che gli garantiva vita natural durante il mantenimento del titolo e delle prerogative del patriarcato soppresso. Rimasto soccombente nel duro confronto diplomatico con l'impero austriaco, il Dolfin parve avventurarsi rientrare in una dimensione onirica, che sta alla base del romanzo di Elio Bartolini *Pontificale in San Marco* (Treviso, Santi Quaranta), in cui il Patriarca decaduto sogna di celebrare nella gloriosa basilica un pontificale secondo l'antico rito aquileiese.

Scossa ma non compromessa da recenti studi, la memoria di Pacifico rimane affidata all'insigne canonico e bibliotecario Giuseppe Turrini, che va considerato come il secondo fondatore della Capitolare, distrutta dal bombardamento del 4 gennaio 1945.



Mons. Giuseppe Turrini tra Wolfgang Hagemann (a sinistra) e Bernard M. Peebles (a destra) sulle macerie della Biblioteca Capitolare.



Mons. Turrini tra le rovine della biblioteca

Nel progetto di ricostruzione fu compresa la realizzazione di una cappella dedicata a *Maria Sedes Sapientiae* da erigere all'interno della Biblioteca Capitolare, inaugurata il 28 settembre 1948. In essa, viene esaltata la figura dell'Arcidiacono *sapientia praeclarus*: in dodici quadri affrescati da Elena Gazzola Schiavi vengono rievocati i momenti salienti della vita e delle opere di Pacifico.¹⁹

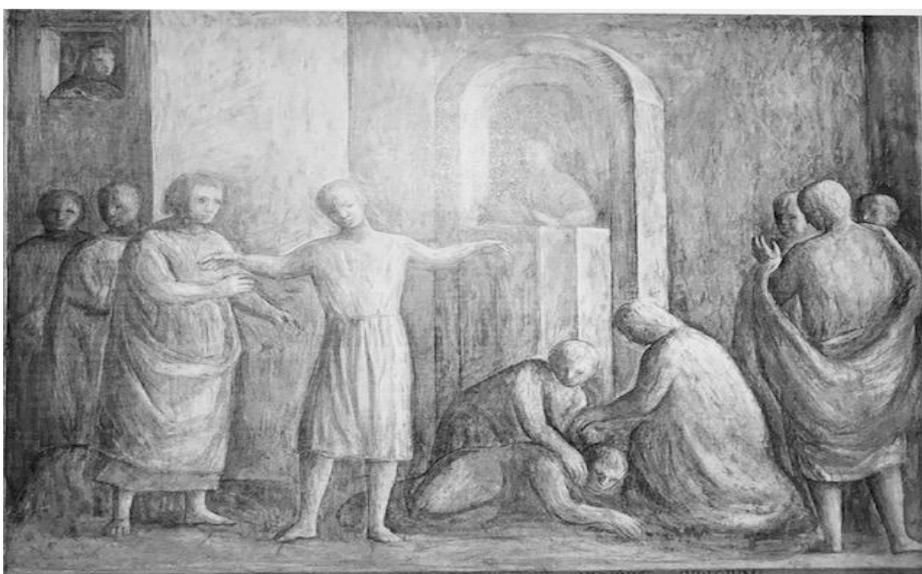


Interno della cappella annessa alla Biblioteca Capitolare con affreschi di Elena Gazzola Schiavi

¹⁹ Nel volume *Biblioteca Capitolare di Verona. Per l'inaugurazione della Sede ricostruita. 28 Settembre 1948*, Verona, Mondadori, 1948, sono compresi i seguenti testi: G. TURRINI, *Storia dell'Istituto*, pp. 9-47; *La cappella della Biblioteca Capitolare di Verona*, pp. 49-56; *L'Arcidiacono Pacifico. Notizie biografiche*, pp. 57-65; SILVIO BERTOLDI, *Gli affreschi della Cappella e l'arte di Elena Gazzola Schiavi*, pp. 67-78 (con la riproduzione dei dodici quadri parietali a fresco che illustrano momenti salienti della biografia di Pacifico; nel quadro IX si riconoscono i canonici Giuseppe Turrini e Giuseppe Manzini; nel quadro XII si riconosce la pittrice con il consorte Piero Gazzola).



Pacifico architetto e scultore



Pacifico e Aregao nel Giudizio di Dio



Mons. Manzini e Mons. Turrini in una scena della vita di Pacifico

Nel quadro parietale IX sono effigiate le figure del Turrini e di mons. Giuseppe Manzini, vicario generale della Diocesi, che dal pulpito del Duomo, nella sera dell'8 Settembre 1939, solennità della Madonna del Popolo, aveva osato protestare contro la guerra scatenata dai nazisti: «Quando cadde Varsavia, in questa cattedrale affollata fin all'inverosimile, denunciò il duplice delitto che era stato perpetrato contro un popolo martire e contro l'avanguardia della cattolicità nell'oriente».²⁰

²⁰ P. GIULIO BEVILACQUA, *Monsignor Giuseppe Manzini. Discorso commemorativo tenuto nella Cattedrale di Verona il 20 Agosto del 1956, trigesimo dalla morte*, Verona, Stamperia Valdonega, 1957, p. 17.

28 marzo 2023

Prof.ssa Giulia Adami

Dipartimento Culture e Civiltà Università di
Verona

DOMENICO MORONE
(Verona 1442 – 1518) e

FRANCESCO MORONE
(Verona 1471 – 1529)

Pittori

La bottega dei Morone

Per comprendere come Domenico e Francesco Morone furono autori imprescindibili della pittura veronese tra Quattro e Cinquecento, è necessario ripercorrere, con una breve e sintetica digressione, lo sviluppo della pittura rinascimentale in Veneto a cavallo tra i due secoli, delineando le figure che furono di gran lunga essenziali per il rinnovamento del panorama artistico locale. Il Veneto fu uno dei poli di maggior attrazione artistica nel corso del XV secolo, con la presenza di numerosi artisti che furono protagonisti della stagione rinascimentale di rigenerazione culturale dell'Italia settentrionale. A Padova si sviluppò una profonda cultura classica-archeologica, di cui Donatello e Francesco Squarcione furono i maestri indiscussi; grazie all'alunnato nella bottega di Squarcione e ai rapporti personali intercorsi con la famiglia Bellini, fu poi Andrea Mantegna a portare avanti la tradizione classicista padovana inaugurata nel corso del Quattrocento. Mantegna diventò il modello di riferimento della pittura rinascimentale dell'area che da Verona si estendeva fino a Mantova, dove fu chiamato dalla famiglia Gonzaga come pittore di corte, per realizzare uno dei capolavori del Quattrocento italiano: la cosiddetta Camera Picta. A Venezia, nel frattempo, si assisteva allo sviluppo di numerose botteghe familiari, tra le quali si ricordano per fama e produttività quelle dei Vivarini e dei Bellini, che ottennero numerosissime commissioni dalle principali confraternite corporative assistenziali locali, dagli Ordini religiosi, e dalle famiglie della nobiltà lagunare. Nella bottega di Giovanni Bellini si formarono personalità di spicco del mondo artistico cinquecentesco, tra cui Giorgione, Tiziano e Sebastiano del Piombo. Nella città lagunare, inoltre, fu essenziale la presenza occasionale di artisti che parteciparono, anche involontariamente, all'evoluzione e allo sviluppo della pittura veneta: tra questi, senza dubbio, Antonello da Messina, di passaggio in laguna nel 1475 e Albrecht Dürer, che fu a Venezia nel

1506 e non nascose il suo apprezzamento per la pittura belliniana. In questo complesso e articolato contesto, si innestò l'attività della bottega dei Morone a Verona, ricordata non solo dalle memorie locali, ma anche da Giorgio Vasari nelle *Vite*: «Domenico Moroni, il quale nacque in Verona circa l'anno 1430, imparò l'arte della pittura da alcuni che furono discepoli di Stefano e dall'opere che egli vide e ritrasse del detto Stefano, di Iacopo Bellini, di Pisano e d'altri; [...]» e ancora «[...] Morì Domenico molto vecchio, e fu sepolto in San Bernardino, dove sono le dette opere di sua mano, lasciando erede della facultà e della virtù sua Francesco Morone suo figliuolo; il quale avendo i primi principii dell'arte apparsi dal padre, s'affaticò poi di maniera che in poco tempo riuscì molto miglior maestro che il padre stato non era, come l'opera che fece a concorrenza di quelle del padre chiaramente ne dimostrano [...]»¹.

Nato nel 1442 circa, Domenico era figlio del conciatore Agostino Pelacanus, di origine lombarda e, secondo quanto riportato da Vasari, fu introdotto all'arte pittorica da non specificati discepoli di Stefano da Verona, all'epoca uno dei rappresentanti di spicco dell'arte veronese.

Vasari ricorda inoltre l'opera realizzata da Domenico nella chiesa di San Bernardino: «Ma il meglio che si veggia di man di costui è in San Berardino il Cristo menato alla Croce, con moltitudine di gente e di cavalli, che è nel muro sopra la cappella del Monte della Pietà, dove fece Liberale la tavola del Deposto con quegli' Angeli che piangono».

L'opera che rese celebre il pittore in città fu, tuttavia, la decorazione della Libreria Sagramoso, realizzata anch'essa nel monastero della chiesa di San Bernardino.

Nel 1486 Lionello Sagramoso, membro insigne dell'élite veronese, decise di fare un lascito in favore della biblioteca del convento di San Bernardino per l'acquisto di libri. Questa ingente somma di denaro, proveniente dalla vendita dei terreni che la famiglia possedeva a Malcesine, sul Lago di Garda, era un pegno dell'uomo per perpetuare la propria memoria e chiedere l'intercessione dell'Ordine per la remissione dei propri peccati terreni. Nel 1491 si registra il primo contatto tra Lionello Sagramoso e Domenico Morone, il quale fu nominato nella commissione per la perizia delle pitture realizzate nell'abitazione provata dei Sagramoso da Jacopo di Antonio della Beverara. Fu forse quello il momento in cui Lionello scelse di affidare questa delicata e importante committenza proprio a Domenico. Fino a quel momento, altre famiglie avevano indirizzato alla chiesa di San Bernardino i propri averi e lasciti, tra questi i Medici, i Banda, i Della Torre, i Canossa, portando la chiesa a divenire uno dei luoghi più ambiti in città dove lasciare memoria del proprio passaggio sulla terra.

¹ A. Zamperini, *Domenico e Francesco Morone in Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di Monica Molteni e Paola Artoni, Treviso 2013, pp. 119- 125.

La decorazione della Libreria del monastero² si pone come uno dei più rilevanti esempi di pittura murale rinascimentale ancora oggi conservata a Verona e leggibile nella sua raffinata costruzione. L'ideatore dell'iconografia fu fra Ludovico della Torre da Verona, che intrecciò i canonici motivi classicheggianti quattrocenteschi e i caratteri della raffigurazione religiosa per antonomasia, a una singolare rappresentazione del territorio veronese. Domenico Morone vi lavorò con il figlio Francesco e con la sua bottega tra il 1494 e il 1503, come mostra la data in caratteri romani MDIII ancora leggibile nell'affresco centrale.

L'affresco della parete di fondo presenta la Vergine in trono col Bambino, circondata da angioletti, e accanto le figure di san Francesco e Chiara in atto di presentare alla Madonna i committenti dell'opera, Lionello Sagramoso e Anna Tramarino Sagramoso, inginocchiati in posizione orante. Il committente indossa un mantello rosso e tiene in mano una tipica berretta dell'epoca, la donna ha i lineamenti di una matrona romana, avvolta in un ampio manto chiaro che le scopre solo il volto. L'impianto della composizione è ancora legato ai canoni medievali di rappresentazione religiosa, ma i protagonisti mostrano un approccio più moderno alla resa pittorica dei volti e delle volumetrie. I protagonisti si stagliano infatti dinnanzi a un paesaggio ripreso a volo d'uccello, in cui si riconoscono la rocca di Garda, alle spalle di Anna, e il bacino del lago su cui si affaccia il borgo di Malcesine, alle spalle di Lionello. Domenico, sessantunenne nel 1503, fu coadiuvato in questa impresa artistica dal figlio Francesco e, forse, anche da Paolo Cavazzola, Girolamo dai Libri e Michele da Verona. A sinistra dell'affresco che raffigura la Vergine, si scorgono i primi cinque frati francescani martiri del Marocco; a destra, i santi Antonio da Padova, Bonaventura, Bernardino e Ludovico, tutti inquadrati in una finta architettura di gusto classicheggiante. Alle pareti laterali e su quella d'ingresso, si trovano le figure intere di santi e dottori dell'Ordine francescano, a capo del monastero.

Nel corso dei secoli il convento fu oggetto di numerosi cambiamenti, che lo portarono alla cessione della biblioteca. Nel 1808, durante il periodo napoleonico, il convento fu soppresso; in seguito, durante il governo austriaco, i monaci supplicarono l'imperatore Francesco I di restituire sia la chiesa che il convento, ma solo nel 1858 poterono accedere nuovamente alla struttura. Dal 1861 al 1867, la biblioteca per problemi di spazio venne adibita a refettorio e a scuola elementare. I 3752 libri lì conservati divennero patrimonio della Biblioteca civica di Verona nel 1868.

Nel complesso di San Bernardino non rimane solo la decorazione della Biblioteca Sagramoso di mano di Domenico Morone, ma nella chiesa sono conservate anche le pitture della Cappella di Sant'Antonio³ – la cosiddetta Cappella Medici – che subirono un intervento invasivo nel corso dell'Ottocento, come viene raccontato da Monica

² A. Zamperini, *La Libreria Sagramoso di San Bernardino di Verona e qualche ipotesi per Domenico Morone in Storia, conservazione e tecniche nella Libreria Sagramoso in San Bernardino a Verona*, a cura di M. Molteni, Treviso 2010, pp. 11-33.

³ M. Molteni, *Per la storia del restauro a Verona. Pietro Nanin e la riscoperta ottocentesca degli affreschi del Duomo*, Treviso 2013, pp. 70-75.

Molteni: «I dipinti avevano subito la medesima sorte toccata a molte altre immagini esistenti nei templi cittadini ed erano stati «aboliti» da una scialbatura eseguita certamente ante il 1718 delle Vite di Dal Pozzo⁴ e rimossa nel 1857, all'indomani della restituzione della chiesa all'ordine francescano da parte delle autorità austriache».

Nonostante l'importanza delle opere che Morone lasciò in città nel corso della sua carriera, si perdono le notizie riguardanti la sua produzione tarda, anche se pare inverosimile pensare che Domenico avesse totalmente abbandonato la pittura.

La bottega, alla morte di Domenico, passò al figlio Francesco Morone, nato a Verona nel 1471, nella contrada di San Vitale. I modelli di riferimento di Francesco furono Antonello da Messina e Andrea Mantegna, studiati durante la prima formazione, avvenuta principalmente nei cantieri del padre; è infatti data come notizia verosimile la collaborazione di Francesco con il padre già nella realizzazione delle pitture della Libreria di san Bernardino.

Tra il 1505-1510 fu commissionata a Francesco la decorazione della sacrestia della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, con la realizzazione delle figure di Pontefici e di membri dell'ordine olivetano iscritti in un loggiato rinascimentale.

Forse portando avanti la tradizione delle collaborazioni inaugurata dal padre, è noto come Francesco Morone abbia lavorato ripetutamente a stretto contatto con Girolamo Dai Libri, con cui realizzò due delle quattro portelle dell'organo della chiesa di Santa Maria in Organo, commissionate dall'Ordine Olivetano ai due artisti con un contratto del 29 novembre 1515. In seguito al rifacimento dell'organo nel 1736, le quattro portelle furono rimosse e si trovano oggi conservate nella chiesa di Marcellise.

Francesco Morone, ormai noto e richiesto dai più importanti ordini religiosi cittadini, fu incaricato di lì a poco di dipingere ad affresco l'aula del Capitolo della Dottrina presso il convento benedettino dei Santi Nazaro e Celso a Verona. Sulla volta della sala vennero realizzati quattro tondi con le figure degli Evangelisti, sulla parete meridionale invece la scena del Battesimo di Cristo. Gli affreschi furono staccati dalla loro collocazione originaria da Gaetano Pasetti nel 1881 e annoverati nelle collezioni dei Musei Civici locali. Questi affreschi divennero tuttavia noti alla critica per l'intervento critico di Giovanni Battista Cavalcaselle nelle questioni conservative, che riteneva che tali pitture non dovessero finire nelle mani del pittore/restauratore Lorenzo Muttoni, che era solito agire sulle opere con pesanti ridipinture⁵.

Nel corso dei primi due decenni del Cinquecento, lo stile di Francesco Morone, ispirato dalle linee mantegnesche, si accostò sempre maggiormente alle composizioni più morbide di Francesco Bonsignori. L'artista morì nel 1529, dopo aver partecipato come esponente di spicco al rinnovamento della pittura veronese rinascimentale.

⁴ B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 222.

⁵ G. Peretti, *Francesco Morone in Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, I, Cinisello Balsamo 2010, pp. 277-280, n. 214.

Bibliografia sintetica:

B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718.

Museo di Castelvechio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, I, Cinisello Balsamo 2010.

Storia, conservazione e tecniche nella Libreria Sagramoso in San Bernardino a Verona, a cura di M. Molteni, Treviso 2010.

Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica, a cura di Monica Molteni e Paola Artoni, Treviso 2013.

M. Molteni, *Per la storia del restauro a Verona. Pietro Nanin e la riscoperta ottocentesca degli affreschi del Duomo*, Treviso 2013.

11 aprile 2023

Prof.ssa Claudia Bissoli

Dipartimento Culture e Civiltà Università di
Verona

DOMENICO BRUSASORZI

(Verona 1516 – 1567) e

CECILIA BRUSASORZI

(Verona 1549 – 1593)

Pittori

Domenico e Cecilia Brusasorci

L'occasione offertami dall'Associazione dei Consiglieri Emeriti di Verona di poter parlare di Domenico Riccio detto Brusasorci (1516-1567) mi ha permesso di approfondire un pittore che, come avrò modo di argomentare, ha ricoperto un posto di rilievo nel pieno Cinquecento artistico veronese. Accanto a lui la figlia pittrice, Cecilia (1549-1593), in una posizione quasi mimetizzata rispetto al padre e della quale, ad oggi, non si conoscono opere autografe. Naturalmente, il mio intervento, non ha apportato dati inediti sui due pittori, ma ha sicuramente avuto il merito di divulgare ad un pubblico più vasto ciò che autorevoli studiosi hanno approfondito con i loro contributi nel corso degli anni.

Accenni biografici e contesto storico artistico e religioso

Domenico, figlio di Agostino, discende da una delle tante famiglie di maestranze trasmigrate dalla Valtellina verso la metà del XV secolo – Chiavenna, nel nostro caso – a Verona in cerca di fortuna¹. Dopo aver ricevuto i primi rudimenti della pittura dal padre Agostino, *depentor*, svolge il suo alunnato presso Giovan Francesco Caroto (1480 circa-1555), pittore, capace di infiltrare nell'ambiente artistico veronese di primo Cinquecento, chiuso in un ambito provinciale, nuove implicazioni acquisite nei

¹ R. BRENZONI, *M. Domenico Riccio Brusasorzi pittore veronese del Cinquecento e la sua origine lombarda*, in *Arte Lombarda*, IV, 2 (1959), pp. 272-276. Numerose sono le famiglie che dalle regioni nord occidentali giungono a Verona. Tra i molteplici esempi si può ricordare quella di Michele Sanmicheli, da Porlezza: P. DAVIES-D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, in particolare sulle sue origini, la nota 8 a p. 64; e di Paolo Veronese: A. ZAMPERINI, *Paolo Veronese*, San Giovanni Lupatoto, Verona 2013, p. 7.

frequenti viaggi. Così Caroto offre al suo giovane allievo un *imprinting* di apertura, che lo spronerà ad un continuo aggiornamento e a guardare alle varie esperienze artistiche – toscano romana, mantovana, emiliana, veneziana, bresciana e nordica – senza porsi come copista o imitatore: Domenico, dotato di capacità di sintesi e di ricca inventiva, nonché da bravo compositore, saprà cogliere le fondamentali novità, le elaborerà in un linguaggio proprio, liberandolo da ogni catalogazione².

Compositore artistico, sì, ma anche cultore di musica: ricordando Vasari, fu infatti *ottimo musico*, nonché uno dei padri fondatori nel 1543 dell'Accademia Filarmonica, luogo d'incontro di amicizie stimolanti e cenacolo degli uomini più colti e illustri della Verona del tempo. E proprio dalle carte ufficiali dell'Accademia compare il doppio cognome Riccio/Ricci Brusasorci o Brusasorzi, di cui il tempo ha poi, di fatto, conservato nella nostra memoria solo la seconda parte³.

Ma cosa accadde a Verona negli anni della maturità di Domenico, ovvero dal 1540 al 1550? Era giunto a Verona nel 1524 il vescovo Gian Matteo Giberti, figura carismatica, autore di un programma di riforma della diocesi veronese, che intervenne non solo sulla manutenzione degli edifici, ma anche sul miglioramento del livello culturale e comportamentale dei religiosi non così scrupolosi nel seguire *ad litteram* i dettami della moderazione. Non mancò, inoltre, di occuparsi delle immagini religiose, alle quali spettò il compito di farsi *Biblia pauperum*: messaggi cristiani raffigurati con semplicità e chiarezza didascalica, compresi nell'immediatezza da una società pressoché analfabeta. Tale era la rilevanza delle disposizioni gibertine pensate per la diocesi di Verona che divennero la bozza attorno alla quale venne impostato il ben noto Concilio di Trento (1545-1563). Per di più la politica riformatrice di Giberti e la sua visione cristocentrica non rimasero lettera morta, ma divennero valori fondamentali anche nei progetti dei suoi successori, da Pietro Lippomano ad Agostino Valier – per rimanere nell'arco cronologico di nostro interesse: nelle commissioni religiose Domenico, come pure gli altri artisti, dovevano attenersi alle nuove disposizioni che di volta in volta uscivano dalle sessioni tridentine⁴.

² Per l'inquadramento del pittore, restano fondamentali: F. BARBIERI, voce *Brusasorci (Brusasorzi), Domenico*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 687-689; P. CARPEGGIANI, *Domenico Brusasorzi*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P.P. BRUGNOLI, Verona 1974, pp. 217-226; M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusasorzi e semantica di un'opera*, Verona 1979. Inoltre si segnalano: S. MARINELLI, *Verona 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano 1998, II, pp. 826-836; M. STEFANI MANTOVANELLI, *Domenico Brusasorzi. Aggiunte e ripresa di una identificazione*, «Studi di Storia dell'Arte», 23 (2012), pp. 55-102 e C. NEROZZI, *Domenico Brusasorzi (1516-1567)*, tesi di laurea, Università di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, a.a. 1999-2000, rel. L. Olivato. Per una sintesi degli affreschi realizzati da Domenico: M. STEFANI MANTOVANELLI, *Una chiacchierata su Domenico Brusasorzi frescante*, «Arte e Documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», 14 (2000), pp. 105-109.

³ M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 6-8 e pp. 23-24.

⁴ Tra la numerosa bibliografia disponibile: A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma: G. Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 1969; G. CONFORTI, *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il Duomo di Verona. Arte, Evangelismo e Controriforma nel Cinquecento*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», LII (2002), pp. 88-100.

Le commissioni a Santo Stefano e a Santa Maria in Organo, passando per Vicenza e Trento

Sulla scorta di quanto sopra accennato, vari prelati mettono in atto opere di rimodernamento architettonico e decorativo nelle chiese a loro assoggettate. Domenico interverrà sia nella chiesa di Santo Stefano, chiamato dall'arciprete Giovanni Del Bene, sia a Santa Maria in Organo, dove a reggere il convento olivetano fino alla morte, sopraggiunta nel 1548, ci fu Cipriano Cipriani⁵.

Giovanni Del Bene, di ricca e nobile famiglia (legato a Brusasorci per comunanza d'età, passione per la musica e medesima contrada di residenza), era uno dei più stretti collaboratori di Gian Matteo Giberti e non meraviglia, quindi, trovare quei precetti cristocentrici nelle opere richieste al pittore da apporre nella sua chiesa. Sicché, per l'altare maggiore (ora posto nella navata di sinistra) commissiona tra il 1546 e il 1547 un *Cristo portacroce* aiutato dal titolare della chiesa, Santo Stefano, e in basso, sotto una cortina di nuvole, otto santi. Possiamo cogliere il gioco incrociato degli occhi, l'*humanitas* manifestata dai santi, il *pathos* nella figura di Cristo: sono tutti elementi che rispondono agli insegnamenti controriformistici di comprensione immediata del contenuto religioso, ai quali si aggiunge la familiarità di alcuni volti, come per il Santo Stefano con le fattezze di Giovanni Del Bene e San Zeno, sulla sinistra, con il profilo del vescovo Giberti⁶.

A questa pala, la prima firmata da Domenico (aiutato dal padre Agostino), si aggiunge il ciclo affrescato nella cupola con il *Gesù Cristo Giudice*, raffigurato in uno spazio aereo luminoso e con gli strumenti della passione: un *Christus triumphans*, quindi, che ha sconfitto la morte, e accompagnato, nei pennacchi, dai quattro Evangelisti e nelle tribune da angeli che suonano e cantano⁷.

L'interesse per la musica si mostra anche nell'angelo musicante che accompagna la coeva *Madonna con Gesù Bambino e santi* della chiesa dei Santi Nazaro e Celso (1547-1548), che se rivela nel caldo cromatismo una evidente conoscenza della pittura veneziana, al tempo stesso richiama l'influenza mantovana nella leggera torsione del corpo e nel lembo svolazzante sulla spalla della Vergine⁸. Preludio della *Santa Margherita* del 1552⁹: un concorso indetto dal cardinale Ercole Gonzaga per il Duomo

⁵ L. ROGNINI, *Cipriano Cipriani ed il rinnovamento economico-artistico dell'abbazia di Santa Maria in Organo di Verona nella prima metà del secolo XVI*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», XXIII (1971-1972), pp. 635-682; P. BROWNELL, *La figura di committente del vescovo Gianmatteo Giberti*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Castelvechio, 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, pp. 53-83; *Cipriano Cipriani abate olivetano veronese del Cinquecento*, atti del convegno, a cura di G. BALDISSIN MOLLI e M. AGOSTINI, Padova 2017.

⁶ M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 27-28.

⁷ Sulle opere di Domenico realizzate nella chiesa di Santo Stefano: M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 25-29; M. STEFANI MANTOVANELLI, *Una chiacchierata ...*, p. 106; M. STEFANI MANTOVANELLI, *Domenico Brusasorci...*, pp. 60-62.

⁸ Nei registri della Accademia Filarmonica, Domenico Brusasorci nel 1547 risulta assente perché a Venezia: M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, p. 24.

⁹ *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Mantova 1989, p. 230 (scheda di R. BERZAGHI).

della città, al quale parteciparono, insieme a Domenico, i concittadini Paolo Veronese, Paolo Farinati, Battista Dal Moro.

Consentendomi una breve, quanto motivata digressione, tutte queste opere offrivano all'apparato iconografico del Duomo mantovano degli *exempla* comportamentali, incentrati su scene di martirio o di pentimento nel rispetto delle esigenze iconografiche della Riforma cattolica. Nella *Santa Margherita*, Brusasorci non soltanto mette in evidenza quei precetti di moralizzazione – la santa, seduta in atteggiamento regale, calpestando il drago infernale, simboleggia la vittoria del bene sul male – ma dimostra di aver raggiunto una propria autonomia artistica: un processo di maturazione e di continuo aggiornamento verso modelli sì giulieschi, ma anche raffaelleschi e michelangeschi, che sono già evidenti nella *Madonna con il Bambino* dei santi Nazaro e Celso. Non occorre, quindi, attendere la chiamata nel famoso anno 1552 a Mantova per comprendere l'apertura di Brusasorci alle molteplici esperienze artistiche: quella fu solo un'occasione per uscire da Verona e trasportare l'opera a Mantova, dal momento che i documenti rivelano come la pala di Domenico, come le pale realizzate dagli altri artisti, sia stata dipinta nella sua bottega in città¹⁰.

Dopo questa, seppur opportuna, parentesi, recuperiamo il discorso e ci soffermiamo sull'altro edificio dove Domenico Brusasorci ha lavorato per diversi anni: il convento degli olivetani di Santa Maria in Organo, dove Cipriano Cipriani, pur dipendendo dal Patriarcato di Aquileia ma specularmente al vescovo Giberti, opera un'azione di riforma all'interno del suo ordine chiamando i migliori artisti del tempo (Nicola Giolfino, Francesco Morone, Fra Giovanni, oltre a Michele Sanmicheli).

Tralasciando per motivi di tempo l'attività svolta in collaborazione con il padre Agostino, ci soffermeremo su un ciclo riconducibile direttamente a Domenico del 1553, in epoca post Cipriani: gli *affreschi della Cappella della Maestà*, incentrati nel motivo della Resurrezione, come trionfo divino della vita sulla morte o sulla malattia, un tema tanto caro al vescovo Giberti quanto all'abate Cipriani¹¹. Malattia dalla quale guarisce il paralitico nella *Piscina probatica* e morte dalla quale resuscita Lazzaro dopo quattro giorni. Sono gli affreschi dipinti sulla parete interna della cappella, dove Domenico, legato certamente alle richieste della committenza, aderisce ai miracoli narrati nel Vangelo di Giovanni¹².

