

QUADERNO N° 20
dell'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti
del Comune di Verona



Veronesi illustri in Europa e Verona centrale nella storia



Con il patrocinio

 **Comune
di Verona**
Presidenza del Consiglio Comunale

Foto di copertina Iconografia rateriana, copia commissionata da Scipione Maffei
Da https://it.wikipedia.org/wiki/Iconografia_rateriana#/media/File:Iconografia_rateriana.jpg

Veronesi illustri in Europa e Verona centrale nella storia

Lezioni tenute nel 2020 e 2021

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

© 2023 - tutti i diritti riservati. Non possono essere copiati, riprodotti, pubblicati o redistribuiti perché appartenenti all'autore stesso, se non dopo autorizzazione affermativa scritta alla richiesta di utilizzo.

ISBN 978-88-947306-0-9

Stamperia Comunale

Gennaio 2023



Associazione dei Consiglieri
Comunali Emeriti del Comune di Verona



SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

Lezioni tenute nel 2020 e 2021

presso la Società Letteraria di Verona da:

Giulia Adami

Maria Vittoria Adami

Ottavio Bevilacqua

Luca Bochicchio

Donatella Boni

Simona Brunetti

Stefania Cretella

Claudio Gallo

Francesco Ginelli

Nicola Guerini

Gian Paolo Marchi

Marco Materassi

Monica Molteni

Laura Och

Marilena Pagiato

Matteo Rinaldi

Gian Paolo Romagnani

Elena Sodini

Marco Stoffella

Andrea Trevisan

Donatella Tronca

Gian Maria Varanini

Corrado Viola

Elisa Zoppei

Sommario

Presentazione del Presidente dell'Associazione Consiglieri Emeriti	9
dott.ssa Daniela Brunelli Presidente Società Letteraria di Verona	11
prof. Arnaldo Soldani Direttore del Dipartimento Culture e Civiltà Università di Verona.....	13

Lezioni gennaio-maggio 2020

16 gennaio 2020 Lezione del dott. Francesco Ginelli	
GAIO VALERIO CATULLO (Verona 84 a.C. – Roma 54 a.C. circa)	17
31 gennaio 2020 Lezione della prof.ssa Monica Molteni	
GIROLAMO DAI LIBRI (Verona 1475 – Verona 1555)	39
13 febbraio 2020 Lezione della prof.ssa Laura Och	
EVARISTO FELICE DALL'ABACO (Verona 1675 – Monaco di Baviera 1742).....	53

Lezioni ottobre-novembre 2020

1 ottobre 2020 Lezione del prof. Gian Maria Varanini	
LA SIGNORIA SCALIGERA E L'IMPERO (SECC. XIII – XIV)	65
15 ottobre 2020 Lezione della dott.ssa Donatella Tronca	
VERONA CAPITALE DI STATO (SECC. V – IX)	75
29 ottobre 2020 Lezione di don Andrea Trevisan	
VERONA SEDE PAPAIE (SEC. XII).....	83
12 novembre 2020 Lezione del prof. Marco Stoffella	
VERONA SEDE DI INCONTRI INTERNAZIONALI (SECC. X – XI).....	91
26 novembre 2020 Lezione del prof. Gian Paolo Romagnani	
con intervento del prof. Ottavio Bevilacqua	
IL CONGRESSO DI VERONA DEL 1822.....	101

Lezioni gennaio – maggio 2021

19 gennaio 2021 Lezione del dott. Claudio Gallo	
EMILIO SALGARI (Verona 1862 – Torino 1911)	131
9 febbraio 2021 Lezione della dott.ssa Giulia Adami	
PIETRO ROTARI (Verona 1707 – San Pietroburgo 1762)	135
23 marzo 2021 Lezione del prof. Corrado Viola	
SILVIA CURTONI VERZA (Verona 1751 - Verona 1835)	139

30 marzo 2021 Lezione di madre Marilena Pagiato
MADDALENA GABRIELLA DI CANOSSA (Verona 1 marzo 1774–10 aprile 1835) 153

20 aprile 2021 Lezione della prof.ssa Elena Sodini
FELICITA BEVILACQUA LA MASA (Verona 1822 – Venezia 1899)..... 171

25 maggio 2021 Lezione del prof. Marco Materassi e del maestro Nicola Guerini
GIOVANNI ZENATELLO (Verona 22 febbraio 1876 – New York, 11 febbraio 1949)..... 181

Lezioni settembre –dicembre 2021

7 settembre 2021 Lezione del prof. Gian Paolo Marchi.
La dott.ssa Elisa Zoppei recita alcune poesie
BERTO BARBARANI (Verona 1872-1945)..... 209

21 settembre 2021 Lezione di fratel Matteo Rinaldi
GIOVANNI CALABRIA (Verona 1873-1954)..... 231

5 ottobre 2021 Lezione del prof. Luca Bochicchio
RENATO ITALO BIROLI (Verona 1905-Milano 1959)..... 243

12 ottobre 2021 Lezione della prof.ssa Stefania Cretella
ETTORE FAGIUOLI (Verona 1884-1961) 247

19 ottobre 2021 Lezione della dott.ssa Giulia Adami
ANGELO DALL'OCA BIANCA (Verona 1858-1942)..... 261

9 novembre 2021 Lezione della prof.ssa Simona Brunetti
RENATO SIMONI (Verona 1875–Milano 1952)..... 265

16 novembre 2021 Lezione della prof.ssa Donatella Boni
ELENA DA PERSICO (Verona 1869 - Affi 1948)..... 277

23 novembre 2021 Lezione del prof. Marco Materassi
ITALO MONTEMEZZI (Vigasio 1875-1952)..... 293

7 dicembre 2021 Lezione della prof.ssa Elena Sodini
EUGENIA VITALI LEBRECHT (Ferrara 1858-Verona 1930) 311

14 dicembre 2021 Lezione della dott.ssa Maria Vittoria Adami
LUCIA NUTRIMENTO (Verona 1911- 1959)..... 317

APPENDICE Breve curriculum dei relatori

<i>GIULIA ADAMI</i>	333
<i>MARIA VITTORIA ADAMI</i>	333
<i>OTTAVIO BEVILACQUA</i>	333
<i>LUCA BOCHICCHIO</i>	334
<i>DONATELLA BONI</i>	334
<i>SIMONA BRUNETTI</i>	334
<i>STEFANIA CRETELLA</i>	335
<i>CLAUDIO GALLO</i>	335
<i>FRANCESCO GINELLI</i>	335
<i>NICOLA GUERINI</i>	336
<i>GIAN PAOLO MARCHI</i>	336
<i>MARCO MATERASSI</i>	336
<i>MONICA MOLteni</i>	336
<i>LAURA OCH</i>	337
<i>MARILENA PAGIATO</i>	337
<i>MATTEO RINALDI</i>	337
<i>GIAN PAOLO ROMAGNANI</i>	338
<i>ELENA SODINI</i>	338
<i>MARCO STOFFELLA</i>	338
<i>ANDREA TREVISAN</i>	339
<i>DONATELLA TRONCA</i>	339
<i>GIAN MARIA VARANINI</i>	339
<i>CORRADO VIOLA</i>	339
<i>ELISA ZOPPEI</i>	340

Presentazione del Presidente dell'Associazione Consiglieri Emeriti

È con particolare piacere che presento al lettori il Quaderno n. 20, edito dalla nostra Associazione.

Il piacere deriva soprattutto dal fatto che il volume riporta gli atti delle lezioni svolte nel periodo più buio degli ultimi tempi; si riferisce agli anni 2020 e 2021.

Abbiamo vissuto tutti con preoccupazione, e con animo straziato, una vicenda che nessuno poteva immaginare e che nessuno era in grado di dire come e quando sarebbe finita. L'abbiamo vissuta ogni giorno cercando di percepire, spesso invano, timidi segnali che ci facessero intravedere la luce alla fine del tunnel. Ora, dopo due anni, il morbo sembra essere stato vinto, ma sono stati periodi difficili. Importante è stato continuare ad esprimere speranza nel superamento della crisi, proseguendo nel fare quello che era sempre stato fatto.

Sono continuati gli incontri sul progetto Veronesi Illustri, prima in presenza, poi in collegamento streaming, poi ancora in presenza ma con molte limitazioni e infine in presenza senza condizioni.

I relatori sono sempre stati disponibili a presenziare alle lezioni. Quante volte siamo stati solo io e il relatore in una Sala Montanari della Società Letteraria completamente vuota. Alcune volte ero io solo presente perché il relatore parlava dal casa; ma sempre abbiamo avuto pubblico collegato che seguiva con interesse le dotte lezioni sui veronesi che hanno dato lustro alla nostra città, portandone il nome nel mondo. I relatori sono tutti riportati nel volume, con il testo delle loro lezioni. Per un breve periodo abbiamo anche interrotto la serie dei veronesi illustri per svolgere cinque lezioni sul ruolo di Verona nella storia; anche queste sono riportate più avanti.

Lo sforzo nella nostra Associazione è stato premiato perché, alla ripresa delle lezioni, da varie parti ci è stato riconosciuto il merito di aver continuato a fare cultura anche in momenti nei quali forse era più facile fermare tutto e rinviare a tempi migliori.

Questo però non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e il lavoro di varie persone che mi sento di dover ringraziare, anche se so che loro non vorrebbero.

Innanzitutto coloro che con noi hanno organizzato i corsi: Daniela Brunelli Presidente della Società Letteraria di Verona e Arnado Soldani, Direttore del Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona. Gli illustri relatori che hanno svolto le lezioni e che si sono prodigati anche nel non facile lavoro di sistemazione dei testi.

I Presidenti del Consiglio Comunale Ciro Maschio, Leonardo Ferrari e il nuovo Presidente Stefano Vallani, che hanno sempre appoggiato le nostre iniziative, concesso il Patrocinio del Comune, che impreziosisce la nostra iniziativa, e autorizzato la stampa del Quaderno.

I colleghi dell'Associazione Consiglieri Emeriti e in particolare Laura Bellamoli, Enzo Erminero e Giorgio Gabanizza che, con me, hanno seguito il progetto.

Sincera riconoscenza ad Anna Galvani per l'ottimo lavoro di editing.

Da ultimo, ma non per questo meno importante, un grazie particolare al Direttore Generale del Comune Giuseppe Baratta, sempre al nostro fianco e infine ad Adriana Poscolere per il prezioso lavoro di sistemazione e confezionamento del Quaderno. Complimenti alla Stamperia Comunale per la perfezione della stampa.

Mi auguro che il nostro sforzo sia apprezzato da chi avrà la bontà di leggere il volume.

La nostra intenzione era quella di estendere la conoscenza di veronesi che hanno contribuito a rendere Verona conosciuta e apprezzata in tutto il mondo. Affermandolo sottovoce, credo che anche stavolta ci siamo riusciti.

Silvano Zavetti

Estate 2022

dott.ssa Daniela Brunelli

Presidente della Società Letteraria di Verona

Si pubblicano gli Atti dei seminari organizzati nel corso del 2020 e del 2021, grazie all'ormai consolidata e proficua collaborazione tra l'Associazione dei Consiglieri Emeriti del Consiglio comunale, il Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona e la Società Letteraria. Ciascuno di noi serberà un ricordo intenso dei due anni in esame, durante i quali abbiamo misurato criticità d'ordine sanitario a livello globale, accompagnate da non poche occasioni di sofferenza a livello individuale. Ebbene, mentre questo corposo volume di saggi va in tipografia, un'altra tragedia – se possibile peggiore della precedente – colpisce le vite di tutti noi: la guerra mossa dall'attuale governo russo a un Stato sovrano, nel cuore dell'Europa.

L'unico modo per tentare di lenire la sofferenza e respingere le prevaricazioni, favorendo il dialogo e la negoziazione, riteniamo continui ad essere la ferma testimonianza dei valori culturali e dei principi che hanno fondato l'Europa. Perciò, anche con questo volume, così come il nuovo ciclo sui Veronesi illustri che si sta svolgendo nel corso del 2022, intendiamo fare memoria di chi ha vissuto nei secoli scorsi, contribuendo alla crescita culturale e sociale di Verona. Non si tratta solo di un doveroso tributo di gratitudine nei confronti di chi – nei diversi ambiti del sapere – ha saputo ben operare per il bene della nostra città, bensì della volontà di trasmettere quei valori che hanno conferito alla città scaligera un respiro europeo, perfino quando l'Europa era ben di là da venire.

Le relatrici e i relatori, con i loro interventi, hanno generosamente restituito luce e controluce della Storia e delle biografie delle donne e degli uomini illustri di cui si sono occupati e, se nella precedente edizione degli Atti mi ero bonariamente permessa di sottolineare un'insufficiente rappresentatività femminile, in questa edizione trovo doveroso compiacermi dell'inversione di tendenza: su venti veronesi illustri offerti alla nostra (ri)scoperta, sei sono donne di straordinario ingegno e caratura umana.

Ringrazio, dunque, l'amico Silvano Zavetti, presidente dell'Associazione Consiglieri Emeriti, e il prof. Arnaldo Soldani, direttore del Dipartimento Culture e Civiltà, con i quali progettare la valorizzazione di alcuni protagonisti cittadini è diventata una più che piacevole consuetudine, confermata dalla generosa adesione delle relatrici e dei relatori, così come dall'interesse del pubblico sempre numeroso, sia in presenza, sia collegato in diretta streaming.

Grazie, infine, a coloro i quali, nonostante le molteplici difficoltà, continuano a nutrire l'amore per il buon governo e per gli studi, con particolare attenzione alle giovani generazioni impegnate a costruire il futuro del nostro presente.

prof. Arnaldo Soldani
Direttore del Dipartimento Culture e Civiltà
dell'Università di Verona

Buonasera a tutti. Io sono qui come direttore del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona: il dipartimento che, possiamo dire per brevità, ha sostituito la vecchia, gloriosa Facoltà di Lettere, dopo che le facoltà sono state soppresse a seguito della riforma universitaria del 2010, la cosiddetta Legge Gelmini, che ha conferito ai dipartimenti tutta una serie di prerogative che erano proprie delle facoltà. Al nostro dipartimento afferiscono gli studiosi di letteratura classica e italiana, gli storici, gli storici dell'arte, i geografi, e così via. Quindi è naturale che l'Associazione dei Consiglieri Emeriti si sia rivolta a noi come partner per questa bellissima iniziativa che è già alla terza edizione e che si inaugura oggi.

Vorrei dunque ringraziare l'Associazione dei Consiglieri Emeriti, e in particolare Silvano Zavetti, un lavoratore veramente indefesso, un organizzatore formidabile, capace di coinvolgere con la sua passione e convinzione i nostri colleghi, che si sono gentilmente prestati a partecipare a tutte e tre queste edizioni, in particolare alle ultime due.

Colgo l'occasione per ringraziare anche la Società Letteraria di Verona, che ci ospita, e in particolare la Presidente Daniela Brunelli. Daniela, sempre così disponibile ad accogliere le iniziative di valore, è una presenza tanto discreta quanto efficace nella promozione della cultura veronese, in ogni suo ambito, e negli anni è nata per lei un'amicizia profonda.

Vengo al programma. Non ho nulla da aggiungere rispetto a quanto è stato detto da chi mi ha preceduto: del resto, avete potuto rendervi conto voi stessi dei contenuti e della qualità delle relazioni sulla base del prospetto che è stato consegnato. Ragionando dal mio punto di vista, osservo soltanto che nella prima serie, quella dei veronesi illustri in Europa, sei dei docenti che presenteranno questi importanti personaggi della nostra città, in una veste o nell'altra, appartengono al Dipartimento di Culture e Civiltà, e tre nostri docenti saranno fra quelli che animeranno la seconda parte, la novità di quest'anno, dedicata a Verona quale protagonista di alcuni eventi nodali della storia. Quindi in tutto abbiamo tra i relatori nove docenti del dipartimento, studiosi di diverse discipline: storici, letterati, storici dell'arte, come è caratteristico della dimensione di trasversalità dei saperi e delle competenze proprie del nostro dipartimento, e com'è pure caratteristico di questa iniziativa culturale.

Ma c'è un altro aspetto importante che vorrei sottolineare. Tra i relatori, come vedrete, ci sono certo i seniores, gli studiosi di fama consolidata; ma una delle scelte che abbiamo fatto insieme agli organizzatori è stata di aprire queste conferenze anche ai giovani ricercatori. Il primo che oggi apre la serie, Francesco Ginelli, è proprio uno di questi, un nostro validissimo latinista che ha effettuato tutta la sua formazione dentro le strutture della nostra Università, prima come studente poi come dottorando di ricerca. L'ho conosciuto molto bene soprattutto in questa seconda veste, perché abbiamo percorso un pezzo di strada insieme: lui era appunto un giovane dottorando, allievo di Alberto Cavarzere, il grande latinista veronese, mentre io in quel momento ero il coordinatore del dottorato di Filologia e letteratura della nostra

Università. Quindi l'ho visto crescere, come si dice, e sono molto contento di vederlo qui oggi, così come sono contento di vedere parecchi giovani ricercatori nel programma di queste settimane, perché sono questi il futuro della nostra ricerca e della nostra cultura a Verona, in Italia, in Europa.

Auguro dunque a tutti i presenti di oggi e a quelli che parteciperanno alle prossime lezioni di godere delle informazioni e delle riflessioni che i nostri relatori ci proporranno.