Nel *Miracolo della Piscina Probatice* Gesù guarisce un paralitico che mai era riuscito a immergersi in tempo per approfittare degli effetti miracolosi dell'acqua, quando toccata da un angelo che irrompe sulla scena dall'alto: un angelo, la cui presenza non è così diffusa in altre opere sul medesimo tema, ma che appare invece nelle portelle d'organo della chiesa veneziana di San Sebastiano di Paolo Veronese

¹⁰ A proposito della commissione del cardinale Ercole Gonzaga: M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 41-45 e M. STEFANI MANTOVANELLI, *Domenico Brusasorci...*, pp. 70-71.

¹¹ Su un'analisi puntuale di questi affreschi: N. MOLINA, *Domenico Brusasorci a Santa Maria in Organo: il programma iconografico della cappella della Maestà*, in *Committenza e iconografia religiosa nel Cinquecento a Verona. Indagini su Nicola Giolfino e Domenico Brusasorci*, Treviso 2017, pp. 25-37.

¹² Per la *Resurrezione di Lazzaro* Gv. 11,1-45; per il *Miracolo della piscina probatica* Gv. 5, 1-17.

(1558-1560), non dimenticando come la formazione dell'artista veronese sia avvenuta proprio nella Verona gibertina¹³.

Dall'altro lato la *Resurrezione di Lazzaro* impone un confronto con l'analogo soggetto dipinto dal suo maestro Gian Francesco Caroto nel 1531 (Verona, Palazzo Vescovile)¹⁴. Caroto, ricevendo la commissione con ogni probabilità direttamente da Gian Matteo Giberti, pone il miracolo della Resurrezione entro una quinta paesaggistica quasi bucolica. Diversamente la versione di Domenico due decenni dopo: la scena viene epurata del superfluo, il paesaggio viene limitato ad un roccione e qualche fronda d'albero, tutti i personaggi sono accalcati attorno al miracolo, vero punto focale. Viene costruita una struttura compositiva semplice dove anche la gestualità del corpo parla: è il caso dell'uomo sull'estrema sinistra che porta la mano al naso per proteggersi dall'odore emanato dal corpo di Lazzaro, gesto del tutto spontaneo se pensiamo ad un organismo deceduto ben quattro giorni prima.

Sulla parete esterna della cappella, le immagini elaborano in sequenza il messaggio cristiano che porta alla Resurrezione: partendo dal registro inferiore, *san Girolamo*, dottore della Chiesa e autore della *Vulgata* tiene in mano il modellino di una chiesa, simbolo della Chiesa rinnovata; *san Giovanni Battista*, raffigurato con gli abiti da eremita, allude alle pratiche di sacrificio e di rinuncia, assumendo così carattere esemplare. Ma san Giovanni è anche colui che ha battezzato Gesù nel Giordano, simboleggiando la rinascita di un uomo nuovo.

Resurrezione che, attraverso la mediazione delle sibille *Cumana* ed *Eritrea*, disposte nella fascia mediana, si palesa nell'arcone d'ingresso della cappella. Cristo ascende in cielo tra due gruppi di soldati: questi, messi a guardia del sepolcro, vengono caratterizzati da posture e atteggiamenti diversi, spaventati e sorpresi – uno di questi sguaina la spada per difendersi –, con una resa drammatica dell'azione, sottolineata dalle forti contrapposizioni cromatiche.

Un dinamismo e una grandiosa forza plastica già espressa superbamente da Domenico due anni prima in una delle sue poche e sporadiche attività fuori Verona: mi riferisco agli affreschi per palazzo Voltolini Cloz Salvetti di Trento del 1551, ora al Municipio della città atesina. Nella *Battaglia di Cartagena*, ad esempio, disposta nella porzione mediana dell'intero ciclo di affreschi, Brusasorci allestisce una scena di combattimento, dove guerrieri e destrieri vengono travolti dall'impeto dell'azione.

Brusasorci porta a Trento, forse per tramite del suo protettore di Santo Stefano, Giovanni Del Bene che partecipò direttamente al Concilio di Trento, il linguaggio mantovano: ne emerge quell'indubbia capacità del pittore di sintetizzare le varie esperienze artistiche, giunte a questo esuberante compositore attraverso disegni, stampe, incisioni e taccuini. E se è ben vero che modera e non copia il concitato

¹³ Sugli esordi veronesi si rimanda a A. ZAMPERINI, *Paolo Veronese...*, pp. 7-27 (con bibliografia precedente).

¹⁴ *Caroto. Giovan Francesco Caroto (1480-1555)*, catalogo della mostra, a cura di F. ROSSI, G. PERETTI, E. ROSSETTI, Cinisello Balsamo, Milano 2020, pp. 120-121, n. 24 (scheda di A. ZAMPERINI).

mondo giuliesco, al tempo stesso apre alla luminosità e alla chiarezza di Paolo Veronese¹⁵.

Analogamente, il Nostro, chiamato nel 1552 da Iseppo (Giuseppe) Da Porto per il suo palazzo palladiano di Vicenza a dipingere la volta del salone con la *Caduta dei Giganti*, propone, all'apparenza, l'analogo tema già licenziato da Giulio Romano in Palazzo Te di Mantova (1532-1535). A ben vedere, infatti, l'*aemulatio* brusasorciana di Giulio, oltre alla memoria dell'occhio mantegnesco nella *Camera Picta* (1465-1474) e ai giochi prospettici di Francesco Torbido – su cartoni giulieschi – nella cattedrale di Verona del 1534, si limita alla struttura generale compositiva. Perché Brusasorci accoglie, ma solo parzialmente, l'invito al grottesco mostruoso voluto da Giulio Romano: all'espressione terrificante e di bestiale violenza che spezza e travolge nella caduta enormi colonne, Domenico offre una versione più sciolta, proponendo i Giganti cacciati da Zeus con caratteri di umanità titanica, eroica, e con la disperazione dell'irreparabile sconfitta, simbolicamente studiata per richiamare la punizione ovidiana della superbia umana. Analogamente per il cromatismo: a quello marcato e violento di Giulio, Domenico risponde con colori più moderati e maggiore luminosità, a testimonianza dell'avvenuta mediazione veronesiana¹⁶.

Voglio concludere questa prima parte con la *Madonna e Gesù Bambino e santi e due committenti della famiglia Da Cerea* della Chiesa di Santa Eufemia (1554) da porre in rapporto con il *Cristo portacroce* di Santo Stefano (1546-1547), proposto all'inizio del mio intervento. A poco meno di dieci anni di distanza, lo stile delle pale d'altare di Brusasorci si è evoluto soprattutto in ossequio a quei precetti che venivano deliberati al Concilio di Trento. I due committenti, Rodolfo e Pietro da Cerea, a mezza figura e in abisso, si raccordano con il riquadro superiore, dove si trovano la Madonna e il Bambino. Tale è l'intensità degli sguardi oranti dei due committenti, che il Bambino, tentando di sporgersi in avanti, costringe la Madonna a distogliere lo sguardo dal libro. Se, in linea generale, Domenico ne riprende l'impostazione generale, a guardar bene rinuncia al gioco leggiadro degli angioletti del *Cristo portacroce* per ridurli a due a lato della Madonna di Santa Eufemia e diminuisce il numero dei santi, da otto a quattro, con lo scopo di alleggerire la composizione, di eliminare il superfluo e di offrire al fedele quella comprensione immediata, già anticipata nella *Resurrezione di Lazzaro* di Santa Maria in Organo.

¹⁵ M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 36-40 e M. STEFANI MANTOVANELLI, *Domenico Brusasorzi...*, pp. 68-69. Sul palazzo: E. CHINI, *Gli affreschi di Domenico Brusasorci già su casa Cloz (Klotz)-Salvetti in via San Marco*, in *Luochi della Luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Trento 1988, pp. 218-229.

¹⁶ M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 48-54 e M. STEFANI MANTOVANELLI, *Domenico Brusasorzi...*, pp. 71-73. Sul palazzo vicentino resta fondamentale il volume di E. FORSSMAN, *Il palazzo da Porto Festa di Vicenza*, «Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», Vicenza, 1973, in particolare per le decorazioni del Nostro, pp. 63-65.

Non certo un ripetuto *cliché*, ma la manifestazione di un coerente aggiornamento artistico che ricorda, nella figura di san Sebastiano, il fascino per il chiarismo veronesiano¹⁷.

Paesaggi moraleggianti

Gli impegni per Domenico, però, non si limitano a quanto finora presentato, seppur con una selezione molto rigida delle opere. Egli, nella chiesa di Santa Maria in Organo, oltre alla Cappella della Maestà, si impegna nella realizzazione di alcuni paesaggi: quelli in Sagrestia, in collaborazione con il padre Agostino, che per mancanza di tempo sono costretti a tralasciare, ed altri nella zona presbiteriale, area, è bene rimarcarlo, non aperta al fedele, ma riservata al comparto ecclesiastico¹⁸.

Si tratta di paesaggi che non rispondono a una funzione puramente decorativa o realistica. E non soltanto per l'ambito in cui essi sono inseriti: infatti, la veduta di per sé è estranea alla cultura del Cinquecento e il paesaggio è, in genere, colmo di motivi simbolici, come *memento mori*.

Entro questo quadro quindi la memoria va ai *paysage moralisé*, e il *Paesaggio con lotta tra cervo e leopardo* del 1553, scelto fra i quattro eseguiti dal Nostro e proposto in sala, suggerisce un significato morale: pur rimanendo su un piano ipotetico, il cervo, assimilato all'anima umana che ambisce a Cristo, viene attaccato dal leopardo, animale considerato impuro proprio per colpa del suo manto, simbolo della macchia del peccato. Un monito, quindi, a tutti quei pastori che transitavano nel presbiterio a non cadere nella tentazione del demonio che continua a perseguire l'anima umana¹⁹.

Il tema dei paesaggi moraleggianti non termina qui²⁰: entriamo nella sala più importante del palazzo cittadino di Agostino Valier, vescovo di Verona dal 1565 al 1603: la sala sinodale in Vescovado. Qui il Nostro, all'apice della notorietà, viene chiamato dal vescovo Valier, appena assunta la cattedra, per la decorazione della sala (1565-1566). In questo intervento, condotto certamente in *equipe*, vista l'ampiezza della superficie da dipingere, Domenico alterna due registri: uno superiore, dove, ad una finta balconata, si affacciano coppie di vescovi veronesi in una sequenza

¹⁷ M. STEFANI MANTOVANELLI, *Momenti essenziali ...*, pp. 58-61 e M. STEFANI MANTOVANELLI, *Domenico Brusasorzi...*, pp. 78-79.

¹⁸ L. ROGNINI, *La Sagrestia di Santa Maria in Organo. Vicende storiche e artistiche della «più bella sagrestia che fusse in tutta Italia»*, Caselle di Sommacampagna, Verona 2007, in particolare, per quel che riguarda i paesaggi di Agostino e Domenico Brusasorzi, alle pp. 83-90.

¹⁹ S. PICCOLI, *Sei «paesetti» in Santa Maria in Organo*, in *Committenza e iconografia religiosa nel Cinquecento a Verona. Indagini su Nicola Giolfino e Domenico Brusasorzi*, Treviso 2017, pp. 39-53.

²⁰ Brusasorzi è riconosciuto attivo nella realizzazione dei paesaggi della loggia di Villa Del bene (G. CONFORTI, *Villa Del Bene: iconografia e inquietudini religiose nel Cinquecento. Gli affreschi della loggia e dell'Apocalisse*, «Annuario Storico della Valpolicella, XX (2003-2004)», pp. 99-120) e più recentemente nella residenza Casa Nazareth Opera don Calabria (C. J. PASTORE, *Sacred Villeggiatura: cardinal Agostino Valier, Domenico Brusasorzi and the ideology of an Episcopal Villa*, «Oculus. Journal for the History of Art», 2004, pp. 50-67; nella medesima residenza suburbana dei vescovi, sebbene il nome di Domenico venga suggerito, il ciclo era ancora considerato opera di artista ignoto: L. ROGNINI, *Santa Maria di Nazareth in Verona. Nella storia, nella poesia, nell'arte*, Verona 2002, pp. 107-115).

ininterrotta e a figura intera, a partire dal primo, sant'Euprepio, che riceve il mandato dall'apostolo Pietro, fino a Bernardo Navagero (1563-1565). Una sorta di sfilata, una chiamata atemporale di tutti i vescovi di Verona, che vengono invitati a partecipare ad un ideale Concilio, quel Concilio tanto desiderato dal vescovo Gian Matteo Giberti, che non poteva mancare sulla balconata con quel suo profilo caratteristico²¹.

Nella fascia inferiore, tra gli intercolumni, si aprono brani di paesaggi dipinti. Questi *Paesaggi*, come nel caso di Santa Maria in Organo, non derivano da una copia diretta della realtà e non si possono considerare delle vedute al naturale: al loro interno si trovano uomini intenti a lavorare nei curtivi, a camminare o a pescare; operai ripresi mentre scaricano le merci giunte con le barche; animali, compagni delle attività umane o mascherati, come spesso accade nell'età moderna, di un valore morale. Ma c'è anche chi prega: una contadina, colta inginocchiata davanti al capitello votivo, diviene il suggerimento di una fede semplice.

Quel che colpisce, osservando questi *Paesaggi*, è la presenza costante del monumento classicheggiante che però viene presentato in uno stato fatiscente e in rovina. Sommando la sfilata dei vescovi con la presenza dei *Paesaggi* e soprattutto delle architetture in decadimento, dove le piante e i cespugli stanno prendendo il sopravvento, è possibile cercare di comprendere il procedimento mentale messo in atto da Agostino Valier, volto a educare i pastori della chiesa e mettere in atto quel programma di riforma cattolica già auspicato *illo tempore* dal vescovo Giberti.

In quest'ottica i vescovi dipinti sulla balconata sono come dei buoni pastori e devono avere a cuore il benessere della comunità loro sottoposta, quella comunità umana che abita i *Paesaggi* sottostanti. Inoltre, l'edificio classico rimanda a Roma, ma ancor più a Gerusalemme con l'intento di qualificare Verona come *minor Hierusalem*. Proprio dalle fondamenta di quegli edifici classici in disfacimento può ripartire quella *renovatio* morale e la costruzione di una nuova *civitas dei*²².

Il trionfo di Pellegrino Ridolfi

A conclusione di questo mio rapido *excursus*, desidero presentarvi la *Cavalcata di Clemente VII e Carlo V* affidata a Domenico nel 1560 circa da Pellegrino Ridolfi per il salone del suo palazzo a San Pietro Incarnario²³. Questo incarico intersecava sia gli

²¹ F. SEGALA, *Il salone sinodale e la sala minore tra celebrazione e memoria*, in *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006, pp. 159-177, in particolare pp. 165-171. Lo stemma di Giberti compare su altri ritratti della sala sinodale: E. M. GUZZO, *Iconografia gibertiana*, in *Gian Matteo Giberti [1495-1543]*, Atti del Convegno di studi (Verona, Vescovado, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. AGOSTINI, G. BALDISSIN MOLLI, Cittadella, Padova 2012, pp. 121-125, part. p. 123.

²² Per un'analisi approfondita nel rapporto tra paesaggi e ritratti e sul modello anticheggiante ripreso da Brusasorci: A. ZAMPERINI, *Gli affreschi della sala sinodale. I paesaggi di Domenico Brusasorci per Agostino Valier*, in *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006, pp. 179-199.

²³ Sull'affresco cfr. la datata ma puntuale descrizione di V. FILIPPINI, *Il palazzo Ridolfi e l'affresco di Domenico Brusasorzi*, Verona 1953, a cui possiamo aggiungere la più recente M. STEFANI MANTOVANELLI, *Una cavalcata 'europea'. L'affresco di Domenico Brusasorzi per palazzo Ridolfi a Verona*, in *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G. M. PILO, San Giovanni Lupatoto, Verona 1999, pp. 73-77.

interessi musicali di Pellegrino, che con Domenico era stato cofondatore dell'Accademia Filarmonica nel 1543, ma implicava pure, da parte del committente, una volontà di autorappresentazione a dimostrazione delle sue simpatie per il potere imperiale, rievocando un episodio noto avvenuto a Bologna nel 1530. All'iconografia in chiave filopapale dell'imperatore genuflesso davanti al pontefice, diffusa nell'Italia centrale²⁴, Brusasorci pone i due storici protagonisti affiancati sotto ad un baldacchino e, quindi, in un ruolo di pari rilievo, inaugurando per primo a Verona un modello destinato a perpetuarsi per anni²⁵.

Le immagini di Brusasorci rielaborano sì la fonte tedesca di Nikolaus Hogenberg, che costituisce il supporto iconografico, ma non si spiegano senza la conoscenza dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna voluti da Francesco II Gonzaga (1485-1505, Hampton Court, Londra). Merito del pittore è di aver interpretato un evento recente e realmente avvenuto secondo le modalità proprie del trionfo classico, estraendo dall'incisore tedesco i momenti più significativi dell'avvenimento. Così trofei, corone, insegne, aste, trombe animano le quattro pareti della stanza, con cavalieri e cavalli in un gioco di torsioni e di sottinsù destinati ad investire la stessa persona del committente: dal motto PLVS VLTRA e l'aquila bicipite a vantare l'appartenenza all'antica nobiltà d'origine oltremontana del capostipite Rudolf, al vessillo dell'arte dei mercanti con il motto LIBERTAS sorretto da un cavaliere per ricordare di essere uno dei più ricchi mercanti della città. Al trionfo civile, militare, politico, religioso si aggiunge quello popolare reso sulla parete accanto al ricco camino, opera di Bartolomeo Ridolfi.

L'incarico non era di poco conto: moglie di Pellegrino Ridolfi era Eleonora Bevilacqua, figlia di Antonio Bevilacqua, cugino di Iseppo Da Porto, committente della *Caduta dei Giganti*. Va aggiunto che sorella di Eleonora è Lucrezia, moglie di Luigi Del Bene, a sua volta cugino di quel Giovanni del Bene, titolare della chiesa di Santo Stefano, dove Domenico licenzia opere dal forte legame con la cultura gibertina²⁶.

Insomma, un intreccio di committenti appartenenti all'*élite* urbana, che trovano in Domenico Brusasorci un artista dall'ingegno poliedrico, capace di volta in volta di valorizzare, assecondare ma soprattutto di esprimere i desideri di ostentazione degli aristocratici, come dei ricchi mercanti, come pure di rispondere alle nuove esigenze della cultura controriformistica.

²⁴ Cfr. Palazzo Vecchio a Firenze: Giorgio Vasari (1556-1562) e Baccio Bandinelli (1568).

²⁵ Esistono anche dei cicli analoghi di Jacopo Ligozzi e Paolo Farinati: G. PERETTI, *Due inediti fregi veronesi di oggetto imperiali*, «Quaderni di Palazzo Te», I, Milano 1994, pp. 53-69. Sulla committenza a Ligozzi della famiglia Fumanelli: M. MOLTENI, «Fumo flama est proxima». Note a margine delle committenze Artistiche dei Fumanelli di Verona e due fregi inediti, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», 42, XXI (luglio-dicembre 2011), Roma 2012, pp. 75-129.

²⁶ C. NEROZZI, *Domenico Brusasorzi (1516-1567)*..., pp. 37-38 (con bibliografia).

Cecilia Brusasorci (1549-1593): alcuni cenni

Figlia di Domenico fu Cecilia, una pittrice reputata brava ritrattista, ma della quale, ad oggi, non si conoscono opere autografe. Questa condizione di oscurità accomuna Cecilia a molte altre artiste nel Rinascimento, e si spiega solo alla luce della struttura prevalentemente familiare e patriarcale della bottega: al capo bottega spettava siglare la qualità del prodotto, mentre tutta la manovalanza, necessaria per soddisfare la committenza in cicli di grande ampiezza, rimaneva anonima. Sotto questa veste va inserita la personalità di Cecilia che sparisce entro la bottega di famiglia, con papà Domenico prima e con il fratello Felice poi.

Purtroppo né lei né altri si sono preoccupati di tramandarci una sua immagine e l'unica che possediamo è una tela ottocentesca conservata all'Accademia Cignaroli e Scuola Brenzoni di Pittura e Scultura di Verona, dove, più che un fedele ritratto, sembra una ricostruzione idealizzata della pittrice²⁷.



Fig. 1. Domenico Brusasorci, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi (ca. 1550)

²⁷ P. MARINI-C. PIUBELLO, *Donne artiste a Verona. Figure di pittrici dal XVI al XX secolo*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal medioevo ad oggi*, a cura di P. LANARO e A. SMITH, Sommacampagna, Verona 2011, pp. 204-214; A. ZAMPERINI, *Donne senza volto: le pittrici venete del Rinascimento*, in *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, a cura di M. PILUTTI NAMER, Verona 2022, pp. 143-154.

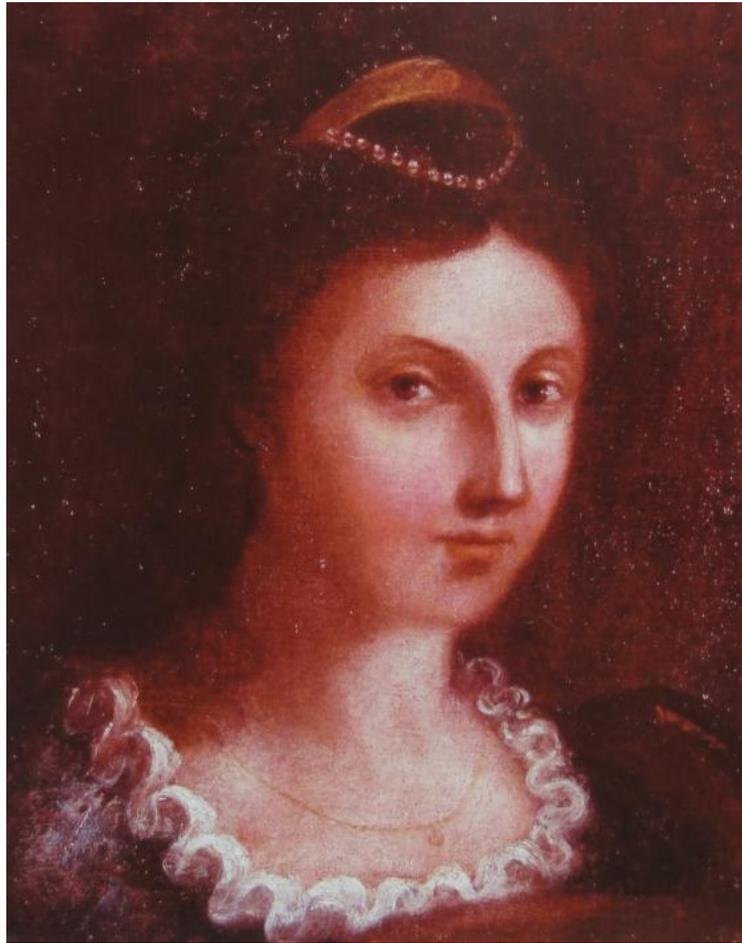


Fig. 2. Anonimo, *Cecilia Brusasorci*, Accademia Cignaroli e Scuola Brenzoni di pittura e scultura (XIX secolo)



Fig. 3. Domenico Brusaporci, *Cristo Portacroce*, Verona, Santo Stefano (1546-1547)



Fig. 4. Domenico Brusaporci, *Madonna con Gesù Bambino e Santi*, Verona, San Nazaro e Celso (1547-1548)



Fig. 5. Domenico Brusasorci, *Miracolo della Piscina probatica*, Cappella della Maestà, Verona, Santa Maria in Organo (1553)



Fig. 6. Domenico Brusaporci, *Vescovo Gian Matteo Giberti*, Verona, Vescovado, Sala Sinodale (1565-1566)



Fig. 7. Domenico Brusasorci, *Paesaggio fantastico*, Verona, Vescovado, Sala Sinodale (1565-1566)



Fig. 8. Domenico Brusaporci, *Cavalcata di Clemente VII e Carlo V*, Verona, Palazzo Ridolfi Da Lisca (ca. 1560)

16.05.2023

Dr. Leonardo Latella

Museo di Storia Naturale di Verona

FRANCESCO CALZOLARI
(Verona 1522 - 1609)



Naturalista farmacista

FRANCESCO CALZOLARI: CENNI SULLA VITA E SUL SUO *MUSAEUM*
a cura di Selene Poli e Leonardo Latella

Il decimo giorno di luglio dell'anno 1522 nacque a Verona Francesco Calzolari.

Il padre di Francesco esercitò la professione di speziale nella farmacia detta *La Campana D'oro*, situata nella piazza più antica della città, Piazza delle Erbe. Crescendo Francesco ebbe la fortuna di essere allievo di Girolamo Fracastoro e di poter frequentare l'Orto botanico di Padova, dove apprese le più moderne tecniche di raccolta, conservazione ed esposizione delle erbe officinali in erbario.

Calzolari conobbe lì Ulisse Aldrovandi, uno dei padri delle scienze naturali in età moderna. Tra di loro nacque una fruttuosa collaborazione scientifica e i due studiosi mantennero una fitta corrispondenza epistolare per più di quarant'anni. Inoltre, essi compirono varie esplorazioni naturalistiche assieme.

Una meta di queste escursioni fu il Monte Baldo.

Tanto era caro a lui quel monte che Calzolari finì con il pubblicare una sorta di guida botanica dal titolo "Il viaggio di Monte Baldo, della magnifica città di Verona". Forse fu proprio quello che gli diede l'idea di costruire un museo, il cosiddetto *Musaeum Calceolarium*, anche noto come "Teatro della Natura". Una ricca collezione che univa reperti naturalistici, artefatti umani e ritratti.

Esso non era solo una *Wunderkammer*, una Camera delle Meraviglie, ma una vera e propria, seppur rudimentale, raccolta museale.



Rappresentazione del Musaeum Calceolarium

Il suo museo divenne un luogo privilegiato d'incontro tra studiosi di variegate provenienze. Esso fu un simbolo di scambio tanto di oggetti quanto di idee e conoscenza scientifica.

Presentava al suo interno più di un centinaio di piante, decine di animali e pietre, diversi artefatti e persino alcuni funghi.

Dai semi agli oli e le resine, il Teatro della Natura era un'articolata rappresentazione della corrente conoscenza dei "semplici". Essi venivano accompagnati da una grande quantità di mammiferi e di pesci, molti rettili e diversi uccelli e anfibi. Questi esemplari venivano mantenuti essiccati, impagliati oppure conservati in vasi in salamoia. Oltre ai vertebrati, nel Museo erano presenti molti molluschi e artropodi, con le loro conchiglie. Non mancavano nell'esposizione pietre preziose, minerali e rocce, ma anche vasetti di terre misteriose ed esotiche. Infine, nel "Musaeum Calceolarium" trovavano spazio persino curiosi manufatti. Tra questi ultimi, particolarmente degni di nota erano le antichità: monete e oggetti sacri, vasi canopi e idoli egizi.

Il medico di Peschiera Antonio Passienus nelle sue lettere riferiva che, nel 1581, il Museo Calzolari si articolava in tre sale. Nella prima si trovavano ritratti di scienziati e figure illustri, molti dei quali clienti o amici del proprietario, come il duca Vincenzo Gonzaga e Ulisse Aldrovandi. Nella seconda erano conservati vasi di rame, vetro e terracotta, non solo decorativi, ma anche utilizzabili per distillare i farmaci. Nella terza sala, infine, era esposta la collezione vera e propria, il suo "Theatrum Naturae".

Non abbiamo indicazioni precise riguardo alla data esatta della sua creazione. La prima testimonianza oggi nota è rappresentata da una lettera di Ulisse Aldrovandi, che visitò la collezione di Calzolari il 15 ottobre del 1571. È però plausibile che il museo fosse in attività già da svariati anni. La lettera di Aldrovandi, che elogiava il Teatro della Natura veronese, fu inserita anche nella parte introduttiva del catalogo del Museo

di Calzolari col duplice scopo di dare lustro alla raccolta e come segnale del riconoscimento scientifico ottenuto, vista la fama dello stesso Aldrovandi.

A fare la fortuna di Calzolari come speziale non fu solo la sua raccolta naturalistica, ma anche la sua famosa “Theriaca Calceolaria”. La teriaca (dal greco “θηριακή”, cioè “antidoto”), o triaca, era definita la mater omnium medicinarum (madre di tutte le medicine) e venne utilizzata in occidente per quasi due millenni. Creata per la prima volta nel II sec. a.C., la sua composizione è variata nei secoli. Usualmente essa includeva prodotti di origine vegetale, come gomme e succhi, e di origine animale, come il veleno di vipera o il castoreo, e persino alcuni minerali e terre. Durante il 1500 era un farmaco molto diffuso e veniva utilizzato come panacea per curare praticamente ogni problema di salute, dalle influenze agli avvelenamenti.

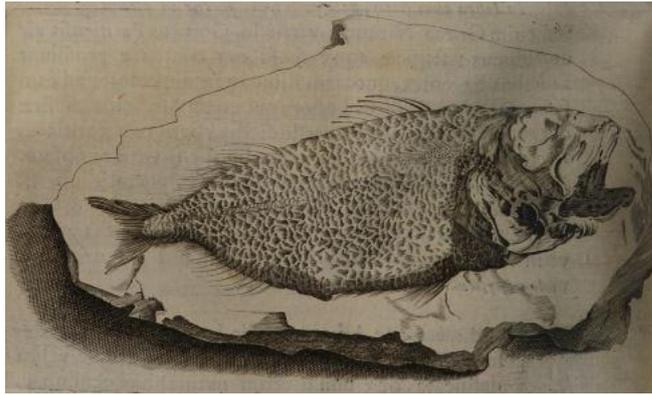
Francesco Calzolari divenne particolarmente famoso per la sua teriaca, tant'è che essa rimase per più di un secolo uno dei simboli caratteristici della sua bottega e ne fecero uso anche l'imperatore Massimiliano d'Austria e il Duca di Mantova e la sua memoria rimase viva ben oltre la morte del suo creatore.