**Veronesi illustri in Europa e
Verona centrale nella storia**

**Lezioni
gennaio-maggio
2020**

16 gennaio 2020

Lezione del **dott. Francesco Ginelli**

Assegnista di ricerca presso l'Università di Milano

GAIO VALERIO CATULLO
(Verona 84 a.C. – Roma 54 a.C. circa)
Poeta



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

CATULLUS NOSTER
ANDATE E RITORNI DI UN *ILLUSTRIS VERONENSIS**

1. Introduzione

Nel 1990 veniva edita nella collana *Gli Scrittori* di Laterza un'agile ma densa *Introduzione a Catullo* a cura di Paolo Fedeli¹. Il volume si apre con il capitolo *Una biografia impossibile*, il cui titolo, forse dal tono provocatorio, inquadra alla perfezione i problemi che si presentano nel momento in cui si tenta di tracciare un profilo biografico della vita del poeta veronese. Nella pressoché totale assenza di biografie contemporanee o di poco successive a Catullo, la maggior parte delle informazioni necessarie per tracciare un ritratto dell'autore derivano da elementi autobiografici inseriti da Catullo nelle proprie liriche. Ne deriva, pertanto, che lo studioso moderno è costretto a muoversi su un terreno affascinante, perché votato all'indagine testuale, ma allo stesso tempo insidioso, perché basato quasi esclusivamente su elementi di natura più narrativa che documentaria. Nel momento in cui si tenta di estrapolare materia biografica da un testo creato con finalità artistiche e di intrattenimento è sempre necessario prestare attenzione a possibili manipolazioni o alterazioni compiute dall'autore stesso: natura umana, rilettura soggettiva di un fatto, evanescenza dei ricordi, esigenze artistiche sono solo alcuni dei fattori che possono intervenire nel ritoccare o trasformare determinati episodi legati alla propria autobiografia, sia essa pubblica o privata. A ciò si aggiunga che, nel caso di una poesia dotta come quella latina, diviene ancor più complesso capire fino a quale punto i

^{1*} Il presente elaborato deriva da una relazione presentata il 16 gennaio 2020 presso la Sala Montanari della Società Letteraria di Verona all'interno della serie di incontri *Veronesi illustri in Europa e Verona centrale nella storia*, organizzata dalla *Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona*. All'Associazione e al Suo Presidente Silvano Zavetti va la mia profonda gratitudine per l'invito.

¹ FEDELI 1990.

modelli e le fonti letterarie seguite possano aver influito sull'autore, condizionandone temi e contenuti².

Questa non è l'unica difficoltà che pone l'analisi di un autore come Catullo. L'affascinante sfida di lavorare su quello che è ormai considerato un classico della letteratura occidentale e il pressoché ininterrotto interesse della critica e degli studiosi nei confronti dell'opera catulliana hanno prodotto una bibliografia immensa. Quando nel 1985 veniva dato alle stampe il volume *Gaius Valerius Catullus. A Systematic Bibliography*, una raccolta bibliografica dei lavori scientifici e delle edizioni riguardanti il poeta veronese, il suo autore, James P. Holoka,³ poteva vantare di aver raccolto ben 3111 contributi pubblicati dal 1878, data scelta come inizio del vaglio bibliografico, al 1981. Questo numero aumenterebbe in modo molto significativo qualora si volesse aggiornare il volume di Holoka estendendo l'analisi fino ai nostri giorni⁴. Tale è l'interesse verso Catullo, tale è stata la fortuna delle sue liriche. Ne deriva, quindi, che siamo posti di fronte a un autore costantemente al centro di un dibattito critico e testuale che cerca di fornire nuove chiavi di lettura di quanto già noto e, al tempo stesso, conquistare nuovi frammenti di conoscenza da quanto ancora non si conosce.

Alcuni elementi della vita di Catullo sono, tuttavia, ormai certi: la nascita a Verona all'incirca nell'84 a.C. e la vita molto breve, interrottasi forse intorno ai trent'anni verso il 54 a.C.; il legame col Garda (l'allora Benaco), e la villa di famiglia a Sirmione; gli spostamenti tra Roma e la madrepatria cisalpina; la morte di un fratello; un lungo viaggio in Bitinia nel 57-56 a.C.; i rapporti (non sempre distesi) con Cicerone e Cesare; il passionale amore per Lesbia, fortunato soprannome che velava la vera identità di quella Clodia che è stata identificata nella sorella avvenente, colta, mondana e alquanto spregiudicata del tribuno Clodio, acerrimo avversario politico di Cicerone. Altri elementi sono, invece, di più difficile ricostruzione: è possibile isolare con limpida nettezza le tappe della storia d'amore tra Catullo e Lesbia, identificando, di volta in volta, rotture e riavvicinamenti? Quali *carmina* sono basati su una reale esperienza personale e quali, al contrario, sono il frutto di un gioco di riflessione e rifrazione con fonti e modelli? Quali mescolano un elemento biografico con un'allusione poetica? Non resta allora che concordare con quanto l'illustre latinista veronese Elio Pasoli riportava in un suo contributo catulliano: «il caso di Catullo presenta un chiaro esempio di poesia che, pur non riducendosi in alcun modo a cronaca esistenziale, nella vita quotidiana trova [...] continuamente occasioni e spunti per nascere e svilupparsi»⁵. Si potrebbe, quindi, affermare che quella di Catullo è una poesia che nasce dalla vita, e una vita che diviene poesia.

² Per una ricostruzione precisa e dettagliata della vita di Catullo, cfr. FO 2018, XII-XXXI.

³ HOLOKA 1985.

⁴ Per primi aggiornamenti bibliografici, cfr. la recente edizione einaudiana di FO 2018. Per una bibliografia commentata dei contributi catulliani dal 1985 al 2015, cfr. SKINNER 2015.

⁵ PASOLI 1977, 22. Pasoli era originario di Marano di Valpolicella. La citazione è impiegata, in una forma più estesa, da FEDELI 1990, 8.

A fronte di tale scenario, sorge spontaneo domandarsi con quali strategie e chiavi di lettura approcciare un simile autore. È ormai chiaro che presentare la vita di Catullo nel breve spazio di una relazione appare complesso, se non addirittura impossibile. Una via percorribile sarebbe quella del prospetto enciclopedico: fornire una voce chiara, snella, riflessiva, ma allo stesso tempo densa e colma di rimandi. Esempi come questi, tuttavia, se ne possono trovare molti.⁶ Un percorso diverso potrebbe, invece, articolarsi su sentieri più particolari, nel tentativo di osservare Catullo da un punto di vista maggiormente trasversale, pur sempre mantenendo centrale la figura del Veronese. Il presente intervento intende, dunque, condividere alcune brevi note e riflessioni a carattere generale e di intento divulgativo su due argomenti riguardanti Catullo, separati ma al tempo stesso connessi: la riscoperta di Catullo alle soglie dell'età Umanistica, dopo l'oblio che aveva colpito la sua opera già verso gli ultimi complessi anni dell'Impero romano d'Occidente, e la fortuna artistico-letteraria nell'età a noi più vicina. Si propone, pertanto, un percorso che vuole illustrare, in modo non esaustivo, il racconto (concedendosi una certa libertà narrativa) di come Catullo sia stato un protagonista della vita culturale e mondana dei suoi giorni, poi un classico pressoché perduto (e per questo molto desiderato), e infine uno dei pilastri alla base della poesia occidentale moderna e contemporanea.

2. La riscoperta di Catullo e il *Liber*.

Il percorso che qui si intende delineare prende avvio dal secolo successivo alla morte del poeta. Citazioni e riferimenti testuali a liriche catulliane da parte di autori del I d.C. come Seneca retore e Seneca il giovane⁷, i due Plinii, Marco Valerio Marziale o Quintiliano ci mostrano che i *carmina* del Veronese godevano di una buona circolazione negli ambienti colti⁸. Si consideri, come esempio, Sen. *Apocol.* 11.6, in cui ricorre una citazione da Catull. 3.12⁹, o Mart. 14.195, dove Marco Valerio Marziale suggeriva come regalo gradito una raccolta dei componimenti del poeta veronese¹⁰. Durante il II secolo d.C. si registra, invece, la testimonianza di Aulo Gellio, il quale, da fine bibliografo, si rammaricava per la circolazione di esemplari corrotti dei testi di Catullo, cfr. 6.20.6: *Qui 'ebriosa' autem Catullum dixisse putant aut 'ebrioso' — nam id quoque temere scriptum invenitur —, in libros scilicet de*

⁶ Si prenda la voce dedicata a Catullo nell'*Enciclopedia italiana Treccani* a cura di Massimo Lenchantin De Gubernatis del 1931: sebbene bibliograficamente non aggiornata, resta un esempio di chiarezza e completezza espositiva.

⁷ Nello specifico, sulla fortuna di Catullo in Seneca si veda il contributo di DEGL'INNOCENTI PIERINI 2018.