Francesco Calzolari ebbe un buon successo nella sua città assumendo anche illustri cariche pubbliche, ricoprì infatti per un breve periodo la carica di consigliere del podestà. Nel 1585 venne nominato Priore degli Speciali veronesi. In questa veste, l'anno seguente, prese parte alla compilazione e all'approvazione del nuovo statuto dell'arte degli speziali. A questi successi pubblici, si accompagnò la formazione di una famiglia numerosa. Francesco si sposò, infatti, con la veronese Felice, dalla quale ebbe quattro figli: Angelo, Orazio, Angelina e Francesca. Angelo era molto interessato al lavoro del padre, e lo seguì in molteplici delle sue escursioni sul Monte Baldo. Sfortunatamente, l'ultima gli fu letale, portandolo a una morte precoce a soli ventotto anni d'età. Lo stesso anno morì anche il secondogenito Orazio.

A 73 anni Calzolari fu colpito da una grave cataratta a seguito della quale perse completamente la vista. Si spostò quindi a Rivoli Veronese, alle pendici dell'amato Monte Baldo, dove morì, quasi ottantasettenne, il 5 marzo 1609.

La sua collezione passò in eredità prima a Gerolamo, nato fuori dal matrimonio e poi da questi a suo figlio, anch'egli chiamato, in onore del nonno speziale, Francesco. Quest'ultimo portò avanti l'opera del nonno, seppur forse meno interessato al lavoro da speziale, era però estremamente affascinato dal “museo”. Non appena ne prese in mano le redini, non solo riorganizzò la collezione, ma la ampliò, arrivando quasi a raddoppiarla. Fu proprio nelle sue mani che il Museo Calzolari raggiunse il picco di massima fama e lustro, tant'è che, nelle fonti storiche, è generalmente quella di “Francesco Jr.” la versione della collezione che si indicava con “Theatrum Naturae” veronese.

Alcuni dei reperti, come il fossile di *Berybolcensis leptacanthus* e diversi altri sono arrivati sino ai giorni nostri e conservati presso il Museo di Storia naturale di Verona.



Disegno di *Berybolcensis leptacanthus*, dal catalogo di Francesco Calzolari (Junior) scritto e pubblicato da Benedetto Ceruti e Andrea Chiocco nel 1622

Sebbene non si sappia ancora quale sia stato il destino della maggior parte dei pezzi della sua collezione, insieme a quelli giunti sino a noi è sopravvissuta anche la sua eredità: il suo desiderio di conservare, di comunicare ed educare alle scienze naturali. Presso il Museo di Storia Naturale di Verona è infatti stata allestita una sala dedicata al suo Museo in cui è esposta una rappresentanza dei reperti che facevano parte della sua raccolta.

13 giugno 2023

Prof.ssa Laura Och

Conservatorio “E. F. Dall’Abaco” di Verona

DANIEL DAL BARBA
(Verona 1715 – 1801)

Un protagonista della vita musicale Veronese nella seconda metà del Settecento

«... Nel frattempo devo riferirti ancora qualche cosa di Verona. Abbiamo visto l’*Amphiteatrum* e il *Musaeum Lapidarium* [...] Renderei le lettere troppo care e costose, se volessi mandarti i fogli dei giornali che parlano di Wolfgang a Mantova e in altri posti. Te ne spedisco uno in allegato, nel quale si trovano due errori: infatti, sta scritto *attuale maestro di cappella e in età di non ancora 13 anni*, invece che 14 anni. Ma tu sai com’è, i giornali scrivono come e quanto passa loro per la testa. Potrei mandarti ancora altre cose, giacché a Verona i poeti fecero a gara nel comporre versi intorno a lui. Ho la copia di un sonetto che un erudito dilettante scrisse in nostra presenza. Anche il maestro di cappella Daniele Barba cantò estemporaneamente i versi più belli intorno a Wolfgang.»

Così scriveva il vice maestro di cappella Leopold Mozart alla moglie Anna Maria Pertl, rimasta a Salisburgo insieme con la figlia maggiore Nannerl, in una lunga lettera spedita da Mantova l’11 gennaio 1770. I due componenti maschi della famiglia Mozart avevano da poco lasciato Verona, prima tappa importante di un lungo viaggio in Italia iniziato nel dicembre del 1769 e intrapreso allo scopo di far conoscere anche nella penisola il prodigioso talento musicale del piccolo Wolfgang, con l’auspicio di porre le basi per la sua futura carriera professionale.

Sempre attento a muoversi con prudenza e diplomazia, Leopold era ben provvisto di lettere di presentazione che gli fornirono preziosi contatti con i notabili della città atesina, dai marchesi Carlotti, Spolverini, Dionisi, ai conti Emilei, Allegri, Giusti del Giardino, come risulta da una lettera del 7 gennaio e da altri appunti di viaggio. Quello di “Daniele Barba” (Daniel Pius Dal Barba) non è l’unico nome di musicista che compare fra le conoscenze veronesi di Leopold; egli spicca però, accanto ai violinisti Romanati, Pasqualini, Lolli e ai cantanti Potenza e Afferi, per la qualifica di “Maestro di Capella” che lo pone al primo posto nella gerarchia musicale cittadina. All’epoca quasi cinquantacinquenne, in gioventù Dal Barba aveva calcato i palcoscenici dei teatri ungheresi e veneziani e almeno fino ai primi anni Sessanta era una presenza assidua anche nei teatri della città natale, tanto come compositore quanto come cantante, librettista, violinista e all’occorrenza come impresario. Essendo anche maestro di cappella in duomo, nell’Accademia Filarmonica e nella Filotima, egli occupava una

posizione apicale in tutte le più importanti istituzioni musicali cittadine ed era pertanto il musicista più influente nell'ambiente veronese del secondo Settecento.

Nato a Verona nella contrada di San Tommaso Apostolo (San Tomio) il 5 maggio 1715, fu registrato nel Libro dei battezzati di quella parrocchia come Daniel Pius Dal Barba. Il padre, Antonio, era un oste veronese; la madre si chiamava Laura Rigoli. Dei nove figli della coppia, Daniel era il quarto, nonché l'unico che raggiunse l'età adulta insieme con il fratello maggiore Antonio. Sconosciuta è l'origine della famiglia, non povera ma di estrazione modesta. I genitori gestivano una taverna nel centro di Verona di proprietà del conte Gasparo Cazzali, cui corrispondevano un affitto di 170 ducati annui.

Sul profilo biografico di Daniel gravano ancora larghe zone d'ombra, in particolare per gli anni giovanili. Nulla sappiamo della sua formazione culturale e musicale; Alberto Gajoni-Berti afferma che «rinunciò alla carriera del diritto, cui era iniziato, spinto verso l'arte da una prepotente inclinazione», ma mancano prove a sostegno di tale affermazione. Benché in una città di grande importanza come nodo di scambi commerciali, ma culturalmente periferica come Verona, fossero all'epoca limitatissime le opportunità educative per un ragazzo della sua estrazione sociale, certo è che oltre a un'ottima e completa formazione musicale egli ricevette anche un'istruzione letteraria di buon livello che gli consentì, da adulto, di scrivere da sé i versi poetici di alcune opere teatrali; era inoltre ammesso alle riunioni mondane dell'*élite* cittadina, cui non sempre i musicisti salariati come lui avevano accesso.

Si può ipotizzare che abbia studiato nella Scuola degli accoliti, in cui dal 1724 operavano Domenico Zanatta, all'epoca maestro di cappella in duomo, e il figlio Girolamo come insegnante di canto figurato ai giovani allievi; ma il suo nome non compare nei registri della più antica e prestigiosa istituzione didattica veronese. Dubiaga suppone che ci siano stati comunque contatti con la Scuola degli accoliti, come proverebbero alcune composizioni liturgiche di Girolamo Zanatta copiate da Daniel; inoltre la prima composizione nota del giovane musicista è un *Laudate Dominum* per due tenori e basso con violini, datato aprile 1740, che potrebbe far pensare a un suo rapporto con la cattedrale e con la Scuola accolitale.

Le prime tracce dell'attività lavorativa di Daniel Dal Barba sono legate all'ambiente del teatro, che anche negli anni della maturità avrebbe assorbito gran parte delle sue energie professionali. Nell'estate del 1741 Daniel si mise in viaggio verso Bratislava, ingaggiato dalla compagnia teatrale di Pietro Mingotti, impresario veneziano che con il fratello Angelo gestiva una *troupe* operistica composta da tre voci maschili e cinque femminili, molto attiva in Austria e nell'Europa del Nord, con un raggio d'azione che nella prima metà degli anni Quaranta comprendeva Amburgo (dove Angelo fu presente nel 1740 e Pietro a più riprese fino a metà degli anni Cinquanta), Linz (1743), Lubiana (1740, 1742), Praga (1743), Lipsia (1744), Francoforte (1745). Come hanno evidenziato le ricerche di Michael Dubiaga, nel 1741 il giovane musicista veronese collaborò con Pietro Mingotti cantando nell'*Artaserse* di Hasse, nella traduzione tedesca di Franz Joseph Pirker. In questi anni è anche attestata la sua presenza nella

contea ungherese di Pest come “virtuoso da camera e compositore” di Michel Carlo conte d’Althann, arcivescovo e vescovo della città di Vaccia, l’attuale Vác.

L’esperienza teatrale maturata oltralpe gli consentì di inserirsi facilmente nell’ambiente musicale della città natale, il cui fulcro erano le stagioni operistiche del Teatro Filarmonico, gioiello architettonico progettato da Francesco Bibiena sul terreno “ai portoni della Bra” di proprietà dell’Accademia Filarmonica e fastosamente inaugurato il 6 gennaio 1732 con *La fida ninfa* messa in musica da Antonio Vivaldi sui versi di Scipione Maffei.

Il debutto di Dal Barba sul palcoscenico del Filarmonico avvenne nove anni più tardi, quando interpretò il personaggio di Tridate, ruolo principale del “pasticcio” *I fratelli riconosciuti*, composto dal bresciano Pietro Chiarini in collaborazione con altri compositori e andato in scena durante la stagione di carnevale del 1743 con le scene di Francesco Bibiena; nello stesso anno Dal Barba fu Arpago in *Ciro riconosciuto*.

Nel 1744, ancora nella stagione di carnevale, andò in scena *Il Tigrane*, prima opera seria del musicista, che ne fu anche interprete nel ruolo di Mitridate. Si trattò di un avvenimento di grande rilievo nella vita musicale veronese; del *cast*, infatti, faceva parte anche il soprano Mariano Nicolini, celebre castrato più volte scritturato da Vivaldi. Ancora accanto a Nicolini, nella stessa stagione del Filarmonico Dal Barba interpretò anche il personaggio di Cosroe nel pasticcio *Il Siroe* di vari autori.

Nella seconda metà degli anni Quaranta l’attività di Dal Barba si estese a Venezia, la cui ricca vita teatrale era sostenuta dall’iniziativa di impresari come il già nominato Angelo Mingotti, attivo nel fortunato repertorio delle “opere bernesche”.

Numerose sono le testimonianze dei ripetuti ingaggi di Dal Barba nei teatri veneziani, sia come compositore, sia, più spesso, come cantante. L’esordio da compositore avvenne nella stagione autunnale del 1746 al Teatro Vendramin con l’intermezzo *Il gran Tamerlano vincitore da Bajazet*, una parodia dell’opera seria e delle sue convenzioni in dialetto veneziano; la paternità del libretto era attribuita al “signor Verdacchio Predamosche, fra i Disperati il Satirico”. Nella stessa stagione fu ingaggiato come cantante, nel ruolo eponimo, al Teatro Sant’Angelo per un’opera seria di Baldassarre Galuppi, *Scipione nelle Spagne*.

Risale a questo periodo una raccolta manoscritta di dodici sonate, “sei à Violino solo, e basso, e sei à due Violini soli obbligati” dedicate al conte veneziano, verosimilmente suo allievo, Girolamo Lioni Cavazza. Le composizioni violinistiche di Dal Barba riflettono la tendenza dell’epoca verso la linearità della scrittura musicale e la semplificazione del tessuto contrappuntistico diffusa dallo stil galante, rivelando una spiccata predisposizione del compositore per melodie espressive e cantabili.

Un’ulteriore testimonianza della sua attività didattica è data da un breve manuale manoscritto, *Teorica e pratica musicale per suonare bene il violino*, destinato al mercante trentino Valentino Salvadori, violinista dilettante cui Dal Barba diede lezioni nell’estate del 1751 a Gabbio, nei sobborghi di Trento. Opera didattica che testimonia come nel periodo considerato la pratica musicale stesse diffondendosi tra i facoltosi borghesi che anche nelle città periferiche aspiravano a emulare stili di vita e

modelli culturali tipici dell'aristocrazia, essa contiene il sunto di alcuni elementi fondamentali della teoria e “diversi minuetti, ariette e sonata”, facili brani musicali destinati all'esercizio personale dell'allievo. Al fascicolo fu aggiunta nel 1754 un'integrazione di due pagine, “Regole della musica per il violino datte dal Sig.r Gaetano Zavateri”, già allievo a Bologna di Giuseppe Torelli.

Il rapporto didattico con Valentino Salvadori rientra fra i contatti che sul finire degli anni Quaranta allargarono ulteriormente il raggio d'azione di Dal Barba verso l'ambiente trentino, invero di più modesta portata rispetto a quello delle città venete anche per i limiti posti dalla severa vigilanza dei principi vescovi sul repertorio teatrale. Nel 1747 Dal Barba cantò nel ruolo di Artabano nell'*Artaserse* del compositore napoletano Francesco Maggiore, “dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Trento nella prossima fiera di San Vigilio li 24 giugno 1747”; in luglio venne ingaggiato per la messinscena di un “pasticcio”, *Il Demetrio*, forse in parte composto dallo stesso musicista.

A Trento Dal Barba entrò nella cerchia di cortigiani di cui amava circondarsi Domenico Antonio Thun, dal 1730 principe vescovo della città, noto per il generoso patrocinio concesso alle arti, ma anche al centro di accuse e pettegolezzi per le frequentazioni poco consone alla sua condizione ecclesiastica. Il 26 agosto 1747 il discusso prelado nominò Dal Barba “Virtuoso di Camera” e “Nobile Familiare”, titolo puramente onorifico che, come ipotizza Dubiaga, anche in questo caso potrebbe essere collegato all'attività didattica del musicista. Poco prima che Domenico Antonio Thun si ritirasse a vita privata, Dal Barba gli dedicò un oratorio su versi di Angelo Vio, *Cesare Baronio guarito da mortal malattia per le orazioni di san Filippo Neri*, eseguito nel 1748 nel Castello del Buonconsiglio e nello stesso anno anche a Verona, nell'oratorio dei padri Filippini; si ha notizia di una terza esecuzione a Firenze nel 1754.

Il 5 agosto 1748 la morte di Domenico Zanatta, già maestro di cappella in duomo e nelle due più importanti accademie cittadine, la Filarmonica e la Filotima, nonché maestro di musica civico, prospettò nuove e importanti opportunità di impiego a Verona per i musicisti. Se per la cappella musicale del duomo il Capitolo dei canonici scelse la linea della continuità, mantenendo in carica il figlio di Domenico Zanatta, Girolamo, che da tempo affiancava l'anziano padre nella direzione della cappella stessa, alla morte di Domenico Zanatta il Consiglio municipale lasciò che si estinguesse l'ormai desueta carica di maestro di musica civico. Rimaneva invece scoperta la direzione musicale delle due accademie.

I Filotimi nominavano il maestro di cappella per votazione e l'incarico aveva durata triennale. Già nel 1743 Dal Barba aveva partecipato al concorso, ma era gli era stato preferito il più esperto Domenico Zanatta, che era stato riconfermato all'unanimità anche nel 1746. L'Accademia Filotima era stata fondata nel 1565 dal generale veneziano Astorre Baglioni nell'ambito della politica culturale della Serenissima, che favoriva l'associazionismo del ceto dirigente per la sua elevazione culturale, ma anche come strumento di controllo sulle città di Terraferma; vi si coltivavano gli «esercizi

cavallereschi», espressione con cui si indicavano l'equitazione, le arti marziali e le discipline di attinenza militare care alla cultura aristocratica. Perennemente in difficoltà nell'amministrare le proprie entrate, la Filotima non riuscì a conservare una sede propria; nel Settecento prendeva in affitto alcuni locali nella sede dell'Accademia Filarmonica «ai portoni della Bra» e come l'accademia sorella era divenuta uno dei ritrovi preferiti della nobiltà locale, che vi organizzava feste e pranzi. A differenza della Filarmonica, l'Accademia Filotima era riservata esclusivamente alla nobiltà; per tale motivo fu soppressa nel 1797 su mozione del cittadino Tommaso Moreschi nella Verona occupata dai francesi.

Avendo sedi attigue, era consuetudine che le due accademie condividessero il direttore delle musiche eseguite durante i frequenti trattenimenti mondani e nelle festività principali, che cadevano per i Filotimi il 25 gennaio, festa della conversione di san Paolo, e per i Filarmonici il primo maggio, anniversario della fondazione. Non si sa, a tutt'oggi, quando Dal Barba fu nominato formalmente maestro di cappella, ma una ricevuta di pagamento del 1749 attesta che all'epoca il musicista era già stato ingaggiato anche dai Filarmonici.

Dagli anni Trenta del Settecento, dopo l'inaugurazione del teatro, si era aperto un nuovo capitolo nella storia dell'Accademia Filarmonica, vetusta e prestigiosa istituzione sorta nel 1543 con interessi musicali prevalenti ma non esclusivi, dato che a lungo vi si coltivarono anche gli studi filosofico-letterari. Da un lato continuavano feste e trattenimenti culturali che ne facevano il più prestigioso luogo di ritrovo del patriato veronese, come attestano le testimonianze di illustri viaggiatori stranieri; giunti a Verona, Charles Burney, Charles de Brosses, Johann Wolfgang von Goethe non mancarono di visitare la sede della Filarmonica, ammirandone il bellissimo teatro e la celebre collezione epigrafica riordinata da Scipione Maffei. Dall'altro lato la gestione del teatro assorbiva gran parte delle energie dei Filarmonici, che per la sua conduzione eleggevano fra i sodali alcuni sovrintendenti con il compito di vagliare le proposte degli impresari e di vigilare sul decoro del luogo e sul tenore della programmazione artistica.

La nomina a maestro di cappella da parte dei Filarmonici fu pertanto un'ulteriore e importante occasione per allargare i contatti professionali di Dal Barba, particolarmente esperto e interessato al teatro musicale. Ma nella notte fra il 21 e il 22 gennaio 1749 un devastante incendio distrusse in poche ore la sala e lo scenario del Filarmonico. Soltanto dopo cinque anni, con enormi sforzi da parte dell'accademia, l'edificio fu ricostruito su progetto dell'architetto Giannantonio Paglia; l'inaugurazione avvenne il 26 dicembre 1754 con l'opera *Lucio Vero* di Davide Perez che segnò la ripresa della programmazione operistica.

Durante la chiusura del Filarmonico l'attività teatrale era proseguita, a fasi alterne, in alcune sale minori della città. Nella stagione di carnevale del 1750 nel Nuovo Teatro dietro alla Rena andò in scena una nuova e singolare opera di Dal Barba, *Ciro in Armenia* su libretto del nobile veronese Gianvito Manfredi. Il *cast* era tutto femminile, particolare forse scelto, come ipotizza Dubiaga, in omaggio a Cecilia Priuli

Valmarana, dedicataria e moglie del nuovo capitano di Verona Benedetto Valmarana. Dell'allestimento Dal Barba fu coimpresario insieme con Vincenzo Calderari.

Scarse sono le notizie sull'attività del musicista durante gli anni Cinquanta. Sappiamo che dal 1750 al 1765 Dal Barba era maestro di cappella in Santa Maria della Scala e che in tale veste forniva ai padri Serviti di quella chiesa le musiche per le feste di Santa Maria Maddalena, di San Filippo Benizzi, dell'Assunta e della Settimana Santa. Forse in quel periodo egli collaborava anche in duomo con l'anziano maestro di cappella don Girolamo Zanatta, in vista della probabile successione. Risalgono alla fine degli anni Cinquanta alcune composizioni liturgiche che attestano la sua attività per le chiese veronesi: *Tantum ergo* in do magg. (1757), *Salmi di Terza* in re magg. (1757) e *Beatus Vir* in re magg. (1758). L'orchestrazione comprende archi, organo e alcuni strumenti a fiato.

Nel 1761 Dal Barba portò sulle scene del ricostruito Teatro Filarmonico, durante la stagione di carnevale, la sua opera seria *Alessandro nelle Indie*. Il 26 aprile dell'anno successivo fu nominato maestro di cappella temporaneo per affiancare in duomo don Girolamo, a condizioni non certo entusiasmanti, dovendo egli provvedere personalmente ai compiti assegnatigli e dovendo svolgerli a titolo gratuito; gli veniva però assicurata la successione, con l'onorario di 60 ducati e l'uso di un'abitazione.

Soltanto nel 1770, morto don Girolamo, la nomina di maestro di cappella in duomo divenne definitiva. Riunendo nella propria persona la direzione delle più importanti cappelle musicali cittadine, Dal Barba raggiunse in tal modo il culmine della carriera professionale. Come prova dell'alta considerazione e della stima di cui egli godeva anche in ragione della sua ottima preparazione culturale, va segnalato un episodio avvenuto molto tempo prima, quando i membri più influenti della nobiltà veronese pubblicarono una raccolta di componimenti poetici in onore del veneziano Francesco Loredan, eletto doge nel 1752. Tale antologia poetica comprende anche un sonetto, *Quanto veneto suol nutre*, firmato dal musicista, che per essere tale, e per di più salariato alle dipendenze delle due più importanti accademie veronesi, secondo le convenzioni sociali del tempo difficilmente avrebbe potuto aspirare a riconoscimenti di tipo intellettuale; comparso invece fra gli esponenti di punta dell'*élite* culturale cittadina, dimostrò di essere circondato da prestigio e stima non comuni.

Nel 1779 Dal Barba fu esonerato dall'insegnamento nella Scuola degli accoliti, compito che anche ai suoi predecessori dovette pesare non poco se Domenico Zanatta, di fresca nomina nel 1724, era riuscito subito a farsene esentare delegandolo al figlio Girolamo. Il 22 dicembre 1779 i rettori della Mensa degli accoliti affiancarono a Dal Barba don Bartolomeo Giacometti, usando una procedura simile a quella che a suo tempo aveva permesso che a don Girolamo Zanatta subentrasse come aiutante e successore lo stesso Dal Barba. Costui continuò invece a «cantare il soprano» durante la liturgia almeno fino al 1780, e a comporre musica per le esecuzioni in duomo; risalgono a questo periodo una raccolta di *Salmi brevi per tutto l'anno* (1772) e una serie di *Litanie della Beata Vergine Maria* per quattro voci e strumenti (1791), sua ultima composizione conosciuta.

Nel mese di ottobre del 1800 morì la moglie, Rosa Svidercoschi, di due anni più giovane, proveniente da una famiglia cui appartenevano alcuni violinisti attivi in città e noti con il soprannome di Gru. I due coniugi, sposati da più di quarant'anni, avevano generato sei figli, due soli dei quali raggiunsero l'età adulta. Antonio divenne cappellano nella chiesa di San Salvador in Corte Regia; Andrea, che occasionalmente suonava il violino in cattedrale, si diede invece alla mercatura.

Pochi mesi dopo la morte della moglie, il 26 luglio 1801, Daniel Dal Barba si spense a 86 anni di età; fu sepolto nella chiesa di Santa Maria in Chiavica, parrocchia in cui era tornato ad abitare.

Con l'eccezione della carica di maestro di cappella civico, soppressa alla metà del secolo, nella Verona musicale del secondo Settecento Daniel Dal Barba occupò le stesse cariche che precedentemente erano state di Domenico Zanatta; entrambi ebbero dunque, ognuno nel proprio tempo, una posizione egemonica entro le istituzioni di cui furono alle dipendenze. Tuttavia, a differenza di Zanatta che non ebbe interesse per il teatro musicale, Dal Barba svolse anche un'intensa e proficua attività teatrale come compositore, cantante, violinista in orchestra e librettista; purtroppo soltanto quest'ultimo aspetto ci è noto, dal momento che tutte le sue partiture teatrali, insieme con quella dell'oratorio *Cesare Baronio*, sono andate perdute. Oltre alle musiche per violino e a poche altre composizioni strumentali, rimaste manoscritte, di lui si conoscono diverse composizioni religiose, pure manoscritte; alcuni rifacimenti dell'orchestrazione di queste ultime, risalenti al 1826 e 1839, in gran parte opera di don Bartolomeo Giacometti, suo successore alla guida della cappella musicale del duomo, attestano una persistenza nel repertorio liturgico protrattasi ben oltre la morte dell'autore.

Sul suo profilo gravò a lungo il giudizio riduttivo di Antonio Spagnolo, formulato sulla scorta di un manoscritto di monsignor Paolo Vignola non scevro da pregiudizi estetici verso la musica di quel particolare periodo storico. Pur qualificandolo come compositore «facile e geniale», propenso alla brevità delle esecuzioni e incline a valorizzare l'aspetto melodico per «accontentare il pubblico», lo studioso riconosce appieno la stima di cui i contemporanei lo circondarono, rafforzata anche dalla sua non comune preparazione letteraria. Considerando che ciò che a Spagnolo parve frutto di un limite stilistico va rapportato anche alle particolari tendenze musicali dell'epoca storica in cui Dal Barba operò, una più aggiornata valutazione della sua figura e della sua produzione musicale andrà di pari passo con una ricostruzione biografica più completa e con una più approfondita conoscenza delle musiche sopravvissute.

Bibliografia

- BASSO A., *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006
- BOLOGNA C., *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, p. 217-422
- BRENZONI R., *Verona nella vita di Wolfgang Amedeo Mozart*, estr. da «Studi storici veronesi», 1954
- BRENZONI R., *Nell'entusiasmo di Verona*, in *Mozart in Italia*, a c. di G. Barblan e A. Della Corte, Milano, Ricordi, 1956, pp. 46-56
- CAVAZZOCCA MAZZANTI V., *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVIII secolo*, estr. da «Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», serie V vol. XII, 1934
- COATI F., *Bartolomeo Giacometti (1741-1809), maestro di cappella della cattedrale di Verona*, in *Vertemus. Prima serie di studi musicali e teatrali veronesi*, a c. di P. Rigoli, Verona, Conservatorio di Verona, 2001, pp. 59-86
- DUBIAGA M., *The Life and Works of Daniel Pius Dal Barba (1715-1801)*, diss., University of Colorado, 1977
- GAJONI BERTI A., *Cronistoria del Filarmonico (1732-1938)*, Verona, Bettinelli, 1963, pp. 12-15
- GAJONI BERTI A., *Dizionario dei musicisti e cantanti veronesi (1400-1966)*, Verona 1966, p. 12
- PAGANUZZI E., *Per la storia del secondo Settecento musicale a Verona*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona per il bicentenario mozartiano (1791-1991)*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1991, pp. 53-84
- POLIN G., *Mingotti, Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010
- RIGOLI P., *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1982 [n. ed. a c. di M. Materassi e M. Magnabosco, Verona, 2010], pp. 129-205
- ROGNINI L., *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, pp. 425-486.
- SALA A., *I musicisti veronesi (1500-1879). Conferenze lette alla Lega d'insegnamento in Verona. Saggio storico critico*, Bologna, Forni, 1975, p. 9
- SPAGNOLO A., *Le scuole accollitali in Verona*, Verona, Stabilimento tipo-litografico G. Franchini, 1904, pp. 153-154; 157-158
- TURRINI G., *Il patrimonio musicale della Biblioteca Capitolare di Verona dal secolo XV al XIX*, estr. da «Atti e Memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», 1951, pp. 32-33
- Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, a c. di M. Muraro, Varese, Zecchini editore, 2011, pp. 284-286

19 settembre 2023

Prof.ssa Anna Maria Salvadè

Dipartimento Culture e Civiltà

Università di Verona

ALEARDO ALEARDI

(Verona 1812 – Verona 1878)

Letterato, insegnante, patriota



Immagine tratta dai *Canti di Alcardo Aleardi. Quarta edizione riveduta dall'Autore*, Firenze, Barbèra, 1875

1. In che modo Verona ancora ricorda Alcardo Aleardi, il poeta cui ha dato i natali nel 1812? Dello scrittore la città custodisce, presso la Biblioteca Civica, un fondo documentario molto nutrito, ricco anche di carte inedite.¹ Gli intitola un ponte (quello che conduce al cimitero monumentale), inaugurato nel settembre 1879, un anno dopo la morte.² E, dal 1883, in Piazzetta Santi Apostoli esibisce una statua che lo ritrae in posizione eretta, vestito elegantemente, con un guanto nella mano sinistra e un libro, simbolo della sua attività di studioso, nella destra. La scultura, in marmo di Carrara, è opera di Ugo Zannoni (Dolcè, 1836 - Verona, 1919), artista veronese educato al classicismo, attivo anche a Milano, capace coniugare la tendenza al realismo con la ricerca del bello tradizionale, allora già autore della statua di Dante in Piazza dei Signori, commissionatagli in occasione del sesto centenario della nascita dell'Alighieri (1865). Queste le iscrizioni sul basamento: «Ad Alcardo Aleardi / n. 4 novembre 1812 / m. 17 luglio 1878» (sul fronte); «prigioniero dello straniero a Mantova e Josephstadt, mai cedendo a blandizie o minacce, ebbe invitta costanza, per la libertà» (sul lato est);

¹ Verona, Biblioteca Civica, fondo Aleardi, buste nn. 642-690, 1534-1540, 1574.

² Nel corso del tempo, il ponte Aleardi è stato oggetto di diverse ricostruzioni: il primo ponte, in ferro, inaugurato il 17 settembre 1879, fu abbattuto dai mulini strappati agli ormeggi durante la straordinaria piena dell'Adige del 1882, e nuovamente innalzato poco dopo (1884), sempre in ferro; in seguito al deterioramento e alle nuove esigenze di carico stradale, il secondo ponte venne sostituito da quello attuale, in cemento armato, la cui costruzione, iniziata nel 1939 e interrotta nella primavera del 1942, terminò nel secondo dopoguerra (cfr. Mario Patuzzo, *L'Adige. Verona e i suoi ponti*, Vago di Lavagno, Gianni Bussinelli, 2015, pp. 219-224).

«i suoi canti avvivarono nei giovani l'amore d'Italia che li trasse alla gloria delle patrie battaglie» (sul lato ovest); «ammiratori ed amici con largo concorso del comune di Verona posero 16 ottobre 1883» (sul retro).³

La notizia dell'inaugurazione del monumento al «figlio più celebre» della Verona di allora compariva in prima pagina a fine ottobre 1883 sulle colonne dell'«Illustrazione italiana» e riferiva anche qualche dettaglio interessante: il fatto, per esempio, che lo Zannoni, riconoscendo ad Aleardi per averlo sostenuto nella carriera artistica, non volle essere ricompensato; e che la cerimonia non fu particolarmente solenne («Alcuni applausi, l'inno nazionale, e tutto finì»), nonostante si celebrasse un poeta «dall'impronta originale, di aspirazioni nobili, di forma melodica e affascinante» proprio il 16 ottobre, giorno in cui cadeva il diciassettesimo anniversario della liberazione di Verona da parte delle truppe del Regno d'Italia.⁴

Ora Aleardi riposa nel Pantheon *Ingenio Claris* del Monumentale, vicino a Ippolito Pindemonte, Vittorio Betteloni, Emilio Salgari, Arnoldo Mondadori, allo stesso ideatore del complesso, l'architetto Giuseppe Barbieri, in un famedio in stile neoclassico nato con l'intento di celebrare i personaggi illustri nati o vissuti a Verona. La lapide così lo ricorda: «Aleardo Aleardi / dando cuore e intelletto alla Patria / sofferse imperterrito il carcere e l'esilio / e irradiò di nobili canti / le sventure, le battaglie, il riscatto d'Italia».

2. Gaetano Maria Aleardi (Gaetano Maria è infatti il suo vero nome, poi mutato nel più poetico e risonante Aleardo, anche in ricordo di un antenato, il cavaliere Aleardo degli Aleardi, che tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento fu ambasciatore di Verona a Milano e a Venezia) nasce nella città scaligera nel novembre 1812 dal conte Giorgio e da Maria Canali.⁵ Durante il corso di giurisprudenza, seguito di malavoglia all'Università di Padova, stringe amicizia con gli studenti patrioti che frequentano il circolo del Caffè Pedrocchi (Arnaldo Fusinato e Giovanni Prati, soprattutto, con i quali collaborerà, tra il 1846 e il 1848, all'omonimo periodico padovano), sviluppando, tra gli altri, un interesse per gli studi di botanica e per le scienze naturali, spesso manifestato anche nei componimenti in versi. Sono proprio gli anni degli studi di legge quelli che fanno maturare in lui sentimenti democratici.⁶

³ «Gli ideali di uomo risorgimentale attivo in politica si incarnano invece pienamente nella posa fiera e nello sguardo che domina la piazzetta, il tutto rappresentato con un realismo che ne fa il temperamento» (cfr. *Le statue di Verona. Guida ai monumenti scultorei pubblici del centro storico*, progetto e cura di Luca Leone, coordinamento scientifico di Alessandra Zamperini, fotografie e tavole di Michele De Mori, Verona, s.e., 2015, p. 73).

⁴ «L'«Illustrazione italiana», anno X, n. 43, 28 ottobre 1883. Un notevole busto di Aleardi è anche a Villa Medici, a Roma, opera dello scultore Oreste Garofoli (1879).

⁵ Per le vicende biografiche si faccia riferimento, almeno, a Ettore Caccia, *sub vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II, 1960, pp. 136-141 (se ne veda, ora, la versione elettronica: https://www.treccani.it/enciclopedia/aleardo-aleardi_%28Dizionario-Biografico%29/).

⁶ L'ideale politico democratico di Aleardi è tuttavia pur sempre influenzato dall'appartenenza all'aristocrazia cittadina; questo orientamento è evidente, per esempio, nell'ode *Il Comunismo e Federico Bastiat* (1859), che, appunto dedicata a Frédéric Bastiat (l'economista sostenitore della naturale tendenza del capitalismo all'uguaglianza economica), prospetta la minaccia del quarto stato all'ordine sociale.

Dopo la laurea è a Verona e, «con una scelta che sarà causa di frequenti e gravi disagi economici», si consacra «definitivamente agli studi letterari e artistici e alla produzione poetica, che, insieme alla partecipazione attiva agli eventi risorgimentali, costituirà la fisionomia dominante e significativa della sua biografia».⁷

Nel 1843, appena più che trentenne, Aleardi è nominato segretario perpetuo dell'Accademia di Pittura e Scultura della città; un incarico prestigioso che, da statuto, si prevedeva fosse ricoperto da un cittadino «fornito di erudizione, e colto scrittore», e che lo porta a succedere a personaggi come Girolamo Pompei, il poeta, traduttore e tragediografo maestro di Pindemonte, tra gli intellettuali più illustri del Settecento veronese, e Giovanni Scopoli, figlio del celebre medico e naturalista Giovanni Antonio, professore a Pavia.⁸

Partecipa attivamente ai moti del 1848: è tra i difensori della Repubblica Veneta nata dopo l'insurrezione guidata da Daniele Manin e, con il delicato compito di ottenere il sostegno di truppe francesi contro l'Austria, viene da questi inviato, insieme con Tommaso Gar, a Parigi, dove incontra Lamennais e, nel giugno 1848, assiste alle tragiche giornate della repressione, «che fecero di Parigi un macello di cristiani».⁹

Caduta la Repubblica e conclusa la triste esperienza politica, Aleardi medita persino di emigrare in America, ma, dissuaso dalla sorella, ritorna nuovamente a Verona. Nel 1852, in occasione dei processi di Mantova, viene incarcerato dalla polizia austriaca con l'accusa di attività patriottica rivoluzionaria, scampando per poco, con il beneficio di un'amnistia, alle esecuzioni dei martiri di Belfiore. È a un martire di Belfiore, il bresciano Tito Speri, impiccato a Mantova il 3 marzo 1853 proprio durante la prigionia di Aleardi, che il poeta veronese dedica alcuni famosi versi, noti come *Triste dramma*; un doloroso canto che è preghiera «su la / Pendula salma d'un gentile ucciso» (vv. 83-84). L'immaginazione indugia sul contesto lugubre del sacrificio eroico di Speri, che muore nell'indifferenza di una «silente / Siepe di plebe» (vv. 75-76) e della natura stessa (raffigurata da un «augellino» che «Su la trave del martire cantava / Scotendosi la brina», vv. 86-88):

Spuntava un'aura gelida. Le nebbie
Fumavano dal lago. In mezzo a un campo
Scellerato spingea le immonde braccia

⁷ Angelo Jacomuzzi, *Aleardi, Aleardo (1812-1878)*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, con la collaborazione di Armando Balduino, Manlio Pastore Stocchi, Mario Pecoraro, seconda edizione, vol. I, Torino, Utet, 1986 (1973¹), pp. 15-19, a p. 15.

⁸ Giampaolo Marchini, *Le origini dell'Accademia di Pittura di Verona*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLII, 1975-1976, pp. 243-275, a p. 267.

⁹ Sono le parole che lo stesso Aleardi scrive a Gaetano Trezza nella lettera che, nei *Canti*, precede l'ode *Il Comunismo e Federico Bastiat* (frutto della maturata ostilità del poeta verso il socialismo), raccontandogli le «orrende giornate» dei moti parigini: «Che giorni furono quelli! Che angoscia! Non mi sarei mai immaginato che i Francesi fossero così barbari. Il cannone tonava per le strade: le strade correano sangue. Io mi sentivo soffocare; avevo in ira Parigi, e quella Repubblica senza Repubblicani. Per raddolcirmi l'anima andai a vedere Lamennais. Il celebre vecchio era come sepolto in un povero seggiolone, e gli veniva giù una lacrima»; *Canti di Aleardo Aleardi. Quarta edizione riveduta dall'Autore*, Firenze, Barbèra, 1875, pp. 223-224, a p. 223 (da qui in avanti, salvo diversa indicazione, tutte le citazioni dei versi sono tratte da questa edizione, l'ultima curata dall'autore).

Un patibolo al ciel, quasi pregasse
D'essere fulminato; e una silente
Siepe di plebe, in ira a Dio, fissava
Coi mille occhi la fronte inalterata
D'un morituro. Ei salutò l'Italia
Serenamente... Un turbine di nebbie
Coperse il resto. A mezzo il dì dai vani
Ad or ad or de le fuggenti nubi
Usciva il sole a battere sul campo
Deserto, su la fune orrida, su la
Pendula salma d'un gentile ucciso,
E su quel collo ahi! livido, che un tempo
Tu coprivisti di baci. Un augellino
Su la trave del martire cantava
Scotendosi la brina.
(vv. 71-88)

In una atmosfera decadente è tratteggiata anche la donna amata dal condannato, bella e crudele, perfida e traditrice, che, insensibile al dramma della morte, si risveglia a un nuovo amore, presto dimentica di lui:

[...] E tu dov'eri
Allora, o donna! che facevi? quale
Era il tuo cor? Io poi conobbi il sacro
Loco de la sua fossa, e là una sera,
Lungamente per lui, per gli oppressori,
Per gli oppressi, pregai. Non anco, o bella,
Era il precoce anemone sbocciato
Su la sua zolla, che tu pur cantavi,
Ahi! rallegrata da un novello amore!
(vv. 88-96)

Rilasciato dopo dura prigionia, sempre sospetto e controllato dalla polizia austriaca, Aleari torna una seconda volta in carcere con i patrioti veneti e lombardi nel giugno 1859, all'indomani della battaglia di Solferino, internato nella fortezza di Josephstadt, in Boemia, da dove uscirà in seguito all'armistizio di Villafranca. Pur nella sterilità poetica di quel periodo di detenzione, il «dolore dei Veneti, abbandonati agli artigiani dell'Austria», riesce a ispirargli qualche verso, come testimonia il racconto di un compagno di prigionia, il patriota e giornalista milanese Raffaele Sonzogno, che ricorda commosso il sentito congedo di Aleari ai compagni liberati, vibrante «potentemente» di «quella corda d'affetto» che, intrecciata al registro patriottico-civile, è la cifra della sua poesia:

Torna, o gentile, al nido ove sei nato
Lo lasciasti infelice, ora è beato.
Io riederò alla misera mia stanza
A ripiantar il fior della speranza.

Tu fra poco vedrai bello, agitato,
Brillar per l'aure l'Italo stendardo;
Digli che l'amo d'un amor gagliardo,

E l'amerò finché mi spenga il fato.

Digli ch'io gli ho sacro anima e canto,
E ceppi. E che da lunghi anni l'aspetto
A sventolar sul povero mio tetto...
Recagli quest'addio che sa di pianto.¹⁰

Alla liberazione, Aleardi ottiene il primo riconoscimento ufficiale alla propria attività di letterato con l'offerta, da parte di Terenzio Mamiani, allora ministro della Pubblica Istruzione, della cattedra di letteratura italiana a Brera, che un tempo era stata di Parini. Aleardi, tuttavia, rifiuta, per «uno strano timore a parlare in pubblico e uno stanco sentimento di scoratezza, di sfiducia».¹¹

Viene anche nominato cittadino onorario di Brescia ed eletto presidente del locale Ateneo, per cui si trasferisce a Brescia per quattro anni, dedicandosi in prevalenza alla poesia di ispirazione civile; fino al 1864, quando si sposta a Firenze per insegnare estetica presso l'Istituto di Belle Arti e destinare gli ultimi due decenni della sua carriera agli studi artistici. Nel frattempo, aveva continuato a frequentare assiduamente l'Accademia veronese; nel 1851 aveva ottenuto l'incarico di stendere il catalogo della pinacoteca di Cesare Bernasconi, esponente di primo piano della borghesia cittadina, che, con oltre duecento pezzi, costituirà il nucleo del futuro Museo Civico scaligero; e, nel 1856, si era occupato di redigere gli statuti della Società di Belle Arti di Verona, nella cui fondazione, allo scopo di «giovare alle Arti italiane», aveva avuto parte attiva.¹²

Per la sincerità degli ideali politici e per la coerenza di un impegno civile mantenuto sempre saldo nella dedizione alla propria terra, nei suoi ultimi anni Aleardi merita, nel 1862, la nomina di deputato al Parlamento unitario di Torino; poi, nel 1873, quella di senatore del Regno e di membro della Giunta d'Archeologia e Belle Arti.

Da Roma, ultima residenza, Aleardi torna frequentemente a Verona; qui, a casa della sorella, durante una delle sue visite di vacanza e di riposo, muore improvvisamente il 17 luglio 1878.

3. L'attività letteraria di Aleardi si estende dalla metà degli anni Quaranta alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento. Nel periodo della lunga e travagliata battaglia risorgimentale, la prospettiva politica acquista rilievo assoluto nei suoi versi, che si fanno veicolo di un messaggio d'indipendenza nazionale. Attraverso rime patriottiche,

¹⁰ Raffaele Sonzogno, *I prigionieri di Josefstadt. Memorie storiche del 1859*, Milano, Lorenzo Sonzogno, 1860, pp. 247-250. Il testo è riportato anche da Corrado Viola, *I prigionieri di Josephstadt*, in *Lettere dal Risorgimento. Voci di patrioti e cittadini dal Fondo Mosconi-Negri di Sandrà*, a cura di Franco Corsini e Corrado Viola, Castelnuovo del Garda, Associazione Culturale Saletto, 2018, pp. 11-12.

¹¹ Cfr. Ettore Caccia, *Aleardi, Aleardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., p. 138.

¹² Su questo, oltre a Giampaolo Marchini, *Aleardo Aleardi critico d'arte*, «Vita Veronese», XXXII, 5-6, 1979, pp. 151-155 (introduzione alla ristampa di un articolo di Aldo Foratti, *L'estetica e la critica d'arte di Aleardo Aleardi*, «Rivista letteraria delle Tre Venezie», I, 2, 1924, pp. 17-21), si vedano i più recenti studi di Monica Molteni, «*Se io per avventura ero nato a qualche cosa, ero nato al pittore*». *Asterischi per Aleardo Aleardi storico e critico d'arte*, in *L'immagine e la parola. Percorsi tra letteratura e storia dell'arte*, a cura di Chiara Battisti, Verona, Ombre Corte, 2010, pp. 163-182, e di Caterina Del Vivo, *Polemiche e successi di Aleardo Aleardi docente di Estetica*, «Antologia Vieusseux», n. 65, maggio-agosto 2016, pp. 5-46.

influenzate da un diffuso sentimentalismo languido e patetico, Aleardi diviene davvero «l'incontrastato corifeo di tanti giovani che coltivavano gli ideali di libertà, amore e patria», secondo quanto testimonia, tra gli altri, anche Arrigo Boito, che lo definisce, sul «Figaro» del 1864, «il primo poeta odierno d'Italia». ¹³ Del resto, ammette lo stesso Aleardi, è il desiderio di partecipazione sociale a ispirargli un canto che è vero e proprio strumento di lotta: «non è l'arte per l'arte [...] come i miei critici vorrebbero, ma io per ora credo opportuno usare della letteratura come mezzo politico: e in quel povero modo che mi è dato, lo adopero». ¹⁴ La poesia è pertanto un'energica forma di intervento, «è arma nella guerra delle idee, e il poeta è soldato nella guerra delle ideologie». ¹⁵

Tra i più noti e apprezzati intellettuali del tempo, alla metà dell'Ottocento Aleardi incarna a tutti gli effetti il mito del poeta romantico; emblematico è il fatto che nel quarto capitolo del *Gattopardo*, ambientato, come è noto, nella Sicilia pre-unitaria, lo scrittore è evocato come strumento di seduzione, quando l'amico di Tancredi, il conte Carlo Cavriaghi, si dichiara a Concetta, figlia del Principe di Salina, regalándole una copia rilegata in pelle dei *Canti* di Aleardi, di cui il giovane leggerà i «molli versi» con «voce accorata e pause piene di sconforto»:

Esaurita la conversazione sui mutamenti militari si passò a più vaghi argomenti. Concetta e Cavriaghi si erano seduti insieme un po' discosti ed il contino mostrava a lei il regalo che aveva portato da Napoli: i *Canti* di Aleardo Aleardi che aveva fatto splendidamente rilegare. Sull'azzurro cupo della pelle una corona principesca era profondamente incisa, e, sotto, le cifre di lei: C.C.S. ¹⁶.

La circolazione dell'opera poetica aleardiana è affidata alla stampa fiorentina dei *Canti*, prima edizione complessiva curata dall'autore stesso nel 1864 presso Barbèra, che conosce numerose ristampe sin quasi alla fine del secolo. Tuttavia, a una prima stagione di intensa fortuna tra i patrioti e gli uomini del Risorgimento (i giudizi dei primi lettori sono tutti positivi e concordi nel riconoscerli le qualità e la grandezza del poeta, da Cattaneo a Carlo Tenca, a Niccolò Tommaseo, critico pure non facile alle lodi, che ne parlava come di un lirico capace e originale, di cui apprezzava, in un genere di poesia «incurabilmente accademico» come quello del *Monte Circello*, gli «sciolti squisitissimamente elaborati» e le immagini «magnificamente dipinte»), ¹⁷

¹³ Gian Paolo Marchi, *Amore e patria in Aleardo Aleardi*, in *Politica e cultura nel Risorgimento italiano. Genova 1857 e la fondazione della Società Ligure di Storia Patria*. Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008, a cura di Luca Lo Basso, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLVIII/1, 2008, pp. 353-368, a p. 358.

¹⁴ A Michele Corinaldi, 5 maggio 1862, in *Epistolario di Aleardo Aleardi*, con una introduzione di Gaetano Trezza, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi, 1879, p. 166.

¹⁵ Anna Maria Marra, *Aleardo Aleardi: la parola come arma. "L'intelletto di patria: presente, passato, avvenire"*, «Moderna», XIII, 2, 2011, pp. 99-107, a p. 104.

¹⁶ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, in Id., *Opere*, introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi. *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese*, a cura di Nicoletta Polo, Milano, Mondadori, 1997 (1995¹), p. 146.

¹⁷ Niccolò Tommaseo, recensione al *Monte Circello*, «Rivista Contemporanea», vol. VIII, fasc. 37, ottobre-novembre 1856, pp. 177-182, a p. 179. Sull'evoluzione dei rapporti tra i due scrittori, molto vicini prima degli eventi del 1848-1849, cfr. Alessandra Zangrandi, «*Quella poesia oratoria che oggidi sola piace*»: Tommaseo e

segue un rapido quanto energico declino che coincide con il periodo di una revisione critica dei tratti più esteriori e superficiali di quella poesia, e che va dai pareri limitativi di Luigi Capuana e di Giuseppe Rovani fino alle violente stroncature; come quella, celeberrima, di Vittorio Imbriani, in un ampio saggio del 1864 poi raccolto nel volume *Fame usurpate* (1887), in pagine che denigrano proprio gli aspetti di lingua e di stile caratteristici di Aleardi, qui ironicamente definito il «quinto gran poeta» d'Italia e rappresentato mentre «guaisce quasi femminetta per breve carcerazione o non lungo sbandeggiamento, consolato da stipendî malguadagnati».¹⁸

Né certo benevole sono le parole di Carducci, che, dopo aver recensito positivamente alcune liriche di Aleardi nel biennio 1861-1862, sfoga la bile nella corrispondenza privata.¹⁹ In una lettera del 1877 a Domenico Gnoli, a proposito delle infelici scelte metriche del poeta, rileva come questi sia la «negazione impersonata della potenza lirica, quando dinoccolatamente distende quelle sue immaginazioncelle di dubbio odore su quelle liste [...] di endecasillabi e settenari», al pari di «uno speziale che distenda ed affini il cerotto sopra un pezzo di tela».²⁰ In un'altra missiva di pochi giorni successiva alla morte dello scrittore, trovato esanime nel suo letto una mattina di luglio, così Carducci scrive alla donna amata, Lina Cristofori Piva, che si era detta rammaricata per quell'improvvisa scomparsa:

Mia cara, L'Aleardi? Lascialo dormire. Un parrucchiere di meno. Menti, come il sentimento e l'immagine, così il nome, gli anni, il titolo di conte. Spiantato d'avere e di poesia [...]. Un falso conte professore di estetica, puah! A te lascerò che ti passi.²¹

Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento c'è anche chi gli muove l'accusa di essere un imitatore: Domenico Ciampoli, per esempio, in uno studio del 1896 intitolato *Plagi aleardiani*, pone in rilievo le fonti e i prestiti della sua opera, da Alfred De Vigny a Ferdinand Freiligrath, da Ludwig Uhland a Nikolaus Lenau.²² Nel secolo successivo, che riserva ad Aleardi una più modesta presenza nelle antologie scolastiche, è poi Croce a rivalutarne la figura, facendone, sulla base della natura lirico-sentimentale

Aleardi tra patria e poesia, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*. Atti del Convegno di studi *Tommaseo e la poesia di medio Ottocento*, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 4-5 dicembre 2014, a cura di Mario Allegri e Francesco Bruni, 2 voll., vol. II, *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2016, pp. 781-817.

¹⁸ Vittorio Imbriani, *Il nostro quinto gran poeta (Aleardo Aleardi)*, in Id., *Fame usurpate. Quattro studii di Vittorio Imbriani. Con varie giunte*, seconda edizione, Napoli, Morano, 1888, pp. 5-103, a p. 31.

¹⁹ Si tratta delle recensioni apparse sulla «Nazione» (rispettivamente il 25 gennaio 1861 e il 9 agosto 1862) ai *Sette soldati*, secondo Carducci tra i «più eloquenti gridi italici contro la nemica di tutto che è bene in Europa», e al *Canto politico in morte della contessa Marianna Giusti nata marchesa Saibante*, apprezzato per «la soavità degli affetti individuali» che si contrappone alla «turbinoso e complessa passione politica»; Giosuè Carducci, *Opere*, vol. V, *Ceneri e faville. Serie prima (1859-1870)*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 13, 35-36.

²⁰ A Domenico Gnoli, 4 febbraio 1877, in Id., *Lettere*, vol. XI, 1877-1878, Bologna, Zanichelli, 1947, p. 29.

²¹ A Carolina Cristofori Piva, 22 luglio 1878, in Id., *Lettere*, vol. XII, 1878-1880, Bologna, Zanichelli, 1949, pp. 15-16.

²² Il saggio viene ristampato in *Nuovi studi letterari e bibliografici*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1900, pp. 357-377.

della sua poesia, un precursore di Pascoli, a sua volta ammiratore delle «potenti immagini» aleardiane.²³

Il motivo di valutazioni critiche così diverse è legato al fatto che la produzione di Aleardi si colloca in una sorta di secondo Romanticismo, al momento del passaggio dalle istanze sociali e dagli ideali patriottici della grande stagione romantica, che aveva aperto l'Ottocento, alle nuove prospettive del decadentismo, verso quella sensibilità pre-modernista che giungerà a maturazione ai primi del Novecento, con Pascoli, Gozzano, d'Annunzio.²⁴ Dal punto di vista formale, Aleardi è scrittore «impeccabile», che, «stilisticamente propenso a spingersi verso composizioni d'ampio respiro e tematicamente ambiziose», introduce nella trama retorica della tradizione letteraria quei «toni morbidi e sensuali» grazie a cui eserciterà un magistero fondamentale per gli scrittori successivi.²⁵

4. A considerare più nello specifico la sua produzione, bisognerà limitarsi a qualche esempio. Dopo l'esordio poetico con *Il matrimonio* (1842), esaltazione del vincolo coniugale come espressione di civiltà, Aleardi compone l'*Arnalda di Roca* (Milano, Guglielmini, 1844), lunga novella storica in endecasillabi sciolti, evocativa di una moderna lirica politico-civile. Il poemetto, dedicato al medico Luigi Carli, è ambientato sul mare, in un punto non meglio precisato del Mediterraneo orientale nel 1570, al tempo dell'assedio di Nicosia, sull'isola di Cipro, quando la popolazione cipriota venne concentrata nella difesa della città, poi espugnata.²⁶ In questo componimento giovanile, steso tra il 1841 e il 1843 e stampato a Milano solo l'anno successivo per gli ostacoli posti dalla censura austriaca (che intravedeva nello scritto un'allegoria della contemporaneità), Cipro, che passa dall'uno all'altro dominio per cadere infine nelle mani dei Turchi, è, appunto, figura dell'Italia. E la protagonista, Arnalda di Roca, è da Aleardi rappresentata con i tratti della martire, dell'amante appassionata, della patriota che porta pateticamente sulla scena la protesta dello scrittore contro la sopraffazione straniera: è una nobile fanciulla cipriota che, per salvare il proprio onore, al tempo dell'assedio si rifugia su una galera insieme con altre compagne, e che, una volta fatta prigioniera dai turchi, alla morte di Nello, l'amato, il ribelle che viene decapitato dai nemici, decide coraggiosamente di morire dando fuoco

²³ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, Bari, Laterza, 1914, pp. 73-93; Giovanni Pascoli, *Fior da fiore*, a cura di C. Marinucci, Bologna, Pàtron, 2009, p. 169.

²⁴ In un bilancio sommario della vicenda critica, così Jacomuzzi ne riassume le acquisizioni fondamentali: «l'inadeguatezza della formula manualistica della ispirazione sentimentale, il conflitto irrisolto tra l'adeguazione della eredità linguistica e tematica della tradizione classico-montiana e l'anticipazione, per quanto incerta e immatura, di temi e situazioni sensualistico-decadenti, il riconoscimento, infine, che tra queste due componenti della poesia aleardiana la prima costituisce la parte più vistosa e quantitativamente dominante, la seconda la più originale e, nei suoi stessi limiti e incertezze e cadute stilistiche e inventive, la più significativa»; *Aleardi, Aleardo (1812-1878)*, cit., p. 18.

²⁵ *Aleardo Aleardi*, in *Poesia italiana dell'Ottocento*, a cura di Maurizio Cucchi, Milano, Garzanti, 1978, pp. 192-209, a p. 193.

²⁶ Durante quell'assedio, nell'ambito della guerra turco-veneziana, alcuni veronesi furono catturati dai turchi e, messi al remo sulle navi del nemico, parteciparono alla battaglia di Lepanto nel 1571. Liberati fortunatamente durante lo scontro, tornarono in patria, dove poterono narrare le loro disavventure.

alle polveri dell'imbarcazione che avrebbe dovuto condurla da Cipro alla volta dell'*harem* del sultano.

Il ritratto della protagonista è delineato nel primo canto, dove Arnalda, affacciata al balcone della sua stanza, appare malinconica e bellissima, nella «sembianza / Di non mortale crëatura»: occhi scuri, neri e folti capelli ondulati che le incorniciano il viso pallido. Fanciulla inquieta e sognatrice («fantastica»), è accompagnata nella descrizione dagli emblemi dalla sua forza, anche morale (la «fulminea canna / Damaschina», ovvero l'archibugio lavorato all'uso di Damasco, allora celebre per la fabbricazione di armi; il «fidato arco, e un liuto»; il «volume istoriato» della Bibbia, aperto, non a caso, su una miniatura raffigurante Betulia, assediata dagli Assiri, e una donna, Giuditta, altrettanto «bellissima e terribile», che mostra il capo mozzato e sanguinante di Oloferne). Da subito, dunque, Aleardi anticipa attraverso le immagini, in una sorta di *èkphrasis*, gli snodi e i personaggi salienti dell'intera vicenda; una città conquistata, una fanciulla valorosa e temeraria, una macabra decapitazione:

Accanto ai fiori una fulminea canna
Damaschina e il fidato arco, e un liuto
Obliato da gli estri e da la mano
Animatrice. Su le mute corde
Stava un volume istoriato, dove
Posava un dardo a rammentar la smessa
Pagina. Era il divin libro, che primo
Scritto dall'uom, fia letto ultimo in terra:
E fra i margini d'oro e di viola,
La meditata pagina dipinte
Porgea le mura di città battuta;
E un fluttüar di turbe entro una piazza
Tumultüando accorse, ove da un cippo
Bellissima e terribile una donna,
Da mille faci rischiarata, un teschio
Sanguinoso agitava: ed oltre i muri
Per l'ampia valle una codarda rëssa
D'anelosi fuggenti [...].
Col sen posato ad un veron che odora
Del soggetto giardin, una sembianza
Di non mortale crëatura appare:
Tacita, malinconica, distratta,
Con la man che pareva nata soltanto
A le carezze, infrange le corolle
Convulsamente d'una madreselva,
Che olezzando si abbraccia a gli scolpiti
Stemmi di conte [...].
Ma quel mesto pallor, quel bruno lampo
Appassionato de la sua pupilla,
Quel tremito affannoso, onde agitarsi
Vedi del crin la negra onda diffusa,
Non mi rivelan la serena ebrezza
Dei Serafini. E troppo è fiero e rotto,
Il palpito di quel core; ché tale,
Malinconica Arnalda, era il tuo core.
[...]