⁸ Sulla ricezione di Catullo nel I secolo d.C., in particolare in Marziale, Plinio il Giovane e Stazio, cfr. KRASSER 2018. Su Marziale, cfr. LÓPEZ ROMERO 2016. Più in generale, sulla circolazione dei testi catulliani in età antica si veda DE PAOLIS 2018.

⁹ Cfr. Sen. *Apocol.* 11.6: *Nec mora Cyllenius illum collo obtorto trahit ad inferos a caelo "unde negant redire quemquam"*. Testo latino di RUSSO 1985⁶. Traduzione di MUGELLES 2006⁵: «E senza indugio il Cillenio [*scil.* Mercurio], presolo [*scil.* Claudio] per il collo, lo trascinò agli inferi dal cielo "dove dicono che nessuno ritorni"». Il passo è, come già specificato, un ripresa di Catull. 3.11-12: *qui nunc itper iter tenebricosum / illuc, unde negant redire quemquam*, «Lui che lungo una via, ora, tutta tenebre / va, la via da cui è escluso alcuno torni». Testo latino e traduzione di FO 2018.

¹⁰ Cfr. Mart. 14.195-196.

*corruptis exemplaribus factos inciderunt*¹¹. Da Gellio in poi la conoscenza diretta dei testi di Catullo assume sfumature problematiche e difficili da ricostruire. Diviene sempre più complesso stabilire se i rimandi all'opera catulliana siano frutto di una lettura di 'prima mano' o l'esito di un sapere indiretto, giunto per il tramite di citazioni fornite da altri autori o provenienti da fonti di carattere erudito.

Un filtro che contribuì alla progressiva scomparsa di Catullo dalle biblioteche e dal sapere comune fu il passaggio, intorno al IV sec., dal rotolo di papiro, il *volumen*, che aveva rappresentato il supporto scrittorio per eccellenza, al manoscritto in pergamena, il codice. Impiegato in principio per ospitare principalmente (ma non esclusivamente) le parole sacre del Credo cristiano, iniziò col tempo ad accogliere anche i testi della cultura pagana¹². Come è noto, la pergamena, materiale ben più solido e duraturo del papiro, aveva, per contro, costi molto elevati: una più bassa percentuale di supporto scrittorio disponibile e in circolazione implicava, quindi, che solo alcuni testi potessero essere accolti nei nuovi codici, e alla base di questa nuova selezione fu spesso posto il canone scolastico. Nella fase di salvataggio e copiatura del patrimonio letterario classico venne in molti casi assegnata precedenza a quei testi utili per l'insegnamento grammaticale delle lingue, della storia e della cultura classica o che riportavano messaggi vicini alla cultura cristiana, nuova cultura protagonista dell'Occidente latino. Risulta pertanto chiaro che un autore come Catullo, che indulge nei risvolti più passionali, erotici e corporei del sentimento d'amore, non poteva essere eletto ad autore centrale per la formazione dei giovani studenti. Senza contare, poi, che la sua lingua, in cui convivono artisticamente arcaismi, neologismi, barbarismi, forme dotte, particolarità grammaticali e metriche¹³, rendeva i testi catulliani di non immediato accesso a qualsivoglia lettore, specie se non ben attrezzato nello studio e nella comprensione della poesia in lingua latina.

Dal IV-V secolo i testi di Catullo vanno incontro a un progressivo silenzio che verrà in parte interrotto solo da rare voci: tra queste, si ricordano Ausonio, Prisciano, Isidoro di Siviglia, Enrico di Auxerre¹⁴. Sarà, però, un uomo strettamente legato alla storia della città natale di Catullo a tramandare una delle testimonianze più discusse sulla circolazione dei testi catulliani: il vescovo Raterio, nato a Liegi intorno all'887, nominato titolare della cattedra di Verona nel 931 dal re d'Italia Ugo di Provenza. Vivace moralizzatore e scrittore dal forte temperamento, Raterio verrà dopo due anni allontanato da Verona e imprigionato a Pavia. In seguito a molte peripezie e avventurose vicende, Raterio tornerà a Verona dal 946 al 948 e, dopo essere stato

¹¹ Testo latino edito da MARSHALL 1991³. Così nella traduzione di RUSCA 2001⁴: «Quelli che pensano che Catullo abbia scritto 'ebriosa' o 'ebrioso' (giacché può capitare di trovare anche questa lezione), hanno avuto in mano degli esemplari non corretti di quei libri». Il riferimento è a Catull. 27.4: *ebria acina ebriosioris*. Il passo presenta diverse lezioni e soluzioni testuali, per la discussione delle quali si rimanda alla nota testuale di FO 2018, LXXVII-LXXIX.

¹² Su questo passaggio e sui primi sussidi tramite i quali la letteratura classica è giunta dal mondo antico cfr., come studio introduttivo e preliminare, l'ormai classico REYNOLDS/WILSON 1987³, 1-42 con l'agile CANFORA 1974 e il contributo PECERE 1989.

¹³ Sulla metrica catulliana vd. FO 2018, CXXXI-CLXIII.

¹⁴ Sulla ricezione di Catullo in Ausonio si rimanda ai recenti contributi di PÉGOLO 2016 e PUCCI 2016.

cacciato una seconda volta, ricoprì il ruolo di vescovo a Liegi dal 953 al 955. Allontanato anche da Liegi, Raterio ricoprì il ruolo di vescovo di Verona per la terza volta nel 962, per poi abbandonare definitivamente le rive dell'Adige nel 968¹⁵. In una delle sue omelie del 966, il *Sermo de Maria et Martha*, Raterio così si esprime (PL 136, 752 B): *quid de me dicere, quid valeo cogitare (et ut turpia subsidens honesta solum, prohibita licet, depromam), si in lege Dei, ut debitorem me fore non nescio, die <non> meditor et nocte, Catullum numquam antea lectum, Plautum quando iam olim lego neglectum...?*¹⁶ Le parole di Raterio gettano una prima luce su Catullo dopo alcuni secoli di buio. Si tratta, però, di una luce debole e fioca, che confonde i contorni della questione e la rende, forse, di ancor più difficile interpretazione. Raterio aveva effettivamente letto Catullo o ne aveva avuto solo una conoscenza indiretta? Qualora ipotizzassimo che Raterio avesse consultato direttamente un esemplare di Catullo, quali testi avrebbe avuto di fronte a sé: una selezione o l'intero *Liber*? Inoltre, se Raterio avesse effettivamente letto dei testi del Veronese in tradizione diretta, dove li avrebbe letti? In un manoscritto venuto con lui dalle terre di Francia o reperito a Verona proprio durante i lunghi anni scaligeri? Tale manoscritto sarebbe poi rimasto nella biblioteca dove venne consultato o seguì Raterio nei suoi viaggi? Come evidente, i dubbi suscitati dal passo di Raterio sono più numerosi delle risposte che da esso ci giungono¹⁷.

Una testimonianza più palpabile della diffusione di Catullo nel Medioevo viene, invece, da un'antologia poetica conosciuta come *Florilegium Thuaneum*, così chiamata dal nome del suo possessore, Jacques-Auguste de Thou, magistrato, politico, storico e scrittore parigino vissuto tra il 1500 e il 1600¹⁸. Si tratta di una silloge redatta probabilmente intorno agli ultimi anni del IX secolo in Francia e portata alla luce alla fine del 1500 contenente un testo di Catullo, per la precisione il lungo carme 62¹⁹. Altri testimoni dell'opera catulliana, come Guglielmo di Malmesbury e Gualtiero di Châtillon, non offrono solidi punti di appoggio²⁰.

Tuttavia, il destino di Catullo sembra indissolubilmente legato alla sua terra natale. La 'riscoperta' dei testi del poeta dopo il lungo e rumoroso silenzio medievale non poteva avvenire che proprio in terra scaligera. Pare, infatti, che intorno al 1300 sia comparso a

¹⁵ Per un profilo di Raterio vd. i lavori di PAVANI 1920; MONTICELLI 1933; CAVALLARI 1967; SCHALLER 1995; SEIBERT 2003. Per un inquadramento generale della bibliografia e degli studi su Raterio si rimanda alla pagina a lui dedicata sul sito web *Regesta Imperii* curato dalla *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* di Mainz al link http://opac.regesta-imperii.de/lang_de/suche.php?qs=&ts=Rather+von+Verona (ultima consultazione 23.10.2020) e al bilancio metodologico proposto da LEONARDI 1991.

¹⁶ Si adotta qui il testo latino proposto da KISS 2015a (cfr. pp. 24-25 n. 25). La traduzione è di chi scrive: «Che cosa voglio dire di me, che cosa pensare (e per svelare solamente le azioni oneste, sebbene proibite, ma glissando su quelle vergognose) se non medito, come so bene che dovrei fare, notte e giorno sulla legge di Dio quando leggo Catullo mai prima letto e Plauto da tempo ormai trascurato...?».

¹⁷ Cfr. le osservazioni di BONVICINI 2002, 26 e la bibliografia alla n. 63.

¹⁸ Cfr. ancora la sintesi di BONVICINI 2002, 26 e le nn. 64-65. Più in generale sul *Florilegium* cfr. RUSSO 2015-2016 e 2019. Sulla figura di Jacques-Auguste de Thou cfr. lo studio di DE SMET 2006 e la raccolta di saggi a cura di LESTRINGANT 2007.

¹⁹ Sull'ipotesi che questo testimone contenesse anche il carme 11, cfr. KISS 2015b.

²⁰ Sulle difficoltà che si incontrano nel ricostruire la diffusione e conoscenza di Catullo in questo periodo cronologico si rimanda alle pagine di BONVICINI 2002, 27-32.

Verona un manoscritto contenente il *Liber* catulliano ordinato così come lo conosciamo oggi. Del ritrovamento di questo esemplare abbiamo notizia grazie a un esastico composto da Benvenuto Campesani, figlio di un notaio vicentino e vissuto tra la metà del 1200 e i primi trent'anni del 1300²¹. Salutare con un epigramma la riscoperta di un classico latino (o greco) creduto perduto non genera stupore: l'età umanistica è attraversata da un fervore e da una volontà di recuperare il patrimonio letterario classico che non ha paragoni in nessun'altra età. Schiere di umanisti scandagliavano le numerose biblioteche del territorio europeo all'avventurosa ricerca di un Cicerone o un Plinio, di un Tacito o un Ammiano Marcellino di cui si sapeva l'esistenza per tradizione indiretta, ma di cui mancavano ancora i testi per trasmissione diretta. Di lì a poco il mondo riscoprirà opere come le lettere di Cicerone *ad Atticum*, *ad Brutum et ad Quintum fratrem*, ritrovate da Petrarca nella Biblioteca Capitolare di Verona; nuove orazioni ciceroniane, come la *Pro Caecina* o le tre orazioni sulla legge agraria, recuperate dall'instancabile Poggio Bracciolini in occasione di un suo viaggio in terra germanica. Sempre Poggio sarà il fortunato scopritore della *Cena Trimalchionis* di Petronio e del *De rerum natura* di Lucrezio. Potremmo ricordare ancora i ritrovamenti di altri classici come le *Selve* di Stazio, le raccolte biografiche sui grammatici e i retori di Svetonio, un Quintiliano completo, Rutilio Namaziano, e molti altri²².

Tornando al 'Catullo ritrovato', l'epigramma di Campesani recita così: *Ad patriam venio longis a finibus exul; / causa mei reditus compatriota fuit, / scilicet a calamis tribuit cui Francia nomen / quique notat turbae praetereuntis iter. / Quo licet ingenio nostrum celebrate Catullum, / cuius sub modio clausa papyrus erat*²³. Il testo, molto enigmatico (a esso ci si riferisce spesso con la definizione 'indovinello'), lascia intendere che il manoscritto recante Catullo sia stato portato a Verona da fuori città. Un luogo afferente all'area franca? Forse la copia di Raterio o un suo diretto discendente manoscritto? Oppure una città vicina a Verona, come la dotta Padova? Siamo nel campo delle ipotesi che, allo stato attuale delle fonti, non possono essere sciolte. Vi sono anche studiosi che hanno ipotizzato che tale manoscritto non si sia in realtà mai mosso da Verona, e che quindi Raterio abbia consultato proprio una copia veronese. Resta comunque il fatto che tra il XIII e XIV secolo Catullo sembra essere abbastanza noto in area veneta, in particolare tra Verona e Padova: una conoscenza non trascurabile dei *carmina* catulliani è mostrata da diversi intellettuali patavini, quali il giudice Geremia di Montagnone, il notaio Lovato Lovati, il politico e letterato Albertino Mussato, l'umanista Benzo di Alessandria, che, vicino all'ambiente del

²¹ Su Benvenuto Campesani cfr. la precisa nota bibliografica di BOTTARI 1998.

²² Prime letture imprescindibili per ricostruire le scoperte dei classici latini e greci durante l'Umanesimo e il clima di fervore culturale che le accompagnava restano SABBADINI 1914 e i capitoli 3 e 4 (rispettivamente pp. 81-127: 'L'Occidente latino' e pp. 129-174: 'Il Rinascimento') del già citato REYNOLDS/WILSON 1987³.

²³ Questa la traduzione di FIESOLI 2004, 27 n. 59: «Esule torno in patria da regioni lontane; un compaesano è stato causa del mio ritorno; evidentemente la Francia assegnò il nome 'dalle penne' a costui che segna il passaggio della folla che transita. Con tutto l'entusiasmo che potete celebrare il vostro Catullo la cui luce era stata nascosta sotto il moggio».

Mussato, divenne notaio e cancelliere degli Scaligeri al servizio di Cangrande I, Mastino II e Alberto II²⁴.

Il manoscritto celebrato da Benvenuto Campesani, oggi giorno conosciuto come il *Veronensis V*, starebbe, secondo i filologi, all'apice della tradizione manoscritta catulliana: da esso, o da copie di esso, deriverebbero i più autorevoli testimoni manoscritti oggi conservati. Il *Veronensis V*, tuttavia, andò presto perduto. Medesimo destino segnò la copia che Guglielmo da Pastrengo, erudito veronese vissuto tra la fine del 1200 fino a oltre la prima metà del 1300, giudice sotto Cangrande I della Scala e ambasciatore degli Scaligeri, pare aver fatto derivare per il suo carissimo amico Francesco Petrarca. Più fortuna hanno avuto quattro esemplari sui quali si basa principalmente la nostra conoscenza del *Liber* catulliano e che, tramite un continuo confronto, permettono di ricostruire, con una buona approssimazione, il testo che recava *V*. Si tratta di quattro codici, comunemente noti come: l'*Oxoniensis O*, il *Sangermanensis G*, l'*Ottobonianus R* e il *Marcianus Latinus m 12.80* (4167)²⁵.

Da questa prima ramificazione, al centro di un complesso dibattito riguardante i rapporti (diretti o mediati) dei diversi manoscritti, si origineranno poi un centinaio di copie di età umanistica o successiva. Esse, più che avere un loro peso filologico nella ricostruzione dell'archetipo catulliano, testimoniano il sempre crescente interesse degli intellettuali nei confronti del *Liber*. Non passerà molto tempo prima che anche la stampa inizi interessarsi a Catullo: l'*editio princeps* dei suoi *carmina* appare, infatti, nel 1472 a Venezia grazie agli sforzi di Vindelino da Spira²⁶, che raccoglierà in un grande volume in quarto i *carmina* di Catullo insieme a quelli di Tibullo, Propertio e alle *Silvae* di Stazio. Un volume elegante, luminoso, ma caratterizzato da così considerevoli errori da inficiarne la qualità. Si dovrà attendere qualche altra decina di edizioni e il 1502 per arrivare alla prima 'Aldina' di Catullo: formato in ottavo e un testo migliorato dall'ottimo lavoro di collazione di *Hieronymus Avantius*, al secolo Girolamo Avanzi, illustre filologo veronese, curatore, tra gli altri, anche dei testi di Tibullo, Lucrezio, Plinio il Giovane, Seneca tragico e Ausonio²⁷.

Quali testi di Catullo ci sono stati consegnati dai manoscritti? Il *Liber*, nome con il quale si identifica comunemente la raccolta delle poesie conservata dalla tradizione, è composto di 116 *carmina*, ma quasi certamente non racchiude l'intera produzione di

²⁴ BONVICINI 2002, 33-34.

²⁵ Il manoscritto *Oxoniensis O* (Canon. Class. Lat. 30), scritto in minuscola gotica italiana probabilmente tra il 1350 e il 1375, giunge nel 1817 ad Oxford dalla biblioteca di Matteo Luigi Canonici (1727-1805), gesuita veneziano e fine bibliofilo. Il *Sangermanensis G* (Paris Bibl. Nat. Lat. 14137) è invece un codice in minuscola gotica italiana copiato nel 1375 a Verona forse da Antonio del Gaio da Legnago. L'*Ottobonianus R* (1829) consiste in un esemplare scritto in minuscola gotica italiana circa nel 1390 e destinato a Coluccio Salutati, che ha riportato sul manoscritto stesso alcuni suoi interventi testuali. Infine, il *Marcianus Latinus m 12.80* (4167), conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, è copia in minuscola umanistica dell'*Ottobonianus R* datata al biennio 1398-1400. Su questi codici, sugli esemplari citati nelle righe precedenti e, più in generale, sulla tradizione manoscritta catulliana si rimanda a BONVICINI 2002, 34-43 e, più recentemente, FO 2018, LXVI-LXXIII. Per riproduzioni digitali di alcuni manoscritti catulliani si rimanda alla pagina *Manuscripts* del sito *Catullus online*, repertorio web di congetture testuali a Catullo curato da Dániel Kiss. Link: <http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php> (ultimo accesso 20.10.2020).