Ma in quella libertà de la natura,
Ma in quella ingenua libertà del core,
Ella apprese ad amar d'amor profondo
Dio, la patria, i parenti, ed infiniti
Eran de la soave alma i tesori.
(I, 288-354)

Il linguaggio poetico tipicamente aleardiano, nutrito di tonalità tipiche della retorica e della passionalità risorgimentali, si osserva nell'ultimo canto, nel luogo cruciale che narra l'azione di Arnalda in difesa della patria dai turchi, dove una vena di crudeltà si accompagna al coraggio e all'amor patrio. La fanciulla è insidiata dal perfido musulmano Assano, che le offre il capo mozzato e sanguinante dello sposo:

“Mia sultana d'amor, bella fra tutte
L'avventurose Uri²⁷ del ciel, perdona
Se di ritardi al talamo promesso
Giungo scortese. – Non fu già mia colpa.
Pria di condurti al desiato Aremme,
Io ti cercava un dono, unico in terra,
Che vincesses ogni gemma d'Oriente.
Eccolo; e in esso il mio perdono.”
E alzato
Da quel bacile il vel, mise un orrendo
Riso, e di Nello discovrì la testa
Sanguinolenta.
(III, 846-856)

La reazione di Arnalda non si fa attendere: dopo essersi rivolta a Dio, quasi a chiedergli il permesso di intraprendere quella che ha tutti i connotati di una guerra santa, di uno scontro tra il bene e il male (che inscena e dissimula la guerra tra Italia e Austria), estrae l'arma e dà fuoco alle polveri. Qui la figura dell'eroina con la canna in pugno assume i tratti della patria oppressa ma animata da aneliti eroici così come viene raffigurata dalla fantasia risorgimentale anche sul versante pittorico; si pensi al celebre dipinto di Hayez (*Meditazione*), in cui la patria ha le sembianze di una fanciulla seminuda dal volto bellissimo e triste, e un crocifisso in mano:²⁸

Motto non rispose
L'inorridita vergine; nel volto
Non si mutò: si genuflesse, e al Dio
De' suoi padri il sereno occhio volgendo,
Tolse un'arma dal cinto, e con la breve
Canna dentro a le polveri serbate
Placidamente fulminò la palla.
(III, 856-862)

²⁷ Le Uri sono splendide fanciulle dagli occhi neri, destinate ad accompagnarsi ai beati nel paradiso islamico.

²⁸ L'associazione è di Paola Azzolini, *Metamorfosi del femminile nell'età del Risorgimento tra vita e letteratura: le lettere di Ottavia Arici e la poesia di Aleardo Aleardi*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, 7 pp., a p. 5. L'autrice ha anche curato *L'Amore ai tempi della guerra. Lettere di Ottavia Arici ad Aleardo Aleardi*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

Segue la descrizione della strage, in un eccesso di orrore e sadismo:

E viventi, e cadaveri, e chi fea
Patire, e chi pativa, e le rapaci
Galee, che a tanti affanni erano scena,
Sparvero avvolti dentro un mar di foco,
Quale fra sonni pàurosi un'egra
Vision di dolor. – Lacere l'onde
S'allontanâr in spumeggianti giri:
Per vasto tratto da le ardenti e rosse
Aure discese e crepitò sull'acque
Una pioggia di brage e di squarciate
Membra e di tronchi d'arbore fumanti.
(III, 863-873)

Infine, la quiete; tutto torna come prima, e, se di tanto in tanto un'onda riporta a galla qualche resto, la natura (con il «melarancio», la «lavanda», il «gentil capinero», la «festiva / Lodoletta», l'«aquila, che scende / Mattiniera a la pésc») riprende il proprio corso nel segno dell'eternità, mentre le passioni umane sono come nebbia destinata a svanire:

Tutto passò. – La calma, che precede
L'alba, sorride su la molle baia:
Riede pel terso aere il silenzio; e lungo
I montani sentier, la tremolante
Siepe di melarancio e di lavanda
Sveglia i profumi mattinali, e invita
Il gentil capinero, e la festiva
Lodoletta, che trae verso l'aurora;
E di vita cotanta, e da sì cupi,
Pur ora, odii agitata, altro non resta
Che una solinga nuvola di fumo
Che lambe l'acque dove fôr le navi.
Odi uno strido d'aquila, che scende
Mattiniera a la pésc: odi il maroso,
Che frange a gli orli de la ripa, e porta
Un remo, un teschio a la deserta arena:
Altro per l'infinita aura non odi;
Però che eterna è la natura, e nebbia
Vanitosa l'umane ire e gli amori.
(III, 874-892)

L'*Arnalda* è sì il poema della sconfitta di Cipro veneziana, ma di fatto evoca la battaglia di Lepanto e l'inevitabile vittoria di Venezia sui turchi (prefigurazione della vittoria degli italiani sugli austriaci), per cui diviene fondamentale il tema della rivincita concessa da Dio per i soprusi subiti:

“Io veggo
De la patria il fantasima che incede
Tacitamente per la chiesa: l'orma

I pavimenti insanguina; si posa
A me d'accanto ad aspettar ch'io spiri...
Attendi, o Patria, anco un istante, e al cielo
Ascenderemo a chiedere vendetta
Di tante colpe, che non àn perdono".
E lieve lieve per le vólte acute
L'eco del tempio rispondea: "Perdono".
(II, 345-354)

L'opera si conclude nel nome di un secondo martire della patria, il veneziano Marcantonio Bragadin, definito nei versi «nepote dei dogi» (III, 893) e, nell'ultima nota d'autore, «generoso difensore di Famagosta».²⁹ E appunto *Marcantonio Bragadino all'assedio di Famagosta*, è il titolo del lungo componimento in versi sciolti dedicato a un altro degli eventi più significativi della lotta fra ottomani e veneziani per il controllo del Mediterraneo orientale, redatto in quello stesso torno di anni (1842-1843), ma pubblicato solo nel 1978, per le cure di Virgilio Bertolini, quando venne ritrovato il manoscritto autografo tra le carte del poeta, dopo che una copia fu distrutta dalla sorella di Aleardi, che temeva ripercussioni per sé e per la famiglia in seguito all'arresto del fratello.³⁰

Oggetto del canto sono le virtù di Bragadin, governatore di Famagosta (città, anche questa, sull'isola di Cipro), che, pochi mesi prima di Lepanto, fu protagonista della coraggiosa resistenza all'assedio degli ottomani. Alla caduta della città, Bragadin soffrì orribili torture, nonostante un patto d'onore stipulato con i veneziani prevedesse che i turchi risparmiassero la vita ai membri della guarnigione veneziana: sottoposto all'amputazione delle orecchie, fu rinchiuso a lungo in una gabbia sotto il sole cocente, costretto a portare in spalla per le strade di Famagosta una grande cesta piena di pietre e sabbia, incatenato a una colonna e scuoiato vivo. Impagliato, il cadavere fu inviato come trofeo di guerra a Costantinopoli, insieme con le teste dei capi cristiani, e sottoposto al pubblico ludibrio.³¹ Attraverso l'epopea del martire di Cipro, descritta esaltando la resistenza epocale a Famagosta e il coraggio mostrato dall'eroe mentre, al cospetto di un'intera città, subisce i tormenti con stoica fermezza senza cedere al ricatto della conversione all'Islam, Aleardi non perde l'occasione per invocare fiera resistenza contro la dominazione straniera («[...] v'ha un operoso / silenzio che protesta: avvi un'integra / dignità che non piega. Ogni straniero / o ti sta contro o ti sta sopra, o l'arme / o la catena, ed è nimico sempre», I, 339-343) e per deplorare «il vituperio degli schiavi» (I, 355), in nome della giustizia e dell'uguaglianza tra gli uomini («[...] Oh ne mostrate / il diploma di Dio! Ei ne creava / egualissimi tutti; Ei ne redense / tutti d'un sangue», II, 408-411). Del resto, Nicosia e Famagosta, crocevia di tre continenti, avevano già molto tempo prima ispirato Dante, in un canto politico che invocava la giustizia di Dio sulla storia, sugli oppressori, su quei re d'Europa che

²⁹ *Canti di Aleardo Aleardi*, cit., p. 490.

³⁰ Aleardo Aleardi, *Marcantonio Bragadino all'assedio di Famagosta*, Verona, Centro Studi Aleardo Aleardi, 1978.

³¹ Nove anni dopo, Girolamo Polidori, cittadino veneziano, avrebbe trafugato la salma per riportarla a Venezia, dove tuttora si trova (nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo).

portavano il nome di Cristo sulle loro bandiere, ma che, di fatto, erano iniqui persecutori di popoli; nella *Commedia* erano rappresentate le due principali città di Cipro, condannate a patire le ingiustizie di Arrigo II, crudele e dissoluto re di origine francese, non differente dagli altri sovrani: «E creder de' ciascun che già, per arra / di questo, Niccosia e Famagosta / per la lor bestia si lamenti e garra, / che dal fianco de l'altre non si scosta» (*Par.*, XIX, 145-148).³²

Destinate a grande successo (in pratica il *livre de chevet* delle fanciulle e delle dame dell'epoca) sono poi *Lettere a Maria* (1846), nate dalla vicenda amorosa con la napoletana Maria Hermann, che intrecciano il modello dell'epistola lirica con quello della novella in versi. Suddivise in due parti (intitolate, rispettivamente, *L'invito* e *L'immortalità dell'anima*), le *Lettere*, sulla trama di un colloquio amoroso soffuso di sentimentalismo e idealizzazione platonica, accostano i temi più congeniali al gusto del tempo, da quello amoroso a quello mistico-filosofico sul destino dell'uomo, in un'ansia di infinito tipica della temperie romantica. Dopo una parentesi autobiografica, in cui il poeta racconta a Maria, vergine infelice («colomba malinconica», I, 9), la sua vita tormentata («le cento febbri dei vent'anni», I, 87), alla donna viene proposto un puro amore platonico in nome della comune sofferenza:

Ma perché il casto e azzurro occhio reclini
E vai celando con la man di neve
L'esitanza che in porpora ti pinge?
Ti comprendo, o Maria. Per farti lieta
Rea non sarai; però che sempre è mesta
Quella letizia che di colpa odora.
[...]
Mia non sarai. Ti chiamerò col nome
Placido di sorella: e mi parrai
Fiore di cielo; simile alla rosa
Della mistica val di Casimira,
All'amoroso rosignol contesa.
E pera il dì, che volta all'oriente,
Quando nasce il più vago astro dei cieli,
Tu non gli possa dir: "Stella Diana,
Al par di te purissima mi levo".
(I, 161-193)

Nel vagheggiamento di una vita pura e serena, i due innamorati saranno come due isolette vicine per sempre, e per sempre lontane, senza che possano mai toccarsi:

Fidati a me. Vedi laggiù sul terso
Orizzonte del mar quelle due verdi
Isolette vicine? Elle divise
Per grande abisso, fin dall'ore prime

³² Cfr. Giuseppina Semola, *Cyprus in Italy. Late romanticism: the case of Bragadino and Aleardi*, in *Chypre hier et aujourd'hui entre Orient et Occident*. Actes du colloque tenu à Nicosie, 1994, Université de Chypre et Université Lumière Lyon 2, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1996, pp. 145-153.

Del creato son là. Sempre alle stesse
Avventure consorti, il sol le scalda,
L'onda le bacia, le flagella il vento,
E la pioggia le bagna: e l'una all'altra
Sorridon liete, e l'una all'altra invia
Un saluto di balsami e di canti...
Si guardan sempre, e non si toccan mai.

Analoghe le sorti della terra e della luna, amanti destinate solo a guardarsi:

Vedi lassù nel ciel romitamente
La luna andar, come una mesta? Ed ella,
Da che volò la prima ala del tempo,
Con la terra amoreggia. Un'infinita
Lontananza di freddo aere le parte;
Pur fra i silenzi del viaggio arcano
Si seguon sempre e si verran compagne
Il Signor lo sa quando. E ne le notti
Si scambiano un saluto: alternamente
Con favella di luce; ed ogni giorno
S'intendono coi palpiti del mare...
Si guardan sempre, e non si toccan mai.
Così noi due soletti pellegrini
In vicinanza coraggiosa e monda
Malinconicamente esuleremo.
(I, 194-219)

Oltre che per queste lettere poetiche dal forte manierismo patetico, con colloqui fatti di sussurri e confidenze, Aleardi è ricordato per altri componimenti che sono rimasti nella memoria collettiva. È il caso dei versi su Corradino di Svevia, re di Sicilia e nipote di Federico II, che, ultima speranza della stirpe sveva di ripristinare l'impero, fu decapitato a sedici anni, nel 1268, sulla piazza del Mercato di Napoli. È anche grazie al canto malinconico di Aleardi che Corradino entra nel mito:

[...] Un giovinetto
Pallido, e bello, con la chioma d'oro,
Con la pupilla del color del mare,
Con un viso gentil da sventurato,
Toccò la sponda dopo il lungo e mesto
Remigar de la fuga. Avea la sveva
Stella d'argento sul cimiero azzurro,
Avea l'aquila sveva in sul mantello;
E quantunque affidar non lo dovesse,
Corradino di Svevia era il suo nome.
(vv. 212-221)

Il ritratto del giovanetto dagli occhi azzurri e riccamente vestito è parte del poemetto *Il Monte Circello* (1856), dedicato a Carlo Troia, in cui Aleardi, immaginando di scorrere dall'alto del monte la campagna sottostante delle paludi pontine, traccia ampi quadri descrittivi, che vanno dalla rievocazione delle antiche glorie del Lazio alla

denuncia delle misere condizioni dei mietitori scesi dall'Abruzzo a falciare le messi, vittime della fatica e della malaria (è la tematica romantica dei *dolori*):

[...] E pure
Tra i solchi rei de la Saturnia terra
Cresce perenne una virtù funesta
Che si chiama la Morte. – Allor che ne le
Meste per tanta luce ore d'estate
Il sole incombe assiduamente ai campi,
Traggono a mille qui, come la dura
Fame ne li consiglia, i mietitori;
Ed àn figura di color che vanno
Dolorosi all'esiglio; e già le brune
Pupille il velenato aère contrista.
Qui non la nota d'amoroso augello
Quell'anime consola, e non allegra
Niuna canzone dei natali Abruzzi
Le patetiche bande. Taciturni
Falcian le mèssi di signori ignoti;
E quando la sudata opra è compita,
Riedono taciturni; e sol talora
La passione dei ritorni addoppia
Col domestico suon la cornamusa.
Ahi! ma non riedon tutti; e v' à chi siede
Moribondo in un solco; e col supremo
Sguardo ricerca d'un fedel parente
Che la mercé de la sua vita arrechi
A la tremula madre, e la parola
Del figliuol che non torna. E mentre muore
Così solo e deserto, ode lontano
I viatori, cui misura i passi
Col domestico suon la cornamusa.
(vv. 158-186)

Sulla terra che ricopre il mietitore morto forse nascerà una spiga, che sarà falciata dal figlio:

E allor che nei venturi anni discende
A côr le mèssi un orfanello, e sente
Tremar sotto un manipolo la falce,
Lagrime e pensa: Questa spiga forse
Crebbe su le insepolti ossa paterne.
(vv. 187-191)

Nel *Monte Circello* Aleardi si rivolge al passato, cercando le radici e i destini del mondo attuale, ed evoca paesaggi remoti, fino a radicare la nascita dell'Italia nella notte dei tempi; un espediente funzionale a garantire la legittima supremazia della potenza italiana e a vaticinare per l'Italia un sicuro destino di splendore. È una rappresentazione ricca di visioni apocalittiche, dove specifiche nozioni scientifiche permettono ad Aleardi di fondare il primato di Roma su elementi certi della storia civile e della storia naturale, e dove è evidente il gusto per una natura primitiva

(vulcani, fossili, animali preistorici).³³

Tra le liriche più suggestive, precorritrici di temi e situazioni che saranno poi di Pascoli, di D'Annunzio e dei crepuscolari, è il carme *Un'ora della mia giovinezza* (1858), giocato sul recupero memoriale dei paradisi dell'infanzia e modulato sul registro del sogno; con un viaggio a ritroso nel passato, quando viveva «Serenò, audace, vergine, e rapito / De l'universo» (II, 7), il poeta ricorda le persone amate (il padre, di cui risente la voce; la madre, dai grandi occhi neri), gli ambienti domestici (la cameretta in cui avvertiva il profumo della madre), le bellezze naturali compagne delle sue giornate (la calandra dal canto lamentoso, la libellula danzante sullo stagno, il gemito del vento, l'odore acre della terra bagnata dalla prime gocce di pioggia) e una cavalcata solitaria lungo il corso dell'Adige fino alla Chiusa, dove, tra le immagini di una fervida fantasia, vede Napoleone, «Solo» e «superbo» (V, 48 e 49), vittorioso nella battaglia di Rivoli contro gli austriaci (1797).

L'impegno lirico-patriottico più fervido si osserva invece nel *Canto politico* (1862), invettiva che, condannando con insolita veemenza Pio IX e quanti si opponevano a Roma capitale d'Italia, anticipa certa poesia carducciana; e nei popolarissimi versi dei *Sette soldati* (1861), dedicati a Garibaldi, denuncia delle crudeltà dell'oppressore austriaco attraverso il racconto delle vicende di sette militari morti in battaglia. Qui il poeta, con accenti danteschi, immagina di attraversare con lo sguardo il campo della battaglia di San Martino (giugno 1859), vinta dalle armi italiane, e di riconoscere, tra i caduti nemici, in un livido spettacolo di morte, i soldati delle diverse etnie presenti nell'esercito asburgico (croata, ungherese, polacca, boema, austriaca, tirolese). In quattordici quadri ne rievoca le storie personali e familiari e descrive le atrocità commesse dagli austriaci nei confronti di questi uomini valorosi, inviati contro fratelli a morire in terra straniera, privati di un sepolcro foscolianamente concepito come tramite del ricordo, lontani dal compianto dei propri cari.³⁴ Interessanti, in specie, sono i primi due quadri, che, animati da un vivo sentimento della natura, descrivono la valle di San Martino, teatro della battaglia, nei suoi due volti, invernale e primaverile:

I
Ecco la valle: io la ravviso, tetra
E uniforme; deserto
Passaggio in mezzo a due schiene di monti
Ardui, che sempre ignora
Le rose dell'aurora e dei tramonti.
L'imo ne solca un fiume; astori e nebbie
Ne solcan l'aure. Una turchina spira
Di fumo, ch'esca da abituro umano,
Per quanto l'occhio gira
Tu cercheresti invano.
[...]

³³ Tra le prime stirpi animali è menzionata la «progenie dei nautili» che «tendea / La vela vaporosa» (vv. 543-544), anticipatrice della *Conchiglia fossile* di Giacomo Zanella.

³⁴ Cfr. Alfredo Cottignoli, *Sándor Petöfi in Aleardi*, «Italianistica», XXII, 1/3 (gennaio/dicembre 1993), pp. 71-82 (poi in Id., *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 81-93).

Ogni eminenza dopo la procella
Versa per cento conche
In curve e fuggitive
Cascatelle il soverchio de la piova:
Suonano le spelonche
A la cadenza di frequenti stille:
Brilla l'immenso verde,
E tutta di vaganti iridi piena
È la silvestre scena.

II

Pur quando all'aure pronube d'aprile
Di requie impazienti
Fremono i germi in grembo a la Natura
Che in pompa si riveste
Per le nozze imminenti;
E per la terra, e per il cielo spira
Quello indistinto fascino d'amore
Che scorre per le fibre a le fanciulle,
Pei calami del fiore,
E forse per le stelle:
Anche quest'erma valle e queste brulle
Rocce si fanno belle
D'un lor riso severo.

[...]

Fino ai colubri appigliasi l'arcano
Assillo dell'amor. Sbucan dai covi
Cinti di rovi al sol meridiano,
Avviandosi ardenti al consueto
Loco dei cento talami. Costretti
Ivi in beata voluttà di spire,
Mettono un fiscio languido; ed il sole
Coi raggi indifferenti
Feconda a un tempo il tossico ai serpenti,
L'olezzo a le viole.

È evidente che la cifra poetica di Alardi sta nel vigore della rappresentazione descrittiva, nelle suggestioni di una memoria visiva e pittorica. È del resto lo stesso scrittore, nelle pagine autobiografiche premesse alla prima edizione complessiva dei *Canti* (1864), a riconoscersi come pittore della natura, avendo assecondato una genuina inclinazione artistica:

Se io per avventura ero nato a qualche cosa, ero nato al pittore; e per questo se qualche cosa ci è di non cattivissimo nella roba mia, è tutto pittura; e per questo co' pittori me la intendo, e mi vogliono bene [...]. Non avendo dunque potuto adoperare il pennello, ò adoperato la penna. E appunto perciò ella sente troppo di pennello; appunto perciò sono sovente troppo naturalista, e amo troppo perdermi nei particolari. Sono come uno che camminando proceda a bell'agio, e si fermi ogni tratto a considerare lo sprazzo di luce che penetra tra gli alberi del bosco, l'insetto che gli si posa sulla mano, la foglia che gli cade sulla testa, una nebbia, un'onda, una striscia di fumo, i mille accidenti in somma pei quali è così ricco, vario, poetico il creato, e dietro i quali s'intravede sempre quel gran che arcano, eterno, immenso, benigno, non fiero mai, né crudele, come altri ce lo vorrebbero far credere, che si nomina Dio [...]. Se non che questa Natura è un libro difficile per tradurlo a modo in poesia. Bisogna mettervi del proprio; bisogna raccogliere gli spettacoli del creato nell'anima, come luce in diamante, e farglieli riflettere; trasformarli in

emozioni, in pensieri eloquenti; infondere nelle cose la grazia, il sentimento, la malinconia, le lagrime che abbiamo dentro di noi.³⁵

Interprete della poesia della natura, evocatore di paesaggi colti negli aspetti più vari, Aleari è di certo, tra Leopardi e Carducci, una delle voci più originali e autentiche della nostra tradizione lirica ottocentesca.

³⁵ *Due pagine autobiografiche a uso di prefazione*, in *Canti di Aleari Aleari*, cit., pp. VII-XXV, a pp. XVIII-XXI.

10 ottobre 2023

Prof. Corrado Viola

Dipartimento Culture e Civiltà Università di
Verona

GAETANO TREZZA
(Verona 1828 – Firenze 1892)

Filosofo e letterato, darwinista

I.

Certo non eccedono la soglia del dovuto le attestazioni – onomastiche, epigrafiche, iconografiche ecc. – che Verona ha voluto riservare a Gaetano Trezza. A lui è intitolata una via cittadina, quella tradizionalmente nota come Levà del Paradiso,



e in sua memoria si legge, nel pantheon *Ingenio claris* del Cimitero monumentale, una «lapide singola» (tale la denominazione precisa dell'onorificenza, terza per importanza dopo «statua», «erma» e «medaglia») che anestetizza prudentemente gli aspetti più esposti del suo profilo culturale di apostolo del libero pensiero, limitandosi a ricordare il latinista e il filosofo: «A Gaetano Trezza / che / dall'umana poesia / di Roma antica / e dalla rinata fede / nella civiltà / derivò luce, forza, vittoria / al pensiero / dell'Italia nuova».



È vero che Verona poteva vantare un terzo *monumentum* in memoria del nostro, una targa apposta al numero 17 di Via Cantarane, casa natale di Trezza, ora distrutta o dispersa a seguito della demolizione dell'edificio. Resta però che un tentativo di consacrargli un segno pubblico all'indomani della morte, non è chiaro se epigrafe o monumento, abortì sul nascere per scarso numero di sottoscrittori, e che tanto la dedizione della via quanto la lapide cimiteriale e la targa di Via Cantarane devono attendere il nuovo secolo, per la precisione il biennio 1909-1910, con l'avvento al governo cittadino della sinistra radicale.

Seduta del giorno 22 Marzo

primi) di eseguire il lavoro e sulla base di L. 1 al m. c. -

Il fa voti perché il lavoro eseguito si lavori senza stendere l'atto della proposta del sussidio.

Il Comm. Civile, sulla base del progetto rinviato l'anno 1881, calcolò in mc. 800 circa il materiale da scavare, ma lo ha il ritiro, all'atto dell'inizio del lavoro, si capì il vero volume e la conseguenti reali spesa.

La Giunta, sentito il parere dell'Ufficio Finanze, per riconoscere la precarietà del provvedimento, allora di eseguirlo senza stendere l'atto della proposta del sussidio per evitare nella misura della metà della ripartizione spesa, si tenne però che lo stesso non ebbe mancare.

All'occasione si provvide a l'istituzione diretta, e si provvide possibilmente il lavoro a forfait agli stessi termini che esisteva per il provvedimento.

La Dir. VI incaricò la nota successione.

Alla spesa si fa fronte col fondo all'art. 19. § del Regolamento Comunale.

695

Gaetano Trezza - Lapide

L'ill. prof. Gaetano Trezza che donare la memoria dell'ingegnere letterato e filosofo Gaetano Trezza, sempre vissuto sulla casa in Via Cantarani. All'atto egli nacque a una lapide con la seguente scritta:

Gaetano Trezza
Letterato e filosofo
Intellettuale luminoso
Dell'antico genio pagano
Maestro di latine lettere
Nello studio fiorentino
Maestra fra i precetti
Con la dottrina e con l'esempio
All'Italia ricorta
L'austera disciplina gli intelletti
E la libertà redentrice
Della critica moderna

Nato in questa casa il XV dicembre 1824 -
Morto in Firenze il XXVIII ottobre 1891 -

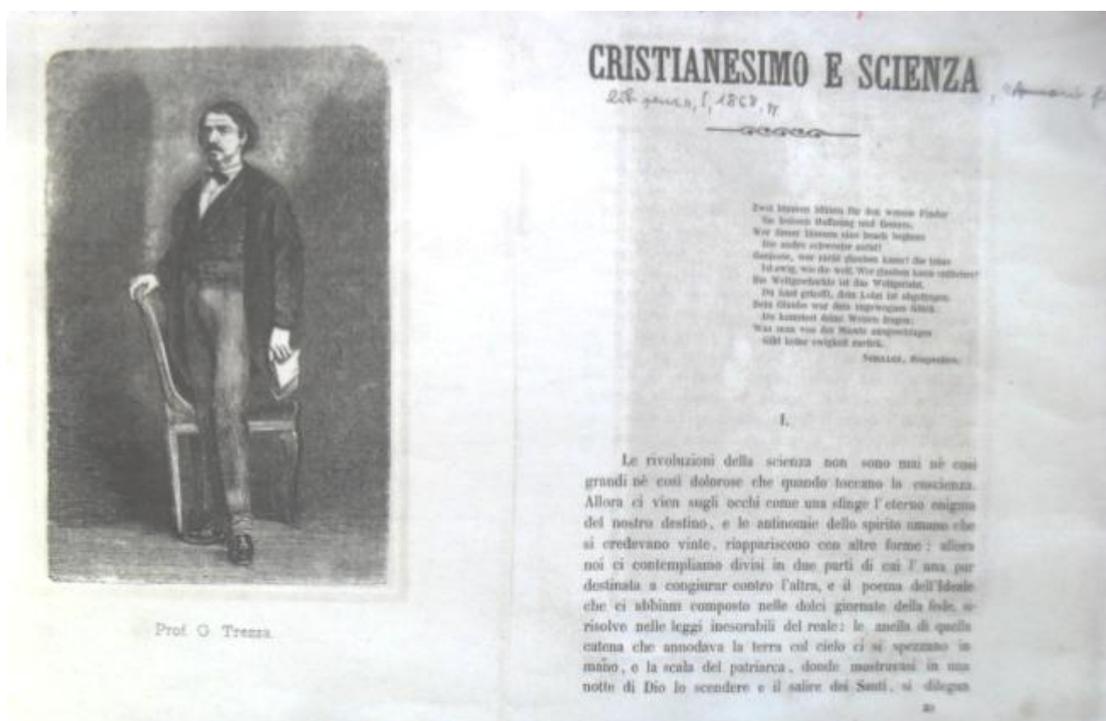
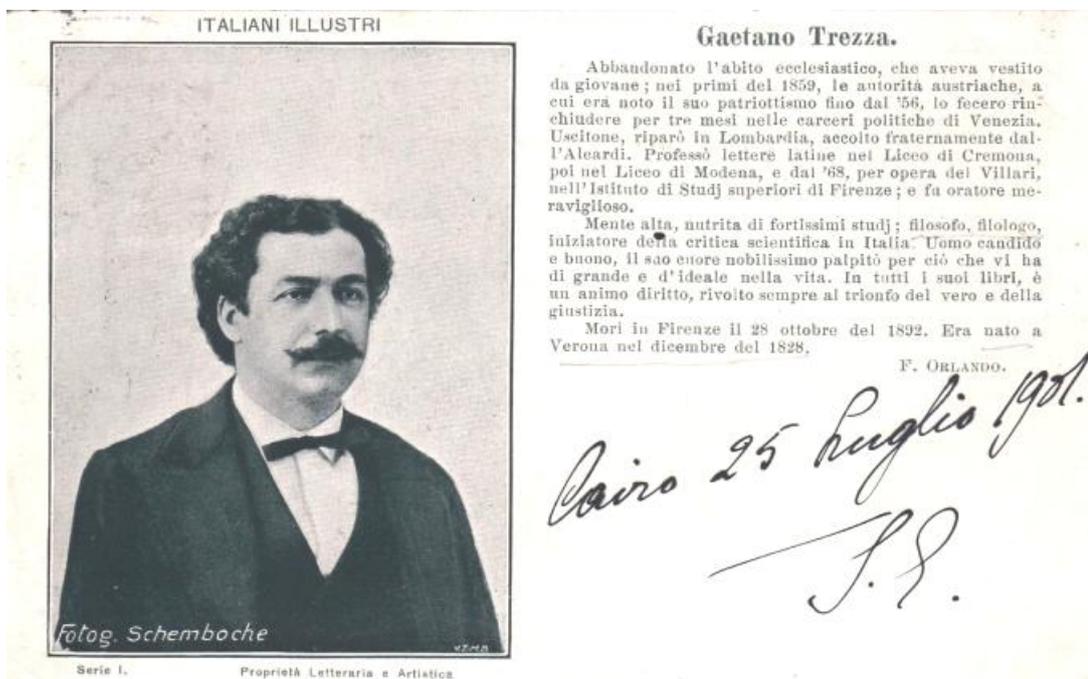
La Giunta, dopo opportuno discussione, approvò l'epitaffio ed incaricò la Dir. VI della esecuzione.

Alla spesa si fa fronte col fondo all'art. 19. § del Regolamento Comunale.

Le altre attestazioni di fama pubblica ricevute da Trezza sono fiorentine: un busto ora introvabile fatto collocare per cura di suoi ex-allievi nei locali dell'Istituto di Studi superiori e una sonora epigrafe dettata dall'amico Mario Rapisardi («In questa casa / molti anni meditò e scrisse / Gaetano Trezza / che con sentimento profondo della vita moderna / con feconda dottrina con entusiasmo d'apostolo / iniziò e propagò in Italia / la critica scientifica»): l'unica extracimiteriale tuttora visibile, questa, apposta al numero 13 della palazzina da lui abitata dal 1868 alla morte.



Poverissima, infine, l'iconografia del personaggio: non mi sono note che una fotocartolina in una serie popolare di *Italiani e Italiane illustri* del tipografo fiorentino Meozzi (inizio sec. XX) e un'incisione all'acquaforte stampata di lui a figura intera, in piedi, in apertura di un suo saggio pubblicato su un periodico, l'«Annuario filosofico del libero pensiero» del 1868.



Ma sarà bene procedere con ordine e riprendere il filo per dir così bio-bibliografico, ripercorrendo la vita del nostro in parallelo con l'opera.

II.

Nato in Verona il 15 dicembre 1827 e formatosi nel Ginnasio degli Stimatini di san Gaspare Bertoni, Trezza era stato presto avviato allo stato ecclesiastico non per costrizione di condizionamenti familiari ma per sincerità di vocazione. Entrato nel Seminario vescovile per frequentarvi il Liceo e poi i quattro corsi teologici, fu ordinato prete nel 1850. Designato confessore e alternativamente cappellano a partire dal 1851, nella parrocchia cittadina di S. Nazaro prima, poi (dal 1856 al 1860) in quella di S. Luca, fu eloquente predicatore per un decennio, dal 1850, ma soprattutto dal 1856, fino all'Epifania del 1859, e insegnante nel Ginnasio comunale. Come molti altri preti del Lombardo-Veneto del tempo – per l'area veronese ricordo solo Luigi Gaiter e Alessandro Bazzani – si accese di spiriti patriottici e sentimenti antiaustriaci, e per queste posizioni politiche fu destituito dall'insegnamento nell'estate del 1856, a causa di un discorso di fine anno scolastico giudicato troppo accesamente filoitaliano pronunciato da un suo alunno. La crisi del Quarantotto, il dissolversi delle speranze suscitate da Pio IX, i martiri di Belfiore, il regresso del giobertismo e del neoguelfismo: tutto ciò non dovette essere estraneo alla crisi spirituale di un prete pio e austero come Trezza, di cultura ampia e solida, aperta alle letterature straniere, con il gusto e la conoscenza dei grandi classici e modelli europei, quegli stessi cui s'ispirarono i suoi maggiori concittadini, dall'amico Aleardi ai due Betteloni, Cesare e Vittorio. Di qui, dopo meditazioni e ondeggiamenti, il ripudio dello stato sacerdotale e l'aperta adesione al positivismo: non diversamente da quanto fece, oltralpe, il suo costante modello e maestro, l'idolatrato Renan.

In un bel brano delle *Confessioni d'un scettico*, sorta di autobiografia in ventisette lettere a Giuseppina Leoni, la propria compagna, Trezza rievoca quel passo decisivo della sua esistenza connettendolo alla situazione storico-politica più generale dell'epoca:

il quarant'otto colle sue demenze politiche, colle sue rivoluzioni acerbe, co' suoi disastri colpevoli, comunicò non di meno una scossa titanica all'intelletto moderno [...]. I grandi problemi scientifici della società contemporanea soffocati sotto la cappa di piombo d'un'educazione infausta mi s'aprono innanzi; mi accorsi la prima volta di quella guerra intellettuale e sociale che si dibatteva nelle coscienze; e la mia, che s'era adagiata serenamente nella sua fede d'infanzia, provò come un arcano turbamento di tutta se stessa. Erano le prime esperienze dello spirito dubitante; e l'avidità d'interrogare a mio modo le cose, di ricompormi in una fede tetragona alle scoperte scientifiche [...], o d'abbandonare il vecchio cenacolo d'un Dio moribondo, cominciò da quell'anno. [...] Quante notti vigilate con ansia procellosa! Che abbattimento dopo l'estasi piena! Che rabbia d'interrogazioni audaci! Quanto spasimare di dubbi che pullulavano a piè della verità scoperta! Ah! la via della ragione è come la via della croce: tu t'insanguini i passi se vuoi salirla... (*Saggi postumi*, pp. 42-43)¹

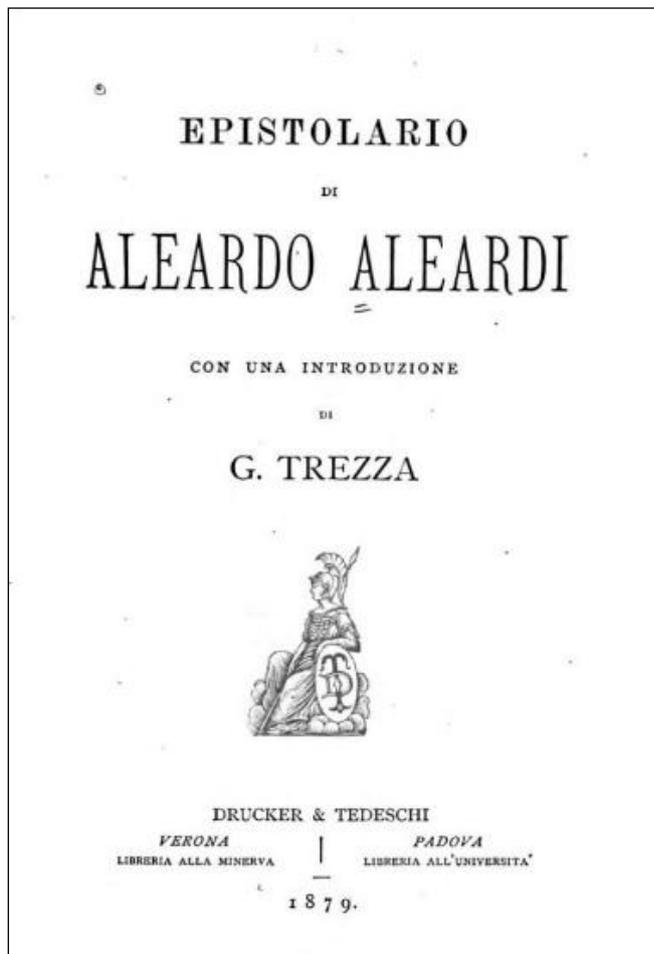
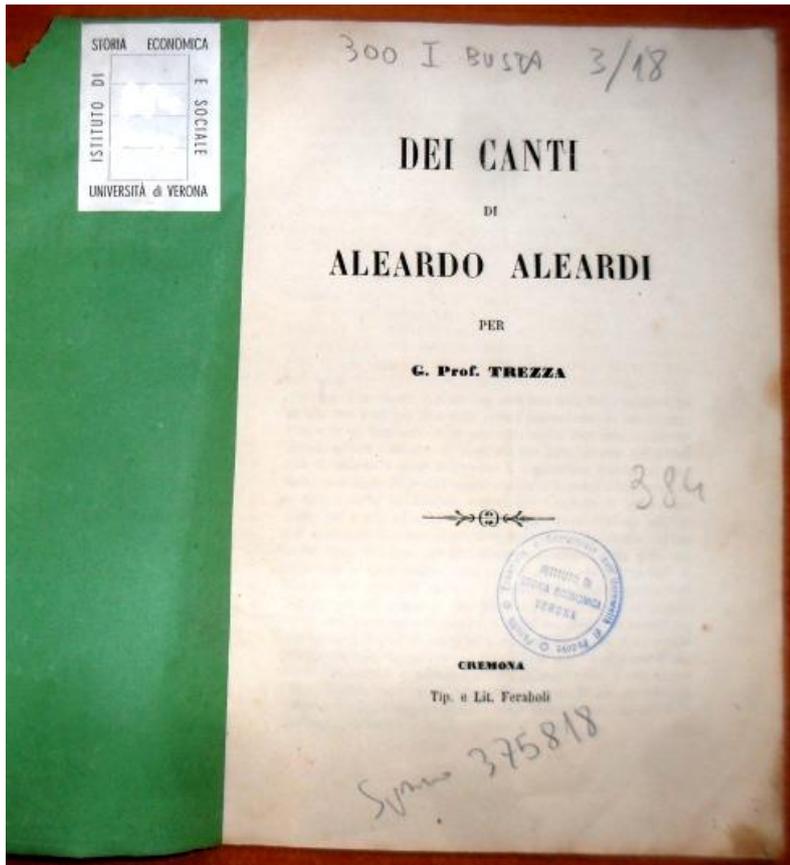
¹ Indico le opere di Trezza sinteticamente, rinviando all'appendice bibliografica qui in calce per un riferimento completo.

Ma ha ragione di notare Benedetto Croce che l'animo di Trezza rimase sempre come fremente della lotta durata, della dilacerazione sofferta, sicché tutti i suoi libri vibrano di questo fremito e perciò hanno qualcosa di vivo: di una vita convulsa; libri non di un letterato, ma di un'anima.

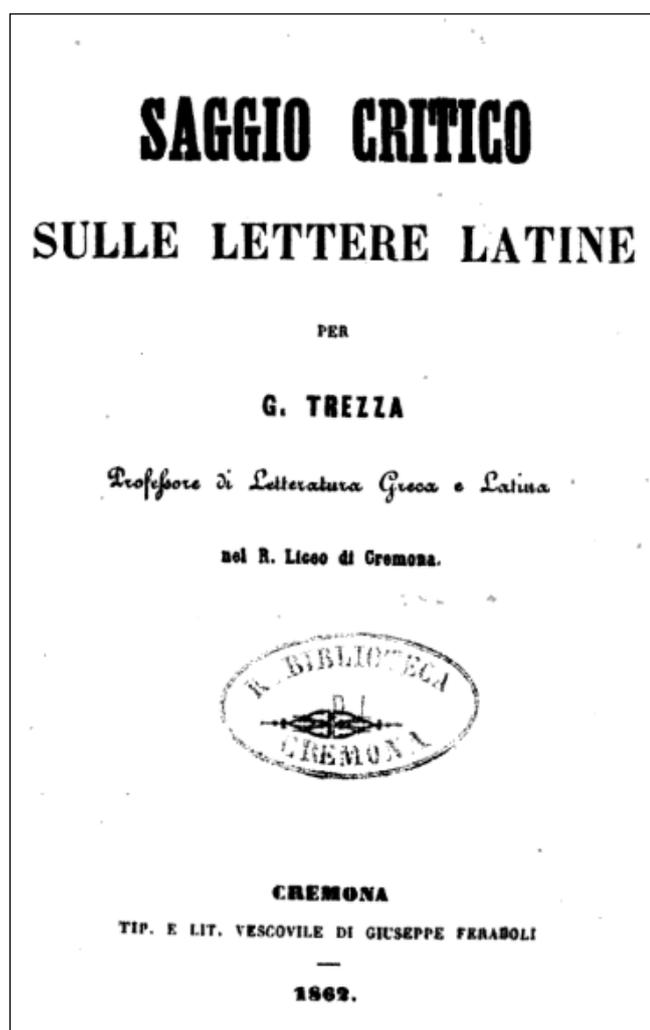
Croce rileva anche giustamente come Trezza soffrisse, e molto, delle accuse che gli venivano dagli antichi compagni e amici. Lo attesta un eloquente passo introduttivo ai *Saggi postumi* (altro titolo curioso, perché, a dispetto dell'aggettivo, furono pubblicati nel 1885, Trezza ancor vivente):

Se gli accusatori pronti alle offese ed alle condanne sapessero quanto costa il mantenersi devoti alla propria coscienza, quanto costa il dividersi dalla fede dei più, e di che spine è seminata la via della vita, andrebbero più lenti a scagliare la pietra sul capo degli avversari. Se sapessero quanto hanno cercato, dubitato, e pianto in silenzio, non gli accuserebbero d'essere gente senza Dio, senza fede, senza onore; non ghignerebbero tanto vilmente in faccia di questi ribelli che sono le migliori anime della terra; giacché per non rompere fede alle leggi eterne della natura e della storia, sciolsero i vecchi nodi che l'ignoranza aveva stretti intorno ai polsi della ragione. Io le provai queste amarezze atroci, e lo strazio che me ne venne lasciò solchi profondi nell'anima mia.

Braccato dalla polizia austriaca, il 6 febbraio 1859 viene arrestato nottetempo e condotto, insieme con altri veronesi in odore di patriottismo, senza imputazioni d'accusa, alle carceri politiche di Venezia. Scarcerato dopo tre mesi per intercessione delle nobili famiglie veronesi Catterinetti, Landi, Montagna, Pontedera, Vanzetti e Sormani, ai cui rampolli impartiva lezioni private, Trezza decide di abbandonare il territorio veneto. Varcato avventurosamente il Garda, ripara a Brescia, seguendo il flusso – sempre più consistente, dopo Villafranca (11 luglio 1859) – dell'emigrazione politica veneta verso la Lombardia non più austriaca. Lì, nella città liberata e italiana, viene accolto dall'amico Aleardi. Questi è una sorta di fratello maggiore, per Trezza, il quale nel poeta del *Monte Circello* (1856) e dei *Canti patrii* (1859), reduce dalla detenzione nel castello di Josephstadt, esalta a più riprese il vate dell'Italia contemporanea: da un iniziale, appassionato intervento critico sui *Canti* uscito a Cremona nel 1861 ai saggi aleardiani inclusi nelle raccolte posteriori, dalla dedica dell'*Epicuro* (1877) fino all'infelice edizione dell'*Epistolario di Aleardo Aleardi* del 1879. Trezza fu anche uno dei cinque oratori ufficiali nella cerimonia funebre patrocinata dal Comune di Verona per la morte dell'Aleardi, deceduto nella città scaligera il 17 luglio 1878.



L'Alardi, nel frattempo (siamo nel 1860), riesce a sistemare l'amico esule nel Liceo di Cremona, come insegnante di lettere greche e latine e precettore privato. L'esule veronese, oltre a insegnare, coadiuva il direttore della locale Biblioteca Nazionale Stefano Bissolati, padre adottivo di Leonida: un altro prete spretato convertito dal giobertismo al positivismo. Cremona era allora – è stato detto a ragione – città ricca di fermenti classico-umanistici e di ribellione allo stato ecclesiastico. Lì, nel «nebbioso purgatorio di Cremona» (così scrive all'Alardi il 4 febbraio 1861, nella seconda delle 21 lettere conservate nella busta 659 del fondo Carteggi della Biblioteca Civica di Verona), Trezza dismette definitivamente l'abito talare; e lì pubblica nel 1862 un *Saggio critico sulle lettere latine* che è una specie di rassegna per generi di poeti e prosatori, notevole per i molti riferimenti a fonti straniere, francesi e tedesche.



In quello stesso anno passa al Liceo di Modena. Inizia intanto a collaborare al «Politecnico», dove scrive anche Pasquale Villari (celebre il suo pezzo del 1866 su metodo storico e positivismo, tradizionalmente considerato come l'atto di nascita del positivismo in Italia), che gli diventa amico: Trezza gli dedicherà nel 1874 l'opera sua maggiore per impegno teorico (e di stile meno enfatico), *La critica moderna*.



E proprio al Villari, s'è visto, abortito un tentativo di ottenere una cattedra all'Università di Padova grazie all'interessamento del solito Aleardi, Trezza deve la nomina, nell'ottobre 1868, a professore di lingua e letteratura latina a Firenze, nell'Istituto di Studi superiori. Nella cattedra fiorentina succede a nomi illustri come il toscano Atto Vannucci, altro spretato di fieri sensi neoghibellini, e il napoletano Ruggero Bonghi, e da quella cattedra propugna la teoria dell'evoluzione e il darwinismo: lo fa nell'ambiente protetto ma insieme stimolante e aperto all'Europa dell'Istituto, di fronte al quale si erge una cultura cittadina di altro segno, quella non accademica dei moderati, di Niccolò Tommaseo, di Capponi e Lambruschini, del cattolicesimo liberale, del neopiagnonismo, dell'erudizione locale, di periodici come la «Rivista universale» (poi «Rivista nazionale»). Ha o avrà per colleghi, lui sospettoso verso il puro filologismo e il neoplatonismo cattolico, il grecista iperfilologo Girolamo Vitelli e il filosofo cristiano Augusto Conti, ma anche intellettuali a lui più consentanei, come l'ex-giobertiano convertito all'anticlericalismo Adolfo Bartoli, notevole filologo e storico della letteratura italiana, o un ex-hegeliano convertito al positivismo come l'amico Pasquale Villari. La prolusione su *Antichità e modernità*, che pronuncia inaugurando il suo corso il 12 dicembre 1868, gli attira le critiche di Tommaso Vallauri, docente di eloquenza latina e italiana a Torino: le accuse sono soprattutto di servilismo germanico (visibilissima in Trezza, in effetti, la lezione di Mommsen) e di eccessiva svalutazione degli aspetti linguistico-retorici dell'insegnamento del latino a favore di quelli storico-letterari, da lui ritenuti più utili alla

comprensione del «clima storico» e più atti alla valorizzazione e attualizzazione della civiltà classica.

Ma dal 1868, con il trasferimento definitivo a Firenze, la sua vita si fa spoglia di eventi esteriori che siano degni di nota: e al biografo non resta che il referto dell'uscita a stampa delle sue opere, da quelle più direttamente legate all'insegnamento fiorentino di letteratura latina, come il *Lucrezio* del 1870 (un libro di rottura, questo, che attualizza polemicamente Lucrezio con continui riferimenti alla scienza contemporanea), al commento alle *Odi* di Orazio del 1872 (il suo capolavoro di critica esclusivamente letteraria: critica psicologica, critica storica, critica estetica), dal volume sull'epicureismo del 1877 a quello su *Scienza e scuola* di dieci anni dopo (un libro non privo di efficacia e tuttora interessante), alle opere che sono per lo più raccolte di saggi già pubblicati sparsamente sui periodici, e di vario impegno, come le due edizioni del libro già ricordato come il suo più significativo, *La critica moderna* (1874 e 1880), o il saggismo tutto sommato minore degli *Studi critici* (1877), dei *Nuovi studi critici* (1881) o dei *Saggi postumi* (1885). Insomma, stabilito finalmente il suo *ubi consistam* in Firenze e nell'ambiente accademico dell'Istituto di Studi superiori, la biografia di Trezza si risolve in buona sostanza nella sua bibliografia. Lì morirà il 28 ottobre 1892, per l'aggravarsi di una broncopolmonite di cui soffriva da tre anni.

III.

All'inizio del suo intervento su Trezza del 1907, Benedetto Croce notava come, dopo avere avuto molti lettori e ammiratori ferventi, Gaetano Trezza fosse ora quasi del tutto obliato. Aggiungendo subito, però, un «a torto»; perché Trezza «non fu ingegno né animo comune», e diversamente «dal volgo positivistico» fu «assai versato in istoria, letteratura e filologia; e non c'è quasi grande problema di storia letteraria, delle religioni, della civiltà che egli non abbia toccato». Che è giudizio irreformabile, nella sostanza, come hanno confermato alcuni interpreti successivi. Resta altrettanto vero che l'oblio rapidamente calato sulla sua opera è per larga parte il destino comune toccato alla produzione del nostro positivismo, presto travolta dalla reazione idealistica o spiritualista di inizio Novecento, quella stessa reazione che, per l'idealismo, ovviamente, ebbe in Croce il massimo rappresentante. Una ragione in più, per noi, oggi, per richiamare il veronese alla nostra memoria storica.

OPERE DI GAETANO TREZZA

- 1854: *La Divina Commedia considerata in relazione coll'ontologia* (Verona, Vicentini e Franchini)
- 1861: *Dei canti di Aleardo Aleardi* (Cremona, Feraboli)
- 1862: *Saggio critico sulle lettere latine* (Cremona, Feraboli)
- 1865: *La scienza delle lettere* (s.l., Pietro Agnelli)
- 1870: *Lucrezio* (Firenze, Successori Le Monnier; Milano, Hoepli, 1887³)
- 1872: *Orazio Flacco, Odi*, commento di G.T. (Firenze, Successori Le Monnier)
- 1874: *La critica moderna* (Firenze, Successori Le Monnier)
- 1877: *Epicuro e l'epicureismo* (Firenze, Barbèra; Milano, Hoepli, 1883²)
- 1877: *Studi critici* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1878: *Confessioni d'un scettico* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1879: *Epistolario di Aleardo Aleardi* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1880: *La critica moderna* (Bologna, Zanichelli)
- 1881: *Nuovi studi critici* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1882: *San Paolo* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1884: *Le religioni e la religione* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1885: *Saggi postumi* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1887: *Scienza e scuola. Lettere* (Verona-Padova, Drucker e Tedeschi)
- 1888: *Dante, Shakespeare, Göthe nella Rinascenza europea* (Verona, Tedeschi e figlio)
- 1890: *Il pessimismo e l'evoluzione* (Roma, Edoardo Perino)

BIBLIOGRAFIA SELETTA SU GAETANO TREZZA

- A. DE GUBERNATIS, *Gaetano Trezza*, «Rivista europea», VI, 1875, 3, pp. 271-279
- P. ZENARI, *Trezza e Spandri. Parallelo contemporaneo*, Verona, Civelli, 1879
- G. CHECCHIA, *Le formazioni storiche e il così detto periodo della intermittenza secondo i dettami della filosofia scientifica*, «Rivista di filosofia scientifica», III, 1883-1884, pp. 555-562
- A. IOVACCHINI, *La scienza moderna studiata, esposta e difesa da un operaio. Lettere ai professori Ausonio Franchi, Gaetano Trezza e Roberto Ardigò, con risposta dei medesimi*, Roma, A. Sommaruga, 1884
- F. TORRACA, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, pp. 64-76 [poi in F. TORRACA, *Scritti critici*, Napoli, Perrella, 1907, pp. 27-45]
- F. TOCCO, *In morte del prof. Trezza*, «La Nazione», 1.XI.1892
- G. TAROZZI, *Gaetano Trezza*, «Rivista italiana di filosofia», VIII, 1893, 1, pp. 123-125
- G. TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, Verona, Tedeschi, 1893
- A. IOVACCHINI, *La vita e le opere del prof. Gaetano Trezza. Con appendici di lettere del Trezza all'autore e due necrologie*, Lanciano, Carabba, 1895
- Commemorazione di Gaetano Trezza fatta nell'Aula Magna del R. Istituto di Studi superiori pratici e di perfezionamento in Firenze il 16 maggio 1897*, Firenze, Carnesecchi, 1897 [discorsi di G. MELLI e P. VILLARI, entrambi (il secondo parzialmente) poi in P. VILLARI, *Scritti sulla emigrazione e sopra altri argomenti vari*, Bologna, Zanichelli, 1909, pp. 289-321]
- T. MASSARANI, *Una nobile vita. Carteggio inedito*, scelto, ordinato e postillato da R. Barbiera, Firenze, Le Monnier, 1909, 2 voll. [carteggio Trezza-Massarani]
- G.A. FICOCELLI, *Gaetano Trezza e il suo pensiero pedagogico*, Larino, N. Morrone, 1915
- F. MARTINI, *Pagine raccolte*, Firenze, Sansoni, 1920² [1916¹], pp. 461ss.
- G. BOLLA, *Aleardo Aleari e Gaetano Trezza*, «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. IV, XXIV, 1922, pp. 113-129
- A. GAMBARO, *Un episodio di vita accademica tra il Lambruschini e il Trezza*, «Levana», III, 1924, pp. 587-592
- A. TOMASELLI, *Commentario rapisardiano*, Catania, Etna, 1932, pp. 143ss. [carteggio Trezza-Rapisardi]
- B. CROCE, A.C. *De Meis - G. Trezza - V. Giordano-Zocchi - A. Tari* [1907], ora in IDEM, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 367-384: 370-374 (II. [Gaetano Trezza])
- L. TONELLI, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni*, vol. II, Bari, Laterza, 1914, pp. 205-212
- A. GAMBARO, *Un episodio di vita accademica tra il Lambruschini e il Trezza*, «Levana», III, 1924, pp. 587-592
- P. TREVES, *Gaetano Trezza*, in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, a cura di Idem, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 993-1007
- G. PAPINI, *Il prete darwinista*, in IDEM, *Autoritratti e ritratti*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 743-745
- C.A. LUMINI, *Spigolature in un carteggio ottocentesco: lettere di Adolfo Bartoli e Gaetano Trezza ad Apollo Lumini*, «Convivium», XXXIII, 1965, 4, pp. 397-406

- A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, t. II, *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 888-891
- E. GARIN, *Postilla su Gaetano Trezza*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXXII, 1977, 4, pp. 455-462
- G. LANDUCCI, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 72-76, 175 e *passim*
- L. MALUSA, *La storiografia filosofica italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, I, *Tra positivismo e neokantismo*, Milano, Marzorati, 1977, pp. 522-528 e 721-722
- I. CARRARA, *Ricordo di Gaetano Trezza*, «Vita veronese», XXXII, 1979, 1-2, pp. 42-45
- C.A. MADRIGNANI, *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo*, in F. ANGELINI - C.A. MADRIGNANI, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 1-46: 25-32
- G. ROGNINI, *La svolta nell'itinerario filosofico di Gaetano Trezza*, «Studi storici 'Luigi Simeoni'», XXXIII, 1983, pp. 279-317; XXXIV, 1984, pp. 175-211
- A. LA PENNA, *L'editoria fiorentina della seconda metà dell'Ottocento e la cultura classica in Italia*, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*, Atti del Convegno (13-15 novembre 1981), Gabinetto Scientifico Letterario di G.P. Vieusseux, a cura di I. Porciani, Prefazione di G. Spadolini, Firenze, Olschki, 1983, pp. 127-182: 139-151
- S. BERARDESCA, *Gaetano Trezza: una diversa interpretazione di Orazio*, «Esperienze letterarie», VIII, 1983, 2, pp. 67-78
- S. GENTILI, *Sistema e metodo negli scritti letterari di Gaetano Trezza*, «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, LXXXVIII, 1984, 3, pp. 436-456
- A. LA PENNA, *Gli studi classici dalla fondazione dell'Istituto di Studi superiori*, in *Storia dell'Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, I, Firenze, Parretti, 1986, pp. 201-286: 206-208
- G.P. MARCHI, *La vocazione letteraria del canonico G.B.C. Giuliari*, in *Il canonico veronese conte G.B. Carlo Giuliari (1810-1892). Religione, patria e cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Atti della giornata di studio, Verona, 16 ottobre 1993, a cura di Id., Verona, Fiorini, 1994, pp. 233-274: 251-253
- S. BLAZINA, *Evoluzionismo e storia della letteratura. Contributi critici nell'età del positivismo in Italia*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995, pp. 89-105
- F. VECCHIATO, *Il culto per la patria, una religione condivisa*, in *Monumenti celebrativi dell'età risorgimentale nella provincia di Verona*, a cura di Daniela Beverari e Maristella Vecchiato, Verona, Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona Rovigo Vicenza, 2008, pp. 9-55: 2-3, 27-28, 22, 40 e *passim*
- M. ALLEGRI, *Il Dante di Gaetano Trezza: da Gioberti a Schelling a una lettura 'positiva'*, in *Studi e percorsi danteschi 1321-2021*, a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, Scripta 2021, pp. 233-258

24 ottobre 2023

Dott.ssa Antonella Arzone

Curatrice collezioni numismatica, armi, beni etnoantropologici Musei Civici Verona.