²⁶ Su Vindelino da Spira cfr. LILIAN 1991; CORSTEN 1995.

²⁷ Su Avanzi e Catullo cfr. FUMAGALLI 2005; KISS 2012; AGNESINI 2013; PAGLIAROLI 2016.

Catullo²⁸, e molto probabilmente tale *Liber* non fu da lui strutturato nell'ordine con cui ci è pervenuto²⁹. La raccolta pare, infatti, organizzata su base metrica e suddivisa in tre grandi sezioni: la prima, dal carme 1 fino al 60, raccoglie i componimenti scritti in metri vari; la seconda, dal 61 al 68, racchiude i cosiddetti *carmina docta*, testi anch'essi in metro vario ma tra i più lunghi, complessi ed elaborati dell'intera produzione catulliana; infine al terzo gruppo, dal carme 69 al 116, appartengono gli epigrammi in distici elegiaci. Pare molto probabile che Catullo avesse pubblicato le sue poesie in momenti diversi: alcune racchiuse in vere e proprie sillogi; altre, forse, divulgate in specifiche occasioni. Lo stesso carme proemiale, in cui Catullo dedica una serie di poesie da lui definite *nugae* ('sciocchezze, scherzi, poesiole') all'amico e conterraneo cisalpino Cornelio Nepote, fa probabilmente riferimento a un 'libriccino' di poesie pubblicato all'inizio della propria carriera poetica, dunque non all'intero *Liber*. Quale fosse questo più piccolo gruppo di *nugae* è per noi un dubbio che non trova una soluzione certa. Tuttavia, il termine con cui Catullo descrive queste poesie fa sospettare che tale raccolta contenesse materiale dalla prima sezione dell'attuale *Liber*, le cui poesie proprio per questo motivo sono spesso note con il nome di *nugae*. Secondo l'opinione più diffusa tra gli studiosi, il *Liber* così come conosciuto sarebbe una raccolta dell'opera superstite, confezionata postuma da uno sconosciuto curatore in un momento a noi non chiaro³⁰.

Il fatto che il *Liber* di Catullo sia, allo stato attuale, il frutto di un ordinamento compiuto non su base strettamente artistica ma, come è più probabile, erudita è confermato proprio da una generalizzata mancanza di omogeneità contenutistica e ben definita progettualità artistico-editoriale. Lo si può notare, infatti, proprio nella distribuzione dei temi all'interno della raccolta: poesie afferenti a una simile tematica o a un medesimo periodo cronologico si trovano sparse tra le varie sezioni; così come *carmina* che ci aspetteremmo posti in una logica sequenza di causa e conseguenza, come quelli incentrati sull'evoluzione della storia sentimentale con Lesbia, si trovano in ordine sparso. Pertanto, il lettore moderno non deve sorprendersi nel constatare che i componimenti di attacco politico, quindi di ispirazione giambica, ricorrono tanto tra le *nugae* quanto tra gli epigrammi³¹. Si prenda Catull. 93, un breve ma incisivo epigramma contenuto nella terza sezione del *Liber* e in cui Catullo afferma un ostentato disinteresse per Cesare e la sua scalata politica. Altri casi si rintracciano, invece, nella prima sezione, tra le cosiddette *nugae*: si pensi a Catull. 29, un violento

²⁸ Tre frammenti testuali attribuiti a Catullo sono raccolti in FO 2018, 317-319.

²⁹ La questione è, tuttavia, al centro di un vivo dibattito riassunto da THOMSON 1997, 6-11. Non mancano, infatti, pareri contrari, che riconoscono la presenza della mano ordinatrice di Catullo. Tra gli ultimi lavori in questa direzione cfr. IVERSEN 2001.

³⁰ Su questo e altri aspetti circa la formazione del *Liber*, cfr. FO 2018, XXXI-XLI.

³¹ Nelle note che seguono, in occorrenza dei *carmina* citati, verranno fornite indicazioni bibliografiche sui principali contributi scientifici riguardanti il testo di volta in volta menzionato. L'arco temporale preso in considerazione oscilla dai nostri giorni fino agli anni Novanta, aggiornando, così, i riferimenti bibliografici spesso riportati da THOMSON 1997 in chiusura delle note di spiegazione sulle singole liriche. Si riporteranno, inoltre, riferimenti bibliografici a tre dei commenti catulliani più diffusi, rispettivamente il già citato THOMSON 1997, DELLA CORTE 2006⁹ e FO 2018. Si intende, così, fornire al Lettore primi generali percorsi di approfondimento sui temi trattati.

attacco a Mamurra di Formia, uomo appartenente al ceto equestre e *praefectum fabrum* di Cesare, che si arricchì smoderatamente durante le campagne galliche del futuro dittatore³²; oppure Catull. 57, ancora contro Mamurra e Cesare, con particolare riferimento alle loro presunte pratiche erotiche, o Catull. 52, contro i cesariani Nonio Aspernate e Publio Vatinio, il primo dei quali qui definito addirittura *stroma* ('pustola, scrofolo')³³. Il fatto che molti attacchi siano indirizzati a Cesare o a uomini del suo *entourage* politico potrebbe far sospettare che Catullo, come altri giovani appartenenti a famiglie dell'alta società, avesse visioni contrarie alla fazione dei *populares*, di cui Cesare si fece rappresentante, e che nutrisse invece simpatie per gli ambienti aristocratici, vicini agli *optimates*, più legati allo status e al ruolo dei vertici senatoriali. Ciò nonostante, si dovrebbe forse pensare, nel caso di Catullo, a una lontananza da chiare e fisse posizioni ideologiche in virtù di un esplicito disinteresse, condito da sarcasmo nei confronti degli illustri rappresentanti della politica a lui contemporanea e da un orgoglioso anti-tradizionalismo e anti-moralismo. Ciò viene suggerito da un ambiguo elogio di Cicerone, definito in Catull. 49 come 'il più eloquente della progenie di Romolo' e, allo stesso tempo, 'il miglior patrono di tutti', facendo così intuire al lettore che il famoso oratore veniva rimproverato per la sua tendenza a difendere chiunque per privati interessi³⁴. Del resto, gli attacchi nei confronti di singole personalità (non necessariamente legate alla politica) rappresentano un'altra tematica attestata lungo tutto il *Liber*. Si pensi all'attacco contro Vibennio padre e Vibennio figlio in Catull. 33, il primo descritto come un ladro frequentatore di terme, il secondo come un pederasta³⁵, o il più famoso Catull. 36, nel quale il *Veronensis* definisce *cacata carta* gli *Annales* di Volusio, opera pachidermica e quindi contraria a quelle norme di brevità, cesello e raffinatezza che caratterizzano, invece, la poesia cosiddetta 'neoterica', cui Catullo afferiva³⁶. Si pensi ancora all'epigramma 84, in cui il poeta dileggia un tale Arrio che, rozzo e provinciale, voleva atteggiarsi a raffinato romano esibendo una pronuncia del Latino alquanto affettata, ma che lasciava trapelare la sua incompetenza e ignoranza³⁷.

Altri componimenti hanno invece tematiche più varie: così ci si può muovere da un nostalgico ed evocativo elogio di Sirmione (Catull. 31), definita «perla delle penisole e

³² Tra gli studi più recenti sui contenuti e la tradizione del carme cfr. DEROUX 1991 e 2013a; PIZZONE 1998; LENNARTZ 1998; JOCELYN 1999; DEULING 1999; KOKOSZKIEWICZ 2009; SONG-YANG 2016. Per un commento cfr. THOMSON 1997, 278-282; DELLA CORTE 2006⁹, FO 2018, 534-541.

³³ Sui carmi 'anticesiani' di Catullo cfr. RYAN 1995; ASPER 1997; TARTARI CHERSONI 2004; GREENE 2006; FRATANTUONO 2010; BELLANDI 2012; DEROUX 2013b. Si vedano anche i commenti di THOMSON 1997, 331-332; 334-335; 340-342; 523-524; DELLA CORTE 2006⁹, 279-281; 283; 348-349; FO 2018, 656-659; 648-682; 1121-1123.

³⁴ Tra gli studi più recenti si segnalano SVAVARSSON 1999-2000; KILPATRICK 2002; RADICI COLACE 2009; MARCINIAK 2018. Il carme è commentato in THOMSON 1997, 322-324; DELLA CORTE 2006⁹, 275-276; FO 2018, 629-636.

³⁵ Per un approfondimento cfr. BAJONI 1993 con i commenti di THOMSON 1997, 289-290; DELLA CORTE 2006⁹, 262; FO 2018, 551-554.

³⁶ GALE 2016 e le note di THOMSON 1997, 296-300; DELLA CORTE 2006⁹, 265-266; FO 2018, 565-573.

³⁷ Cfr. le analisi di NICHOLSON 1998; CORALUPPI 1999 e FLECK 2011 con i commenti di THOMSON 1997, 512-514; DELLA CORTE 2006⁹, 344-346; FO 2018, 1094-1101. Sulle varie identificazioni del personaggio di Arrio cfr. RYAN 1996. Esplicitamente dedicato ai giochi e alle ironie fonetiche è VANDIVER 1989-1990.

delle isole, di tutte quante, sulla distesa di un lago trasparente o del mare senza confini, offre il Nettuno d'acqua dolce e salata»³⁸, a un invito a Verona indirizzato al caro amico Cecilio, che viveva sulle rive del lago di Como (Catull. 35)³⁹. Vale la pena di ricordare anche un caloroso biglietto di benvenuto all'amico Veranio, da poco tornato in patria dopo un lungo periodo lontano da casa (Catull. 9)⁴⁰, o uno scherzoso invito a cena a Fabullo, al quale si chiede di portare qualcosa da mangiare in quanto il borsellino di Catullo è *plenus...araneorum*, 'colmo di ragnatele': in cambio il poeta potrà offrire il profumo di Veneri e Amorini. Meglio, allora, che l'amico si faccia tutto naso (Catull. 13)⁴¹. Non mancano liriche che presentano tematiche oscene e provocatorie, specie quando rivolte ad amanti ritratte nella loro scioltezza di costumi o a rivali descritti con riferimenti frequenti ai loro vizi più bassi o alle loro abitudini sessuali.

Le poesie più irriverenti, che però mai scadono nella vuota trivialità grazie a un continuo ed elaborato gioco di rimandi letterari, sono bilanciate da altre che esibiscono una vena più introspettiva. Ne sono esempi il carme 76, in cui la tematica amorosa si tinge di un velo di malinconia⁴², e il più struggente epigramma 101⁴³. Qui il poeta ricorda il momento in cui, dopo un lungo viaggio tra genti straniere, giunge finalmente sulla tomba del fratello morto lontano dalla patria e strappato all'affetto di Catullo. Il modello è rappresentato da un epigramma del greco Meleagro, ma le note di Catullo, così intime ed evocative, riescono a toccare le corde dell'animo del lettore contemporaneo, e non per caso saranno destinate ad avere grande fortuna letteraria. Tralasciando gli echi nel mondo classico, tra cui quello di Verg. *Aen.* 6.692⁴⁴, si pensi al sonetto *In morte del fratello Giovanni*, con cui Ugo Foscolo piangeva il fratello e quell'esilio che strappava alla tomba e alla madre il poeta stesso⁴⁵.

Catullo, tuttavia, è maggiormente ricordato per il tema amoroso. Non tanto quello mostrato per Giovenzio, sentimento che Catullo celebra nei carmi 15, 24, 48, 81, 99⁴⁶, ma quello più intenso e passionale per colei che la poesia del *Veronensis* è riuscita a eternare: Lesbia. Anche in questo caso, le liriche per la donna amata, che idealmente ci aspetteremmo raccolte in una specifica sezione e riordinate cronologicamente, così da permettere al lettore di seguire l'evoluzione di questa storia dal suo inizio alla fine,

³⁸ Così nella traduzione di DELLA CORTE 2006⁹. Sul carme vd. NUZZO 2006; CAIRNS 2012 e THOMSON 1997, 284-287; DELLA CORTE 2006⁹, 261-262; FO 2018, 545-549. Su Quasimodo traduttore del *carmen* cfr. ARRIGONI 2008b, 363-386.

³⁹ FOSTER 1994; BIONDI 1998; KUTZKO 2006; HANSEN 2006-2007; KRONENBERG 2013-2014; vd. anche THOMSON 1997, 293-296; DELLA CORTE 2006⁹, 199-200; FO 2018, 557-565.

⁴⁰ Cfr. THOMSON 1997, 229-231; DELLA CORTE 2006⁹, 241-242; FO 2018, 445-450.

⁴¹ Sul carme vd. KILPATRICK 1998; MCMASTER 2010; CONDORELLI 2014; GRIFFITH 2019 con i commenti di THOMSON 1997, 242-243; DELLA CORTE 2006⁹, 247-248; FO 2018, 471-477.

⁴² Cfr. BOOTH 1997; CARRUBBA 2002; PEROTTI 2006; MORELLI 2008 e le note di THOMSON 1997, 499-503; DELLA CORTE 2006⁹, 339-341; FO 2018, 1066-1072.

⁴³ FELDHER 2000; NARDUCCI 2006; MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE 2011; HOCKINGS 2018 con THOMSON 1997, 536-538; DELLA CORTE 2006⁹, 354-356; FO 2018, 1160-1167.

⁴⁴ Cfr. la nota di commento di PARATORE 2001⁷, 321.

⁴⁵ Sui modelli e la fortuna del carme vd. BELLANDI 2003.

⁴⁶ Su questo mini *corpus* di *carmina* cfr. TROMARAS 1984; ESPEJO MURIEL-SALVADOR VENTURA 1988; CARRATELLO 1995.

sono (come già accennato) sparse nel *Liber*: probabile segno, ancora una volta, che nell'impianto generale del *Liber* è mancata la mano, ferma e organizzatrice, del poeta. Il lettore deve, quindi, muoversi lungo le tre sezioni del *Liber* per ripercorrere le tappe di questo amore, con la consapevolezza, tuttavia, che il dibattito sulle varie fasi di questo innamoramento è ancora oggi aperto. Sebbene, dunque, l'ordine delle poesie per Lesbia non sia certo, alcune tappe sono comunque identificabili con un ragionevole margine di certezza. Il primo incontro sembra essere stato ritratto nel carme 51, una suggestiva riscrittura di un carme di Saffo in cui si descrivono efficacemente gli effetti della fiamma d'amore⁴⁷. La fine del rapporto tra Catullo e Lesbia è forse rappresentata dal carme 11, dove l'autore chiede agli amici di una vita di comunicare alla donna amata di vivere pure con i suoi molti amanti e di non voltarsi più verso Catullo: il suo amore viene paragonato a un fiore che, sul ciglio del prato, è stato reciso da un aratro⁴⁸. Tra questi due ideali confini si colloca una serie di componimenti che descrivono vari momenti della storia: nel carme 5 la passione divampa di un amore sincero e passionale, giovane e dimentico dei moralismi. Così nella traduzione di Fo: «Su viviamo, noi due, mia Lesbia, e amiamo / e i mugugni dei vecchi troppo arcigni / tutti insieme stimiamoli uno spicciolo», questo afferma Catullo in una invocazione all'amore che continua con versi altrettanto celebri: «Mille baci tu dammi, e quindi cento, / poi altri mille, e poi un'altra volta cento, / quindi fino a altri mille, quindi cento»⁴⁹. Si tratta di un amore extraconiugale senza riserve che proprio nell'irregolarità trova apparentemente la sua forza, divenendo ragione di vita. Tuttavia, non mancano momenti di illusioni e di tormenti, motivati dai tradimenti che Lesbia commetteva ai danni anche di Catullo. Tormento e gelosia emergono, infatti, in diversi componimenti. Nel carme 70 il Veronese afferma che le promesse di Lesbia vanno scritte nel vento e nell'acqua che rapida scorre⁵⁰. Scattano allora ingiurie nei confronti dell'amante, come quelle contenute nel carme 58⁵¹, o rimproveri, contro sé stesso e contro Lesbia, come emerge dal carme 72⁵².

L'elenco potrebbe continuare allargandosi a quei *carmina* indirizzati a figure femminili la cui identità non è chiara o soffermandosi sui tentativi di riordinare cronologicamente le tappe della storia di Catullo e Lesbia; ma ciò travalicherebbe i fini (e i confini) di questo elaborato e della cornice in cui è ospitato.

⁴⁷ THOM 1995; ROMANO MARTÍN 1996; DANGEL 1996; ZAINA 1997; MILLIKEN 1998-1999; RADIF 1999; GREENE 1999; ZAINA 2000; HARRISON 2001; PARDINI 2001; BARBIERI 2006; D'ANGOUR 2006; NANNA 2006; WOODMAN 2006; DEROUX 2007; CLARK 2008; LOTITO 2008; LUQUE MORENO 2017a-b. Vd. anche THOMSON 1997, 327-331; DELLA CORTE 2006⁹, 277-279; Fo 2018, 643-656.

⁴⁸ CARRATELLO 1996; GREENE 1997; WOODMAN 2006; SHAPIRO 2012; LABATE 2019. Vd. anche THOMSON 1997, 235-239; DELLA CORTE 2006⁹, 244-246; Fo 2018, 457-468.