Referente Museo di Castelvechio, Casa di Giulietta, Chiesa di San Giorgetto, Chiesa di San Domenico

La Mostra

“L’ARTE DELL’INGEGNO. LA COLLEZIONE CLAVIS E ALTRI TESORI”

al Museo di Castelvechio

L’invito a parlare alla Società Letteraria di Verona nell’ambito della rassegna “Veronesi illustri” è stato una gradita occasione per illustrare la mostra in corso al Museo di Castelvechio (sala Boggian, 30 settembre 2024 – 2 giugno 2025), curata da me e da Valentina Conforti.

Il collegamento tra questa esposizione temporanea e la rassegna organizzata e condotta dai Consiglieri Emeriti e, in particolare, da Silvano Zavetti, sta nel fatto che il proprietario della collezione *Clavis*, Leopoldo Conforti, si può definire un veronese illustre perché ha mantenuto in città per più di cento anni una realtà produttiva che rappresenta un’eccellenza nel settore della produzione di casseforti e sistemi di sicurezza con 50 dipendenti. L’inizio risale al 1912 quando Silvio Conforti, padre di Leopoldo, costruì una cassaforte che venne premiata con 450 lire al concorso nazionale “Weil Weiss”. Da allora molto è stato fatto nel campo della integrazione tra tecnologia meccanica ed elettronico-informatica, portando l’azienda su un piano internazionale, mantenendo sempre fedeltà alle caratteristiche di conduzione familiare e radicamento nel territorio.

Dopo molti anni dalle mostre dedicate da Licisco Magagnato all’arte applicata, questa esposizione ha riportato al Museo di Castelvechio la forma d’arte dove il processo creativo produce oggetti di uso. Il titolo “L’arte dell’ingegno. La collezione *Clavis* e altri tesori” gioca sull’ambiguità di significato. L’ingegno infatti è l’intelligenza creativa e pratica, nello specifico applicata alla produzione di oggetti spesso di grande complessità di realizzazione. Ma è anche la terminazione sagomata o a dentelli di una chiave e la parte di un cilindro dove agisce la rotazione per azionare il chiavistello della serratura. La mostra è anche occasione per esporre, insieme ai beni della raccolta *Clavis*, segmenti preziosi delle collezioni civiche portati per la prima volta a conoscenza del pubblico: tra questi una serie di sigilli di età medievale e

moderna e un tesoretto monetale contemporaneo alla costruzione del castello di san Martino, poi Castelvechio.

La collezione di chiavi, serrature, forzieri e scrigni è stata messa insieme in oltre cinquant'anni da Leopoldo Conforti per soddisfare la sua curiosità di ingegnere meccanico di capire i meccanismi e le soluzioni tecniche che i maestri del passato avevano trovato. Nel racconto familiare all'inizio di tutto c'è l'acquisto di una chiave romana a Parigi durante una passeggiata tra i negozi di antiquariato. L'interesse tecnico è comunque una delle peculiarità di questa collezione nella quale molti esemplari di chiavi e di congegni si corrispondono, in modo da poter effettivamente controllare come una determinata chiave aprisse un determinato congegno.

L'esposizione, che comprende oltre 250 oggetti, è ospitata in sala Boggian del Museo di Castelvechio. Un tempo Sala della Musica, l'ambiente fu teatro di avvenimenti nodali di carattere storico nazionale: il Congresso di Verona, momento programmatico del fascismo repubblicano (14-15 novembre 1943), e il processo (con relative esecuzioni) ai gerarchi firmatari del celebre ordine del giorno Grandi (8-10 e 11 gennaio 1944). Dopo la distruzione conseguente al bombardamento alleato del gennaio del 1944, verrà ricostruita dopo la guerra e successivamente ancora rimaneggiata, per adattarla ad accogliere mostre temporanee.

I manufatti sono visibili all'interno delle vetrine progettate da Carlo Scarpa per la mostra nel Palazzo della Gran Guardia voluta da Licisco Magagnato nel 1960. Due sottili travi attualmente collegano le bacheche tra loro rendendole più solide. L'allestimento è stato realizzato dalle curatrici insieme con il personale dei Musei Civici, nello specifico l'architetto Cristina Lonardi, responsabile degli allestimenti, e Ketty Bertolaso, che ha ideato e disegnato la grafica. Un importante contributo è stato dato anche da Andrea Franceschetti e Martina Francioli del Servizio Civile Universale. I ragazzi hanno prima di tutto catalogato i sigilli della collezione civica e poi selezionato quelli da esporre, oltre a seguire la revisione redazionale dei testi e la loro traduzione inglese. Ogni mostra è sempre l'esito di un lungo lavoro di squadra.

Il percorso espositivo segue in parte lo sviluppo cronologico, in parte le peculiarità di determinati tipi di chiave per raccontare la lenta trasformazione formale e la progressiva evoluzione tecnica attraverso esemplari di grande qualità, prodotti soprattutto nei paesi di cultura tedesca e in Francia, dove la lavorazione del ferro è sempre stata molto florida.



Figura 1: panoramica della mostra

L'esposizione si apre con un dipinto di Paolo Morando detto Cavazzola, pittore veronese del primo Rinascimento (1486-1522). È il pannello di un polittico smembrato che raffigura i santi Pietro e Giovanni davanti ad una grande porta di legno sulla quale si vede una piastra di copertura dell'ingranaggio della serratura e un chiavistello in ferro (Fig. 2). Pietro impugna due chiavi in ferro forgiato del tipo 'romanico', prodotte in Italia settentrionale tra XI-XIII secolo, ma replicate successivamente con le stesse caratteristiche formali. Lo stesso tipo di chiave si ritroverà nelle bacheche della mostra.



Figura 2: il dipinto di Cavazzola

La chiave è un oggetto funzionale che però ha sempre avuto importanza nell'ambito dell'elaborazione simbolica, rivelandosi uno strumento significativo poiché rende l'inaccessibile accessibile, l'indisponibile disponibile, il chiuso aperto. Nella tradizione religiosa di numerose culture antiche, la chiave permette o vieta il passaggio verso ciò che sta al di là e, in questo senso, diverse divinità, soprattutto quelle legate ai culti misterici orientali, avevano le chiavi come propri attributi. Il mondo simbolico cristiano eredita tale tradizione e dal passo del Vangelo di Matteo, che ricorda la donazione delle chiavi del regno dei cieli all'apostolo Pietro, deriva la precoce e diffusa iconografia dell'immagine di san Pietro o dei pontefici romani con le chiavi.

Il valore simbolico della chiave non si esplica solo nel campo del sacro, ma trova numerose applicazioni nell'ambito profano. Indica per esempio il ruolo di potere e la disponibilità economica; l'industriosità e la fedeltà; la segretezza ma anche la sensualità. Le 'chiavi della città', rappresentate in mostra dagli esemplari della città di Verona all'epoca del Regno Lombardo-Veneto (1815- 1866), sono un'onorificenza consegnata dal sindaco ad una personalità illustre. Si tratta di un riconoscimento simbolico risalente al Medioevo, periodo in cui le città erano fortificate e protette da mura con portoni o cancellate le cui serrature venivano chiuse nottetempo. In questo senso, chi possedeva le chiavi era autorizzato a oltrepassare le mura in qualsiasi momento. Oggi si offrono le chiavi della città ad una personalità stimata che si desidera simbolicamente includere nella propria comunità..

Le chiavi più antiche esposte nella mostra sono di età imperiale romana. Poiché provengono dal mercato antiquario, sono prive del contesto archeologico di provenienza e hanno un generico inquadramento cronologico tra il I secolo a.C. e il IV secolo d.C. Le chiavi sono in bronzo o in ferro, quindi realizzate tramite fusione a cera persa o forgiate tramite lavorazione a caldo di un massello sull'incudine. Le chiavi esposte nella mostra corrispondono per la maggior parte al tipo di funzionamento a doppia spinta: una volta inserita nella toppa, la chiave deve essere prima spinta verso l'alto in modo da alzare i riscontri dell'elemento che blocca il chiavistello, poi deve trascinare quest'ultimo lateralmente per liberare la porta (Fig. 3). La forma della chiave è conseguente a questo meccanismo, tipicamente con un'impugnatura ad anello, un fusto piatto di forma troncoconica e i denti del pettine perpendicolari al fusto. L'impugnatura in alcuni casi può avere forma di una protome animale come nell'esemplare esposto fuso in bronzo (Fig. 4). Il capitello rettangolare è ornato di protome leonina e il fusto è esagonale per presumibile utilizzo per sistema di chiusura a rotazione. In questo, l'ingegno della chiave, mediante la rotazione impressa dalla mano, solleva le molle di bloccaggio, aggancia il chiavistello e lo trascina avanti. A questo tipo di sistema erano funzionali anche le chiavi anello che azionavano le piccole serrature di cofanetti e scrigni e potevano fungere anche da sigillo per imprimere il *signum* di un proprietario sulla cera o sull'argilla (Fig. 5).



Figura 3: chiavi e chiavistelli romani



Figura 4: impugnatura a testa di leone di chiave romana



Figura 5: chiave anello con mappa sigillo

La serratura in legno per meccanismo a doppia spinta, funzionante quindi come le serrature di età romana, è originaria dell'antico Egitto ed è rimasta in uso per secoli in tutto il mondo mediterraneo e fino al XX secolo in Africa. I due esemplari da portone esposti ne sono una dimostrazione, infatti uno proviene dalla Puglia ed è del XVII secolo, l'altro dal Sudan, ambito Dogon, del XX secolo (Fig. 6).



Figura 6: serratura in legno, ambito Dogon.

Uno dei momenti più significativi dell'arte del ferro in Europa si colloca cronologicamente tra il XII e il XIII secolo quando, a partire dalla Francia, i maestri artigiani del ferro battuto forgiarono ogni tipo di ferramenta per serramenti ispirandosi alle caratteristiche di rigore e di ornamentazione delle cattedrali gotiche. L'innovativa tecnica della forgiatura 'a freddo' permetteva una lavorazione più dettagliata dei diversi componenti che si arricchivano di trafori come pizzi sulle piastre di chiusura dei meccanismi delle serrature.

Della collezione *Clavis* fa parte una preziosa piastra di serratura a libro destinata ad un cofanetto per utensili da liturgia con chiave pertinente. Nella disposizione aperta, nei tre riquadri è svolta una complessa raffigurazione, tecnicamente realizzata a cera persa e rifinita a sbalzo e cesello: a sinistra, la Madonna della Misericordia indica alle anime del Purgatorio Cristo coronato, mentre a destra si vede san Pietro con la chiave come custode della porta del Paradiso. Al centro, Cristo crocifisso tra Maria e san Giovanni; sotto ai suoi piedi una salamandra, simbolo di risurrezione, nasconde la toppa della chiave che diventa visibile azionando il perno circolare. Nello scomparto di destra si vede l'Inferno, nel quale la Vergine fa un'incursione per salvare le anime, e dove brucia un pontefice, contraddistinto dall'alta tiara (Fig. 7).



Figura 7: piastra a libro gotica

La collezione *Clavis* vanta un centinaio di chiavi ‘a rosone’. L’ideazione di questo modello è attribuita agli artigiani veneziani che, verso la fine del XIV secolo, avrebbero rielaborato elementi tecnici e formali di varia provenienza, nordica e orientale. Venezia ha il merito di diffondere queste chiavi in tutto il mondo come prodotti di quella sintesi. La fortuna di questa forma è confermata dalla sua diffusione in molte regioni italiane ed europee e la continuità della sua produzione fino alla fine del XVII secolo. Gli elementi che le contraddistinguono sono l’impugnatura costituita da un elemento di forma ellittica o circolare con ricco motivo sempre vario a traforo sormontato da corone, pinnacoli, guglie; un capitello sagomato nelle forme più varie; un fusto forato e affusolato e un ingegno molto elaborato con intagli a labirinto e ‘pettine’ a lamelle sottilissime (Fig. 8).

Negli esemplari più antichi, il traforo è ottenuto a forgia, scarpellato e infine limato. In seguito il procedimento si semplifica con l’inserimento, all’interno dell’anello, di un rosone precedentemente formato e assemblato mediante barrette di ferro saldate tra loro a caldo. Infine, attraverso la tecnica più tarda della *brasatura*, le barrette di ferro venivano saldate mediante l’apporto di un elemento in lega di rame. L’esito di tale lavorazione è magnificamente compiuto nelle chiavi ‘a rosone’, in cui la solidità e la potenza del metallo sembrano smaterializzarsi nella grazia di un merletto. Tra gli esemplari si segnala la chiave veneziana ‘a rosone’ di gusto rinascimentale con il nome del doge Leonardo Loredan (1501-1521) inciso sul fusto dal quale sporge il busto dello stesso doge con il corno dogale.



Figura 8: chiavi 'a rosone'



Figura 9: chiave del doge veneziano Leonardo Loredan

Le chiavi 'a lanterna', prodotte in particolare in Francia tra il XVI e XVIII secolo, raggiungono livelli di raffinatezza senza eguali e presentano le più alte difficoltà tecniche che l'arte fabbrile abbia mai dovuto superare per la realizzazione di una chiave. L'impugnatura ha forma di piramide tronca appoggiata ad un rosone all'interno di un cilindro, a sua volta collocato sopra un capitello. Tutte queste parti sono traforate e cesellate con arabeschi, foglie, uccelli e figure fantastiche. L'asta è liscia e piuttosto corta, mentre l'ingegno è traforato nella parte verso la canna e suddiviso da sottili intagli in numerosi denti. Per costruire manufatti di questo tipo, con la relativa serratura, erano necessari dai tre ai sei mesi di lavoro, ma se il capo d'opera superava la prova davanti alla corporazione, l'apprendista poteva esercitare il mestiere e aprire una propria bottega.

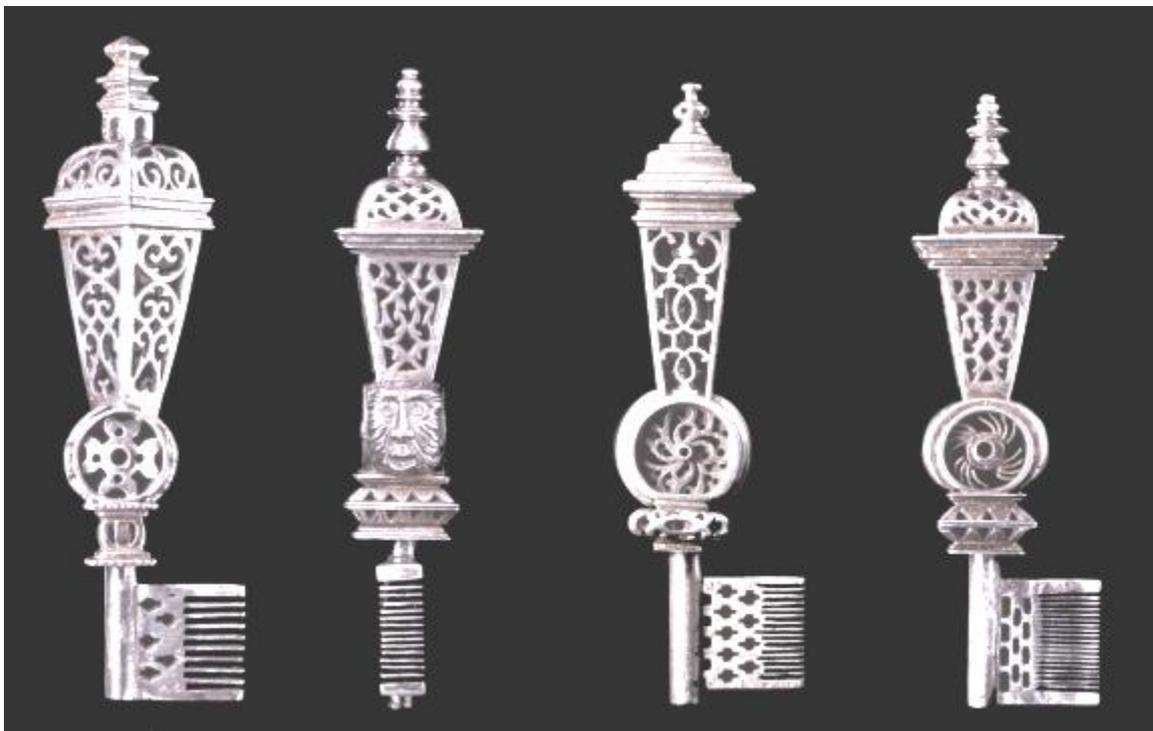


Figura 10: chiavi 'a lanterna'

L'aspetto di forzieri, cofanetti e scrigni destinati a contenere le ricchezze dei loro proprietari, non subisce considerevoli variazioni nel corso dei secoli. La collezione *Clavis* raccoglie esemplari realizzati tra il XV ed il XVIII secolo, principalmente prodotti in area germanica e francese, nei quali è possibile apprezzare come la qualità estetica fosse rilevante quanto la funzione di sicurezza.

Per ragioni di sicurezza, all'esterno i forzieri avevano tipicamente un aspetto sobrio essendo costruiti in legno con rinforzi di liste di ferro e maniglie laterali per il trasporto. All'interno invece i complessi meccanismi di chiusura - costituiti da serrature a chiavistelli multipli, piastre di protezione e cardini - erano abbelliti con

decorazioni incise o a traforo. Un altro fattore di sicurezza consisteva nel celare la toppa della chiave utilizzando vari stratagemmi, spesso davvero fantasiosi: i “segreti”. Così erano chiamati gli accorgimenti studiati dagli artigiani per rendere difficile l’accesso al foro della serratura che veniva nascosto in vari modi. Per esempio sul fronte veniva fissata una falsa bocchetta mentre la toppa si trovava sul coperchio nascosta da una bandella mobile. Nello splendido forziere da carrozza del XVI secolo di produzione tedesca in ferro battuto, completamente rivestito esternamente di lamina sbalzata con figure e motivi vegetali del genere 'grottesco rinascimentale', i congegni posti all’interno del coperchio sono nascosti da una piastra traforata. La finta toppa coincide con l’ombelico della sirena a doppia coda sulla fronte, mentre la vera toppa è mascherata sul coperchio (Fig. 11).



Figura 11: forziere in lamina sbalzata con motivi ‘a grottesca’

La mostra si propone come occasione per esporre, insieme ai beni della raccolta *Clavis*, i sigilli della collezione civica. Come le chiavi ottemperano alla funzione di chiudere un ambiente e proteggere dei beni così i sigilli sono le ‘chiavi’ del sistema di autenticazione di atti e documenti poiché recano i segni distintivi di un'autorità allo scopo di probare documenti e lettere per impedirne la manomissione

Per definizione, infatti, il sigillo è l'impronta ottenuta su un materiale malleabile (argilla, cera, stoffa, carta, ceramica) mediante l'apposizione di una matrice che reca i segni distintivi di un'autorità o di un privato per testimoniare la volontà certificatrice. Fin dall'antichità, questo manufatto era un mezzo di chiusura che veniva utilizzato per preservare, dare validità e autenticare documenti, lettere o plichi e impedirne così la manomissione.

Il sigillo è un segno nato come tale prima ancora della scrittura, quando l'uomo ha avvertito la necessità di distinguere la propria individualità rispetto ai suoi simili, munendosi di un simbolo grafico attraverso cui riconoscersi ed essere riconosciuto. Le prime matrici comparvero nell'area compresa tra Anatolia e Iran nel VI millennio a.C. Di forma cilindrica, erano in legno, pietra dura, osso, terracotta, cuoio o conchiglia e costituivano un tutt'uno con l'impugnatura. Successivamente, con l'inizio della lavorazione dei metalli, i manufatti vennero realizzati in piombo e bronzo, ma occorre attendere il primo millennio a.C. per assistere all'uso di metalli preziosi quali l'oro e l'argento.

Nella seconda metà del XII secolo, quando i Comuni italiani si emanciparono dall'autorità imperiale, cominciarono ad esercitare talune prerogative della sovranità e, tra queste, quella di convalidare gli atti redatti da un cancelliere con un *sigillum publicum*. Non tutti gli atti pubblici dei Comuni avevano il sigillo, ma certamente i principali e di maggiore solennità portavano questo *signum* che in modo tangibile simboleggiava l'autonomia e la sovranità della città, traducendo iconograficamente la coscienza della identità civica. Tra le testimonianze della considerazione in cui il *sigillum publicum* era tenuto è la cerimonia di dedizione di Verona a Venezia il 24 giugno 1405 quando, nelle mani del doge Michele Steno, vennero consegnati il sigillo, le chiavi e i vessilli della città.

Il sigillo del Comune di Verona risulta già attestato nell'ultimo quarto del XII secolo ma la sua matrice è stata distrutta o perduta nel corso del tempo. Di esso rimangono delle impronte tra le quali la più antica pervenuta è su un documento dell'Archivio di Stato di Mantova da cui è stata tratta una copia in piombo per il Museo Civico veronese. L'iconografia è la seguente: una cortina muraria merlata cinge un complesso architettonico con torri e cupole sormontate da croci, mentre la leggenda ripete il motto del Comune: *† Est iustiatrix urbs hec et laudis amatrix* (Questa città è amante della giustizia e amante della lode). Nel 1474, su iniziativa del cancelliere del Comune Silvestro Lando, si realizzò una nuova matrice del sigillo pubblico con la figura di san Zeno al centro di un paesaggio caratterizzato dalle mura, dal fiume e dall'Arena. L'iscrizione a corredo recita: *Verona Minor Hierusalem divo Zenoni patrono*. Si equipara Verona ad una Gerusalemme minore (Fig. 12).

Il sigillo era in uso anche presso i cittadini sia nelle loro funzioni professionali, sia in ambito privato per siglare documenti e contratti, ma anche per suggellare una missiva. I soggetti delle matrici raffigurano simboli allegorici, stemmi araldici, monogrammi e

motti legati alla committenza. Le matrici dei religiosi si distinguono per la loro peculiare forma a navetta, mentre i sigilli posseduti dai laici, di forme differenti, presentano simboli che rimandano alle loro rispettive professioni, ad esempio le chiavi per i giudici (Fig. 13), oppure che ricordano i loro cognomi, come la scarpa per Iacopo Scarpaci e una testa per Gualtiero Capoci.



Figura 12: il sigillo del Comune di Verona del 1474 (inv. 7002)



Figura 13: il sigillo del giudice Gerardo, XIV secolo (inv. 7467)

La mostra è stata occasione favorevole per far conoscere un tesoretto di monete in lega d'argento dell'epoca di Cangrande II (in carica: 1351-1359) perché per esporlo è stato utilizzato uno scrigno metallico della collezione *Clavis*, simile al contenitore che avrebbe potuto essere utilizzato all'epoca, e perché le monete sono contemporanee alla costruzione del castello. Le monete sono state rinvenute in una pentola di terracotta a Negrar e acquistate dal Comune nel 1881 (Fig. 14). In origine erano 4238 per il peso di 2,50 chilogrammi. Oggi ne rimangono 4061 e appartengono quasi tutte ad una sola tipologia, il *mediatino*. I *mediatini* erano 'moneta piccola', cioè nominali di basso valore utili nelle operazioni commerciali quotidiane, caratterizzati da tipi epigrafici privi del nome dell'autorità emittente, come era consuetudine nelle emissioni della zecca veronese. La legenda riporta il nome della città e il riferimento al vicariato ottenuto da Cangrande I su Verona e su Vicenza.

La loro descrizione è la seguente:

D: + CI + VE (con E in nesso) + CI + VI – Nel campo croce e legenda in circolo più piccola VE (con E in nesso) RO N A

R: + VE RO N A – Nel campo croce e legenda in circolo più piccola CI VE (con E in nesso) CI VI

Il peso medio è 0,60 grammi e il contenuto di argento è pari al 12-13%. Un cronista contemporaneo ci informa che tale moneta era fortemente sopravvalutata, essendo il suo valore iniziale di due denari, mentre il contenuto di argento era di un denaro e $\frac{1}{4}$. Venne prodotta in quantità notevole per soddisfare una vasta domanda e la ragione di tale successo stava nell'opportunità di guadagno per chi consegnava alla zecca i vecchi denari piccoli e i *grossi* di buon argento per ottenere *mediatini*.

L'emissione iniziale risale all'epoca di Alberto II e Mastino II (1329-1352) con continuità di coniazione fino al 1378. La congiuntura economica e politica da cui sarebbe derivata la necessità della nuova moneta è stata riconosciuta in due diversi momenti: nel corso o subito dopo la guerra che contrappose gli Scaligeri a Venezia (1336 - 1339) oppure nel 1345. Secondo la prima ipotesi, l'emissione della moneta sopravvalutata avrebbe trovato giustificazione nell'esigenza di far fronte alle spese della guerra nata dalla volontà di Alberto e Mastino di espandere il dominio scaligero approfittando della complessa congiuntura politica della prima metà degli anni Trenta del Trecento. Furono fermati da Venezia che si impegnava per la prima volta dopo seicento anni in un'offensiva terrestre che si concluse con la loro sconfitta. Secondo un'altra ricostruzione delle vicende economiche e monetarie veronesi del XIV secolo, la coniazione del *mediatino* si spiegherebbe nell'ambito di una manovra di freno all'esportazione di moneta d'argento dovuta ad un deprezzamento della moneta aurea a cui erano legati gli interessi dei produttori dei panni di lana, la cui produzione e commercializzazione facevano di Verona il maggior centro laniero del Veneto.



Figura 14: il tesoretto di Negrar

14 novembre 2023
Dott.ssa Daniela Brunelli
Presidente Società Letteraria

VIRGINIA TEDESCHI TREVES *alias* Cordelia
(Verona 1849 – Milano 1916)

Letterata, editrice

Virginia Tedeschi, nasce a Verona il 22 marzo 1849 ed è figlia di Guglielmo e di Dolce Basevi. La famiglia appartiene alla Comunità ebraica della città; il padre è un agiato commerciante di filati e socio della casa editrice Drucker e Tedeschi, fondata nel 1869 dal fratello Donato con Carlo Drucker.

Ben presto Virginia rivela il suo convinto patriottismo, unitamente a una forte propensione per la scrittura. Prolifica scrittrice, sarà un'ottima giornalista e un'abile imprenditrice, doti che sviluppa con particolare fortuna trasferendosi a Milano, a seguito del matrimonio contratto nel 1870 con l'editore Giuseppe Treves (1838-1904), figlio del rabbino maggiore di Trieste Sabato Graziadio Treves. Nel 1870 Giuseppe dà vita alla casa editrice Fratelli Treves, fondata nel 1861 dal fratello Emilio.

Il matrimonio dei due giovani rappresenta una reciproca fortuna: Giuseppe, che con il fratello Emilio ha da poco dato vita a Milano in via Solferino a una casa editrice, grazie alla cospicua dote di Virginia, può espandere la sua impresa fino a diventare il più importante marchio editoriale italiano d'inizio secolo. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che al tempo vige l'istituto dell'autorizzazione maritale, entrato a far parte ufficialmente dell'ordinamento giuridico con il Codice napoleonico nel 1804, ripreso poi nel Codice civile del Regno d'Italia del 1865. Grazie a questo, non potendo disporre dei propri beni, la dote che porta Virginia può essere completamente amministrata dal marito. Siamo certi, tuttavia, che il sodalizio personale e professionale tra i due coniugi sia stato più che fecondo e che – almeno nel loro caso – si sia trattato di una felice opportunità. D'altro canto, la giovane Virginia a Milano trova piena affermazione di sé: conosciuta come scrittrice con lo pseudonimo di Cordelia, in onore all'eroina shakespeariana, concorre al prestigio della casa editrice dei fratelli Treves, per la quale fonda e dirige giornali, pubblica i suoi libri, cura i rapporti con gli autori più rappresentativi della scena nazionale. Ben presto viene riconosciuta come intellettuale raffinata, donna cortese e di buon gusto, capace di condurre nella propria casa un salotto letterario assai ambito e nello stesso tempo di lavorare con ampia cognizione di causa nella scena editoriale. I suoi salotti, a Milano in via Conservatorio e a Belgirate (Lago Maggiore) in villa Cordelia, sono frequentati

da Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, Matilde Serao, Luigi Capuana, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Ada Negri, Annie Vivanti, Ugo Ojetti, Giovanni Verga e altri noti personaggi del mondo intellettuale.

In particolare, il suo esordio letterario avviene con *Il regno della donna* (1879): un'apologia della vita domestica e delle virtù femminili sotto forma di pensieri, riflessioni, confidenze «di quelle che si fanno e si dicono a un amico». Il regno di una donna è la sua casa, il luogo dove può trovare la propria completa realizzazione. Nella prefazione, Cordelia afferma:

Se, dopo averlo letto, [ogni donna] sentisse di voler un po' più bene alla sua casetta, e trovasse un po' più di poesia nell'adempire nei doveri di figlia, di sposa e di madre, ciò sarà per me una grande consolazione.

Creda pure che la nostra non è una missione di poca importanza, ché per saperla ben governare ci vuole ordine, economia, intelligenza, attività e cuore soprattutto; perché, nel nostro regno microscopico s'agitano passioni, bollono ire, vi sono nemici da combattere, vincere, a farvi regnare l'ordine e la pace e renderlo un piccolo Eden, dove i nostri sposi possono trovare la calma e la serenità, e riposarsi tranquilli nelle lotte del mondo.

Tuttavia, poco tempo dopo, Cordelia comincia a ripensare al ruolo della donna nella società. Essa diviene una protagonista del mondo editoriale e della produzione letteraria indirizzata a un pubblico giovane e in particolare alle ragazze, insieme a scrittrici sue contemporanee come Anna Vertua Gentile (1856-1919), Sofia Bisi Albini (1856-1919), Ida Baccini (1850-1911), Emma Parodi (1850-1918), solo per citare le più note scrittrici dell'epoca. Si tratta di intellettuali, tutte molto feconde nella produzione letteraria con una bibliografia di oltre 100/150 titoli a testa. Fatte le debite differenze, ciò che le accomuna sono i temi che trattano l'indipendenza della donna (che affermano nei loro scritti e attraverso l'adesione al I Congresso di educazione femminile del 1907 e al I Congresso internazionale delle donne del 1908), l'educazione dei bambini (la loro produzione letteraria corre in parallelo tra letteratura per l'infanzia e letteratura per le giovani); inoltre, sono tutte sostenitrici delle teorie pedagogiche di Maria Montessori (1870-1952), e della formazione delle donne, sulla quale a diverso titolo tutte insistono molto. A questo proposito, desidero sottolineare come quest'ultimo tema sia particolarmente sentito. Bisogna ricordare che in Italia le donne sono ammesse agli Istituti d'istruzione superiore e alle Università solo a partire dal 1876 e, secondo i dati forniti dall'«Annuario statistico italiano» pubblicato nel 1904, dal 1877 al 1902 le donne laureate sono in tutto 257, poco più di 70 in medicina, matematica, scienze naturali e filosofia, le altre in lettere. I ragazzi? Tra i due e i tremila l'anno. Nell'anno accademico 1914-15 le iscritte all'università salgono a 1.486, ma rappresentano ancora solo il 5,5 % degli iscritti. Dalla seconda metà dell'Ottocento in Italia la presenza delle donne nelle scuole e nelle università cresce in modo notevole e costante, ma la partecipazione femminile alle professioni che presuppongono ricerca applicata, insegnamento accademico, assunzione di

responsabilità in ruoli apicali, sia in ambito umanistico, che medico e scientifico-tecnologico, appare carsica e subisce nel tempo diverse battute d'arresto.

Tra i romanzi della Tedeschi Treves, un'attenzione particolare va riservata a *Catene*, pubblicato nel 1882, nel quale per prima in Italia tratta il tema della separazione coniugale e del divorzio (ricordo che in Italia la legge sul divorzio risale al 1970), descrivendo la condizione femminile delle donne, mogli e figlie, su cui anche un marito e padre indegno mantiene diritti che ne condizionano la vita e la felicità. Protagoniste del romanzo sono Elvira e Laura, il cui marito e padre le ha abbandonate nella miseria finendo incarcerato per furto. Elvira lavora come istitutrice per una fanciulla tedesca, e mantiene Laura in collegio, all'oscuro della sua triste situazione, rinunciando ad ogni possibilità di futuro per sé stessa, purché la fanciulla cresca felice. Uscito dal carcere, il marito le cerca per tormentarle, invidioso della stabilità raggiunta dalle due donne; poi scompare nuovamente dalla loro vita per meglio organizzare la sua vendetta nei confronti della moglie. La vendetta arriverà quando Laura, innamorata di un giovane, avrà bisogno del consenso del padre per il suo matrimonio. La conclusione sarà tragica per tutte e due: Elvira finisce in un manicomio e la figlia Laura si lascia morire. La scrittrice considera i tragici eventi descritti e le sofferenze che si ripercuotono anche sulla vita delle persone che alle protagoniste si erano affezionate. Virginia, anche grazie al continuo contatto con ambienti politicamente e culturalmente stimolanti, si dimostrava molto sensibile ai temi 'caldi' della politica postunitaria. Inoltre, la formazione ebraica le permetteva di guardare al divorzio come a un diritto negato, poiché le tradizioni ebraiche prevedevano la possibilità di divorziare. Da questo punto di vista, pertanto, il sostegno delle donne ebraiche alla causa del divorzio si conciliava con prospettive emancipazioniste non necessariamente radicali.

In una recensione apparsa poco dopo la prima edizione, la «Nazione» dichiara 'stupendo' questo romanzo, nel quale ammira 'l'accurato e finissimo studio del cuore', e lo dice 'ispirato dalla sincera convinzione di cooperare al trionfo d'un principio.'

La fama di Cordelia grazie a questo romanzo si diffonde anche in Europa. Ecco la recensione che ne fa l'«Athenæum» di Londra del 15 marzo 1884, nella rubrica settimanale sui nuovi romanzi:

La signora che si sta costruendo in Italia una buona reputazione con il nome di Cordelia ha scritto in *Catene* una storia di personaggi ben bilanciati e ben sviluppati, in cui il problema psicologico è trattato nel procedere degli eventi e non attraverso la noiosa analisi troppo comune oggi. L'interesse è mantenuto alto dalla prima all'ultima pagina.

Poco dopo, dalla prefazione a *Dopo le nozze*, rinveniamo il pensiero dell'autrice al riguardo:

Amabilissime lettrici, avete accolto tanto bene il mio libricino intitolato *Il regno della donna*, che ciò mi ha incoraggiato a dargli un seguito. Se in quello vi parlai della

donna in generale e del posto che oggidi occupa nella famiglia e nella società, in questo mi sono un po' più estesa nella vita coniugale, sui rapporti con i parenti acquistati dopo il matrimonio, e sull'educazione dei figli... onde spero che anche questa volta voi vorrete fare nella vostra biblioteca un po' di posticino per il mio volumetto.

In realtà, in *Dopo le nozze*, con toni ben diversi, Cordelia torna sulla questione del divorzio. In questo caso il tema non è inserito in una narrazione esemplare, ma è trattato in modo saggistico e divulgativo, dimostrando conoscenza delle vicende parlamentari italiane (in particolare, le due proposte di legge di Salvatore Morelli del 1878-1880 e la prima di Tommaso Villa del 1881) e di quanto avviene a livello internazionale:

Ora tutti questi esseri infelici hanno veduto un po' di luce fra le tenebre, e a quella si rivolgono come ad un porto di salvezza. È la legge sul divorzio, proposta di recente in Francia ed in Italia. [...] Vedremo la sorte che avrà in Italia, dove le questioni si prendono con più calma e forse con maggiore serietà.

Tra le soluzioni possibili per i matrimoni infelici, la “divisione” per una donna è considerata come una:

condanna peggiore della convivenza con un marito esigente e crudele. Questo perché la donna si trova in una situazione ambigua: Che può fare la poveretta legata per sempre ad un uomo, eppure sola al mondo e abbandonata a sé stessa e per giunta condannata dalla società che non ammette le posizioni equivoche e costretta a portare un nome che le è divenuto odioso?

La novità introdotta da Cordelia in *Dopo le nozze* è il modo in cui è rappresentato il divorzio: non solo una misura per regolare situazioni ambigue derivate dalla separazione, ma anche una forma di tutela per la moglie. Questa infatti,

più debole in confronto all'uomo, [...] ha bisogno di maggior protezione, e quelli che fanno le leggi e le riformano, dovrebbero pensare a questa cosa e trattarci con un po' più di giustizia, che forse si sarebbe allora un po' più contente della nostra condizione e non si direbbe come spesso succede: ‘Che legge ingiusta per noi; ma naturalmente, le leggi le fanno gli uomini, e essi sono egoisti’

In questi anni numerose riviste milanesi si aprono alle donne scrittrici e contemporaneamente ne nascono altre rivolte a un pubblico prettamente femminile: tra queste, ricordiamo «L'Eleganza», che fonda nel 1878 e guida per quasi quarant'anni, allargando gli interessi della rivista a notizie e commenti sull'emancipazione femminile, la collaborazione con «L'Illustrazione italiana», fiore all'occhiello della casa editrice (pubblicata ininterrottamente dal 1873 al 1962, prima del successo della TV) e «Margherita» (1878-1922), sottotitolo “Giornale delle signore italiane di gran lusso”, dalla critica riconosciuto come il capolavoro di Cordelia, chiaro omaggio alla regina Margherita, esempio di femminilità e rappresentante della borghesia colta e

raffinata. La rivista propone l'immagine di una donna capace di rendersi bella, distinta, misurata, esperta della vita domestica, della salute, dell'educazione dei figli, in grado di trovare una propria affermazione con l'attività sociale e professionale. Ancora una volta, la scrittrice/imprenditrice si dimostra una direttrice all'avanguardia: sua, tra il resto, l'idea di pubblicarne due edizioni, una di lusso per le signore, e una economica alla portata di tutti, anzi, di tutte!

Scrittrice multiforme, parallelamente alla 'letteratura per signorine', Cordelia si dedica alla 'letteratura per fanciulli'. Dal 1884 al 1901 dirige con il fratello Achille Tedeschi il «Giornale dei fanciulli. Letture illustrate per l'infanzia» e dal 1886 al 1905 dirige anche «Mondo piccino. Letture illustrate per i bambini», due settimanali di letture illustrate per l'infanzia editi dai Fratelli Treves: il primo destinato ai bambini appartenenti a famiglie agiate, il secondo invece pensato per i bambini meno ricchi. Entrambe le riviste hanno un intento pedagogico e ludico, alternando contenuti seri a vignette e storie esilaranti, fiabe e suggerimenti per passatempo. Inoltre, contribuiscono alla diffusione e alla conoscenza dei testi di autori come Emilio Salgari e Robert L. Stevenson.

La produzione per bambini e ragazzi occupa un ampio spazio nel catalogo Treves che, oltre alle riviste, vi dedica tre collane, «La Biblioteca illustrata per i ragazzi», «Biblioteca del Mondo piccino» e «Opere illustrate per la gioventù», all'interno delle quali vediamo comparire anche le opere di Cordelia: *Il castello di Barbanera* (1883), illustrato da Dante Paolocci; *Nel regno delle fate* (1884), una raccolta di fiabe illustrate da Edoardo Dalbono, *I nipoti di Barbabianca*, *Racconti di Natale* (1885) e *Mentre nevica: racconti dell'amica dei bimbi* (1886).

Nel 1891 Cordelia pubblica "Piccoli eroi", con illustrazioni del pittore ferrarese Arnaldo Ferraguti (1862-1925) e ottiene un successo strepitoso, collezionando oltre sessanta edizioni. Si tratta di un'opera che, attraverso l'esempio di storie virtuose di ragazzi e ragazze, vuole esortare i 'giovinetti' tra i 9 e i 14 anni a fare il proprio dovere nella società.

Dalla prefazione al volume:

Questo libro è una semplice storia di alcuni fanciulli che passano mesi di autunno in campagna assieme alla sorella maggiore, la quale insegna loro la scienza della vita, e coglie l'occasione degli avvenimenti che succedono tutti i giorni, per dar loro saggi consigli ed utili ammaestramenti.

Un accenno meritano almeno i principali illustratori di casa Treves, tra i quali: Edoardo Dalbono (1841-1915) pittore e museologo, artista figurativo, esponente del Verismo in pittura. Per la casa editrice Treves illustra fiabe per bambini: Augusto Berta (*Nonna Bianca*), Cordelia (*Nel regno delle fate*, *Nel regno delle chimere*, *Racconti di Natale*); Arnaldo Ferraguti (1862-1925) pittore, incisore e illustratore italiano appartenente alla corrente verista, celebre in particolare per le numerose incisioni con le quali illustra i libri dell'editore Treves: Edmondo de Amicis (*Cuore e Sull'oceano*), Emilio Salgari (*I naufraghi del Poplador*)

e Giovanni Verga (*Vita dei campi*), oltre a creare numerose tavole per l'*Illustrazione Italiana* e a collaborare per la scenografia de *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio; Dante Paolacci (1848-1926), divenuto illustratore di fama presso il rotocalco «L'Illustrazione italiana», ritrae con innumerevoli tavole tutte le vicende romane della sua epoca, dalla proclamazione della Capitale nel 1870 fino al 1909.

Nel 1904, alla morte del marito, Virginia entra nel consiglio di amministrazione della casa editrice Treves. In quel periodo nascono prestigiose collane «Biblioteca amena», «Biblioteca dei viaggi», «Biblioteca delle meraviglie», assieme ad altre e vengono tradotte molte opere di autori stranieri. Aderisce all'Associazione pro suffragio e nel 1908 partecipa al congresso delle donne di Roma, con una relazione dedicata al miglioramento delle condizioni giuridiche e all'impegno contro i mali sociali. Nel 1912 è tra le fondatrici del *Lyceum* femminile di Milano, nato per incoraggiare le donne negli studi letterari, artistici e scientifici.

Nel 1916, poco prima di spegnersi, pubblica il suo testamento spirituale *Le donne che lavorano*, verso il quale ritengo che tutte abbiamo un debito di riconoscenza, potendovi ancora oggi trarre larga ispirazione. Essa teorizza, ancora una volta con sguardo visionario e pionieristico, un cambio di prospettiva: la possibilità per la donna di lavorare per propria soddisfazione e realizzazione e non solo per necessità economica. Nella prefazione al volume Virginia afferma:

Fra le molte questioni che si agitano nel nostro tempo si può dire che quella della donna è all'ordine del giorno... l'esistenza della donna si fa sentire anche fuori delle pareti domestiche e forse in un prossimo avvenire la donna non si contenterà più di essere una macchina per far figliuoli o una bambola da salotto; ma mostrerà che nella lotta libera delle forze individuali ha anch'essa il diritto di combattere per la propria indipendenza.

In questi ultimi tempi ho molto studiato il nuovo ambiente che si è andato formando. Ho veduto la donna del popolo accasciata sotto il peso d'un lavoro superiore alle sue forze, retribuito in modo che le impedisce appena di morire di fame. Ho veduto la donna borghese, se priva di danaro per comperare un marito, intristire fra le pareti domestiche senza la consolazione d'un lavoro che la occupi e la renda indipendente.

Vorrei che la donna, senza diventare una virago, fosse più libera e indipendente; e ora che si parla tanto della causa del debole e dell'oppresso, fosse anch'essa protetta da leggi più giuste e ragionevoli.

Non credo che la donna amerà meno la casa e i figli quando col suo lavoro contribuirà al loro benessere, né che quando avrà coltivata l'intelligenza vorrà soverchiare l'uomo e tenerlo soggetto; come credo che non perderà nulla della sua femminilità quando sarà dedicata ad occupazioni meno frivole; e se gli sciocchi la disprezzeranno, l'uomo saggio e intelligente la stimerà di più e la troverà più degna d'essergli compagna.

È destino, ogni innovazione deve avere le sue vittime ed esse sono come gli avamposti in una battaglia, destinate ad essere sacrificate al trionfo d'un'idea e preparare la strada per le generazioni future.

Virginia Tedeschi Treves si spegne a Milano il 7 luglio 1916. «L'illustrazione italiana» il 16 luglio 1916 pubblica un ampio articolo in sua memoria. Oltre alle sue grandi doti di scrittrice e imprenditrice, di fine intellettuale e di donna sensibile all'ambiente che la circondava, Cordelia è stata una donna in grado di evolversi sempre, comprendendo a fondo i cambiamenti in atto nella società.

Virginia è sepolta nella tomba di famiglia che lei stessa, dopo la morte del marito nel 1904, commissionò allo scultore di origini siciliane Ettore Ximenes (1855-1926), autore del monumento a Giuseppe Garibaldi in largo Cairoli a Milano. All'edicola in stile Liberty collabora anche l'arch. Augusto Guidini, che aveva lavorato alla parte architettonica dello stesso monumento a Garibaldi.

Ximenes realizza una bellissima fascia ad altorilievo in bronzo intorno a tutta l'edicola che rappresenta scene della casa editrice, con Giuseppe e Virginia che lavorano con D'Annunzio, Verga e De Amicis a destra dell'ingresso. Sugli altri lati dell'edicola si riconoscono le maestranze e l'innovativo processo di riproduzione e di stampa delle illustrazioni. La parte architettonica, in marmo bardiglio di Carrara, è arricchita da decorazioni floreali in stile Liberty lungo gli angoli, sull'ingresso e lungo la parte alta dell'edicola a forma di sarcofago.

Dopo la scomparsa dei fondatori, il destino della casa editrice è alquanto tragico, poiché nel 1939, in seguito alle leggi antiebraiche, la Treves è costretta a chiudere. Sarà la Garzanti a raccoglierne l'eredità, quando il forlivese Aldo Garzanti la rileva dando vita alla «Aldo Garzanti editore già Fratelli Treves».

* Conferenza tenuta in Società Letteraria di Verona il 16 novembre 2023. Si precisa che i contenuti fanno riferimento alle fonti archivistiche e bibliografiche di seguito elencate.

Fonti archivistiche

Archivio generale del Comune di Verona, *Contratti*, serie RM 01, n. rep. 122 (03.11.1882) - 682 (25.07.1887).

Archivio di Stato di Verona, Foglio annunci della Provincia di Verona, n. 38, 1887, p. 211.

— *Tribunale di Verona*, fasc. 107, Atto di scioglimento di Società, 28 ottobre 1887.

Archivio storico della Comunità ebraica di Verona, Fondo *Rabbino maggiore Isacco Pardo*.

— Registro anagrafico, 1850.

— Libro degli atti di nascita n. 4, gennaio 1847 – dicembre 1857.

Bibliografia di riferimento utilizzata per la conferenza

- Barboni, E., *Treves e le collane per bambini*, in «Fabbrica del libro», 1, 2010, pp. 15-20.
- Bartesaghi S., *Cordelia, una carriera di scrittrice fra editoria e letteratura*, in «Storia in Lombardia», X (1991), n. 1, pp. 53-90.
- Calabrese S., *Tedeschi Treves Virginia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961-2020, vol. 95, pp. 275-277.
- Cordelia, *Il Regno della donna*, Fratelli Treves, Milano 1879.
- Id., *Catene*, Fratelli Treves, Milano 1882, < <https://liberliber.it/autori/autori-c/cordelia-alias-virginia-teseschi-treves/catene/>>.
- Id., *Dopo le nozze*, Fratelli Treves, Milano 1882, < <https://liberliber.it/autori/autori-c/cordelia-alias-virginia-teseschi-treves/dopo-le-nozze/>>.
- Id., *Il castello di Barbanera*, Fratelli Treves, Milano 1883.
- Id., *Nel regno delle fate*, Fratelli Treves, Milano 1884, <<https://liberliber.it/autori/autori-c/cordelia-alias-virginia-teseschi-treves/nel-regno-delle-fate/>>.
- Id., *I nipoti di Barbabianca*, Fratelli Treves, Milano 1885, <<https://liberliber.it/autori/autori-c/cordelia-alias-virginia-teseschi-treves/i-nipoti-di-barbabanca/>>.
- Id., *Piccoli eroi*, Fratelli Treves, Milano 1891, <<https://liberliber.it/autori/autori-c/cordelia-alias-virginia-teseschi-treves/piccoli-eroi/>>.
- Id., *Le donne che lavorano*, Fratelli Treves, Milano 1916, < <https://liberliber.it/autori/autori-c/cordelia-alias-virginia-teseschi-treves/le-donne-che-lavorano/>>.
- Donne visibili e donne in controluce. Mondi del fare e mondi del sapere, attraverso le protagoniste femminili nella Verona tra Otto e Novecento*, a cura di Daniela Brunelli e Maria Luisa Ferrari, Cierre, Verona, 2023, p. 59.
- Cimitero monumentale di Milano, D.C e M.A, Edicola Giuseppe Treves, <<https://monumentale.comune.milano.it/monumenti/edicola-giuseppe-treves>>.
- Gallo C., *Tedeschi Treves Virginia*, in G.F. Viviani (a cura di), *Dizionario Biografico dei Veronesi, (secolo XX)*, 2 voll., Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, Verona 2006, vol. 2, p. 802.
- Iaconis V., *Finché legge non vi separi. Il divorzio nella narrativa d'autrice tra Otto e Novecento*, Classique Garnier, Parigi, 2020, <file:///E:/BF%20DANIELA%20PUBBLICAZIONI%20al%2020%2005%202019/C%20onfiglieri%20emeriti/Virginia%20Tedeschi%20Treves/Valeria%20Iaconis_Finche_1%20egge_non_vi_separi_Il_divorzio_n.pdf>.
- Maisano A., *Il «Giornale dei fanciulli». La società di fine '800 in una rivista per ragazzi*, in «Fabbrica del libro», 1, 2009, pp. 9-15.

Rapisardi G.F., *Lyceum femminile di Milano*, in «Rivista mensile del Comune» [di Milano], dicembre 1929, pp. 762-763.

Tedeschi Treves Virginia, in G. Volpato, *L'angolo dei profili veronesi*,
<<https://www.ilcondominionews.it/langolo-dei-profili-veronesi/>>

Virginia Treves-Tedeschi (Cordelia), in «L'Illustrazione italiana», n. 29, 16 luglio 1916, p. 57.

APPENDICE
Breve curriculum dei relatori

1. Antonella Arzone

Antonella Arzone lavora per i Musei Civici di Verona per i quali è referente del Museo di Castelvecchio, di Casa di Giulietta e di altri siti museali. Organizza per i Musei d'arte antica attività culturali come conferenze e concerti. Nel ruolo di conservatore si occupa delle collezioni di monete e medaglie, di armi, di tessili e di etnografia. Le sue ricerche riguardano specialmente i ritrovamenti monetari di età antica e medievale sia provenienti dalle indagini archeologiche svolte dalla Soprintendenza a Verona e provincia, sia pervenuti nella collezione civica veronese. Ha pubblicato nel 2017 un nuovo volume della *Sylloge Nummorum Graecorum*. Italia comprendente oltre tremila monete e dedicato alla presentazione delle serie greche e delle serie provinciali conservate presso il Museo di Castelvecchio di Verona.

2. Giulia Adami

Giulia Adami, laureata in discipline artistiche all'Università di Verona, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2019. Durante il periodo di formazione, ha collaborato con la segreteria organizzativa dei Musei Civici di Verona per l'organizzazione delle mostre temporanee. Nel 2015 ha svolto un periodo di formazione e lavoro all'estero, presso il dipartimento curatoriale del museo The Frick collection di New York. Dopo due borse di studio attribuite dal Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona per il progetto FRESCO 2017, dedicato allo studio degli affreschi staccati a Verona e Mantova tra Otto e Novecento, e un assegno di ricerca presso la medesima istituzione per il progetto CINABRO 2019, è stata assegnista di ricerca per il progetto PRIN 2022 Affreschi staccati, conservazione e allestimenti museali. Ricerche storiche, indagini non invasive e digital heritage per una museologia inclusiva. Membro del consiglio degli Amici dei Musei di Verona, si occupa attivamente da diversi anni del supporto delle realtà museali cittadine. Attualmente è Funzionaria Storica dell'arte presso i Musei Nazionali di Bologna.

3. Claudia Bissoli

Claudia Bissoli è storica dell'arte e dal 2017 è Cultrice della materia in Storia dell'Arte moderna presso l'Università di Verona; dal 2015 è socia del Centro di Documentazione per la Storia della Valpolicella. I suoi interessi di ricerca riguardano prevalentemente la produzione artistica del XIX secolo, con contributi dedicati alla ricerca d'archivio, all'analisi della committenza e aspetti iconografici. Tra le sue pubblicazioni, si ricordano gli articoli con argomenti inediti riguardanti artisti veronesi: Innocenzo Fraccaroli (2014), Giovanni Turrini (2015), Ugo Zannoni (2016), l'abate Angelo Gottardi (2017), Viscardo Carton (2018), Luigi Marai (2020), i Muttoni (2020, con Pierpaolo Brugnoli), Paolo Ligozzi (2021), Antonio Giuseppe Zannoni (2023). Inoltre, si segnala il saggio sulla moda femminile nei monumenti funerari della seconda metà dell'Ottocento (2021).

4. Daniela Brunelli

Laureata in Storia all'Università di Bologna, specializzata in Paleografia Diplomatica, è Direttrice del Sistema bibliotecario dell'Università di Verona. Nel 2009 è stata la prima donna eletta presidente della Società Letteraria di Verona, presso la quale opera in forma di volontariato. Autrice di pubblicazioni inerenti alla storia della stampa e alla storia delle donne. Nominata dal Presidente Mattarella Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica italiana, dal 2022 è Presidente del Conservatorio statale E. F. Dall'Abaco di Verona.

5. Leonardo Latella

Leonardo Latella (Roma, 1965) laureato in Scienze Biologiche e dottore di ricerca in Biologia Evoluzionistica, dal 1998 è Conservatore Zoologo del Museo Civico di Storia Naturale di Verona e dal 2021 responsabile delle collezioni naturalistiche del Museo stesso.

Biospeleologo ed entomologo, specialista di tassonomia, etologia ed ecologia di alcuni gruppi di insetti sotterranei e di crostacei anfipodi, svolge principalmente ricerche negli ambiti della biogeografia, biodiversità e biologia evoluzionistica.

Ha partecipato e coorganizzato più di 20 spedizioni di ricerca speleologiche e biospeleologiche in diversi continenti, in particolare in Cina dal 2000 al 2012.

Ha insegnato entomologia presso l'Università di Padova e tenuto seminari e conferenze presso molti enti di ricerca pubblici e privati.

La sua produzione scientifica e divulgativa è raccolta in più di 150 articoli a carattere nazionale e internazionale. Ha curato la pubblicazione di 10 volumi di argomento zoologico ed è coautore di altri 4 libri.

Dott.ssa Selene Poli nata a Verona nel 1997. Si è laureata a Bologna in Scienze Biologiche e a Modena nel corso di Laurea Magistrale di Didattica e Comunicazione delle Scienze. Dopo aver preso un Master di II livello in Didattica Museale Generale, si è dedicata all'insegnamento delle scienze naturali e alla loro divulgazione.

6. Gian Paolo Marchi

Professore ordinario di letteratura italiana nell'Università di Verona (emerito dal 2012), ha studiato in particolare Maffei, Manzoni e Verga; ha pubblicato inoltre saggi di storia dell'alimentazione; molti sono gli studi biografici dedicati a personaggi veronesi, laici ed ecclesiastici. Per i suoi studi danteschi, l'università di Szeged gli ha conferito nel 2007 la laurea honoris causa in Lettere.

Attualmente sta lavorando ad un libro sui rapporti intercorsi tra Eugenio Montale e l'ambiente veronese: frutto dei primi sondaggi sono alcuni articoli dedicati a Franco Riva e Renzo Sommaruga, nonché alla villa di San Peretto di Negrar, dove il sottotenente Montale fu ospitato col suo plotone in attesa di raggiungere la Valmorbia.

7. Laura Och

Dopo la formazione umanistica, Laura Och si è diplomata in pianoforte al Conservatorio «Dall'Abaco» di Verona e si è laureata in lettere all'Università di Padova, dedicandosi alla ricerca storico-musicologica e all'insegnamento.

È autrice di diversi saggi e monografie e ha curato l'edizione di fonti documentarie riguardanti in particolare l'ambiente musicale veronese e veneto fra Settecento e Ottocento.

Ha collaborato con riviste specializzate come «Musica», con diversi enti di produzione musicale, fra cui la Fondazione Arena di Verona e il Teatro dell'Opera di Roma, con case discografiche come Philips Classics, Brilliant e Sipario.

È stata critico musicale del quotidiano «Il Gazzettino» ed è membro effettivo dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona. Dopo aver insegnato nei Conservatori di Parma, Trento e Rovigo, per oltre tre decenni ha insegnato Storia della musica nel Conservatorio di Verona, di cui è stata direttrice.

8. Anna Maria Salvadè

Anna Maria Salvadè insegna Letteratura italiana all'Università di Verona. Si è dedicata in prevalenza a questioni, correnti, autori dei secoli XVIII e XIX, con particolare attenzione ai rapporti tra scienza, letteratura, arti figurative e geografia. È vicedirettrice (e referente responsabile per l'unità veronese) del Centro Interuniversitario di Ricerca "Geolitterae. L'immaginario spaziale fra letteratura e geografia". Tra le sue pubblicazioni, il volume *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione* (2006), e le edizioni criticamente commentate di testi di Francesco Algarotti (*Poesie*, 2009; *Giornale del viaggio da Londra a Petersburg*, 2015) e di Carlo Botta (*Le vestigia del terrore. Storia d'Italia, continuata da quella del Guicciardini, sino al 1789, libro XLIX*, 2011).

9. Corrado Viola

Laureato sia in Lettere (1988) che in Filosofia (1995), insegna Letteratura italiana all'Università di Verona dal 2001 e dal luglio 2019 è professore ordinario di Letteratura italiana presso lo stesso Ateneo. Ha pubblicato volumi su L.A. Muratori, la polemica Orsi-Bouhours, l'epistolografia, la lessicografia, i canoni d'Arcadia, Parini, Montale e vari saggi su autori del Sette-Novecento. Ha fondato e dirige il Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento (C.R.E.S.). È vicedirettore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Italian ell'Europa romantica (C.R.I.E.R.), membro del Comitato Esecutivo e Scientifico della Società Italiana di Studi Storici sul XVIII secolo (SISSD) e della Commissione per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, socio effettivo del Centro di Studi Muratoriani di Modena, dell'Arcadia di Roma. Fa parte del Consiglio scientifico di varie riviste e collane di settore.

ISBN 9788894730654