⁴⁹ Oltre ai principali commenti (THOMSON 1997, 218-221; DELLA CORTE 2006⁹, 237-238; Fo 2018, 423-429), si rimanda alle analisi di FRY 2004; TESORIERO 2006; FONTAINE 2008; MORELLI 2012; SCHWINDT 2016; LUQUE MORENO 2018.

⁵⁰ Vd. POPOV 2003 con THOMSON 1997, 342-345; DELLA CORTE 2006⁹, 284-285; Fo 2018, 1046-1049.

⁵¹ Sul quale cfr. LÓPEZ-CAÑETE QUILES 2004, WEINER 2018 e i commenti di THOMSON 1997, 492-493; DELLA CORTE 2006⁹, 336; Fo 2018, 682-690.

⁵² Cfr. ancora POPOV 2003 e SIMMONS 2010-2011 con i commenti di THOMSON 1997, 494-495; DELLA CORTE 2006⁹, 337; Fo 2018, 1052-1057.

3. Minime note sulla fortuna: ‘tradurre’ Catullo.

Delineare la fortuna di Catullo richiederebbe tempi e spazi che solo un lavoro interdisciplinare e organizzato su molti anni potrebbe garantire. Inoltre, si tratterebbe di uno studio destinato a invecchiare presto: tale è, infatti, il continuo uso e riuso che viene fatto della poesia catulliana. Si potrebbe quindi affermare, con un buon margine di approssimazione, che Catullo è forse il poeta neoterico che più ha ricevuto interesse dalla sua riscoperta in età umanistica. L’istinto sarebbe quello di tracciare un percorso che parta dal Petrarca del *Canzoniere* o del *Trionfo d’Amore*, lambendo poi Angelo Poliziano e il carme dedicato a Pietro Francesco de’ Medici, e passando quindi all’epicedio che l’Ariosto scrisse per la cagnolina della donna amata, modulato sull’epicedio composto da Catullo per il passero di Lesbia (carme 3). Si potrebbe ancora fare riferimento al sonetto 380 del Tasso, il cui incipit, «Viviamo, amiamoci, o mia gradita Ielle», richiama chiaramente il *Vivamus mea Lesbia, atque amemus* del catulliano carme 5, riecheggiato anche in *Die Küsse* di Lessing. Senza dimenticare autori come Bembo, Marullo, Pontano e Marco Antonio Flaminio. Altrettanto interessante sarebbe il focalizzarsi sulle parodie dei versi catulliani, come quella proposta da Henry Estienne: se in Catullo sono Veneri e Cupidi a piangere la morte del passero di Lesbia, in Estienne sono i calici e le coppe a lamentare la morte di un giovane grande bevitore. Inoltre, in un ipotetico percorso non potrebbero mancare le traduzioni artistiche dei versi catulliani o gli allestimenti per il teatro ispirati dalla (e alla) vita amorosa di Catullo, come la commedia di fine Ottocento *Lesbia* di Richard Davey⁵³. Tempo e spazio sono, però, tiranni. Anche solo limitandoci alla prosa narrativa del Novecento si renderebbe necessario elencare oltre venti titoli di romanzi storici in cui Catullo appare come protagonista o come personaggio comprimario. Si potrebbe riflettere su *Farewell, Catullus*, versione biografico-romanziata della vita del poeta scritta da Sir Pierson Dixon⁵⁴; oppure indulgiare sulle raffinate pagine di Elsa Morante di *Catullo e Lesbia*, una ricostruzione della loro storia d’amore intrecciata alla produzione poetica del *Veronensis*. Un’altra direttrice di indagine potrebbe illustrare l’uso sapiente della poesia catulliana fatto da Thornton Wilder in *Le idi di Marzo* del 1948, o, per avvicinarci ancor di più ai nostri giorni, rileggere *Attis*, affresco della vita di Catullo pubblicato nel 1995 da Tom Holland, ‘adattatore’ radiofonico per la BBC di classici come Omero e Virgilio. Senza escludere *Intervista a cinque fantasmi* pubblicata nel 1997 dal classicista Luca Canali, dove compare una immaginaria intervista a Catullo. Uno studio dedicato meriterebbero le influenze esercitate da Catullo e dalla sua poesia sulle arti figurative: in questo caso non si potrebbe prescindere dalla serie di tele dedicate a soggetti del *Liber* da parte di Sir Lawrence Alma-Tadema, o alle raffigurazioni catulliane di Stefan Aleksander Bakalowicz, artista polacco vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento. Così anche la

⁵³ La commedia ha debuttato al Lyceum Theatre di Londra il 17 settembre 1888 con Beatrice Cameron nel ruolo di Lesbia e John T. Sullivan in quello di Catullo.

⁵⁴ DIXON 1953.

scultura: solo a Verona due esempi noti sono la piccola statua di Catullo collocata sulla Loggia del Consiglio (o Loggia di Fra' Giocondo, dove si accompagna alle statue di Plinio il Vecchio, Emilio Macro, Vitruvio e Cornelio Nepote) e il busto nella Protomoteca della Biblioteca Civica, realizzato da Pietro dal Negro nel 1876. Tra le arti figurative, non si può escludere la medaglistica ha conosciuto Catullo: ricordiamo, come esempio, la medaglia disegnata da Saverio Dalla Rosa e coniata da Francesco Putinati a inizio Ottocento. Da sempre anche la musica è rimasta fortemente influenzata dalla poesia di Catullo. Uno dei casi più ascoltati è quello dei *Catulli Carmina* musicati da Carl Orff tra il 1940 e il 1943: una cantata per coro, soprano e tenore che, insieme ai *Carmina Burana* e al *Trionfo di Afrodite*, forma la trilogia dei *Trionfi*. Oppure ancora i *Duo Catulli Carmina (Aufden Sperling seiner Geliebten)* e gli *Amores, die Lesbiade des Catull* di Franz Tischhauser o la cantata *Sirmio* del 1956 di Mátyás Seiber o, per spostarci nel mondo del Jazz, le *Variationes Iazzicae Catullianae* registrate nel 1999 dalla cantante Reine Rimón. Finanche il cinema ha conosciuto Catullo: nel celebre 'peplum' del 1963 *Cleopatra* di Joseph L. Mankiewicz con Elizabeth Taylor, un Giulio Cesare interpretato da Rex Harrison recita alcuni versi attribuiti a Catullo.

Il presente contributo si soffermerà, invece, per motivi di tempo e spazio, su un singolo caso specifico, un distico elegiaco che — forse — rappresenta al meglio la poetica e la dimensione sentimentale e amorosa della lirica catulliana. Si tratta del carme 85, tra i più noti e studiati testi di Catullo⁵⁵, qui proposto nella recente traduzione di Alessandro Fo:

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Odio e amo. Com'è che ci riesca forse ti chiedi.
Lo ignoro. Ma sento che riesce, e ci sto crocifisso

Il *carmen* fotografa l'ambivalenza della passione, in cui il protagonista, l'amante, si ritrova ferito per i tradimenti della persona amata, ma incapace di smettere d'amare. Catullo mostra la capacità di descrivere l'amore come una forza irrazionale, che è in grado di provocare allo stesso tempo piacere e odio, rancore e stupore. Sta proprio in questa lucida analisi di un sentimento e presa di coscienza della propria irrazionalità di uomo la cifra e la modernità della poesia di Catullo. Quello del dissidio tra due sentimenti opposti non è, tuttavia, un tema nuovo nella letteratura e Catullo poteva trovare illustri precedenti già nei greci Anacreonte, Teognide e nell'Aristofane delle *Rane* (v. 1425⁵⁶). Non ci si addenterà qui in un'analisi stilistica e tematica del distico, già presente nei commenti all'opera catulliana. L'intento è, piuttosto, quello di

⁵⁵ ARKINS 2011; LUQUE MORENO 2016. Si vedano anche i commenti di THOMSON 1997, 514-515; DELLA CORTE 2006⁹, 346; FO 2018, 1101-1104.

⁵⁶ A sua volta ripresa di un verso della tragedia *I difensori* di Ione di Chio, ora perduta. Cfr. DEL CORNO 2006⁶, 242-243.

mostrare in modo cursorio la sfida che per molti ha rappresentato il tradurre questi due versi nel tentativo di conservare l'intensa concentrazione espressiva dell'originale. Tradurre significa, infatti, anche spiegare e comunicare a un determinato lettore una particolare interpretazione del testo di partenza. Non sarà, però, proposta una indagine di tutte le traduzioni novecentesche del distico, ma ci si limiterà solo ad alcuni significativi esempi, concentrandosi, inoltre, sulla resa di due termini chiave del distico, il *quare* del primo verso e l'*excruxior* del secondo, vere e proprie chiavi di volta per comprendere la profondità della riflessione catulliana. Non si entrerà, quindi, nel 'laboratorio dei traduttori', nelle scelte testuali e di modelli che ne hanno caratterizzato e influenzato le rispettive versioni. Ci si avvicinerà solamente all'uscio, al fine di ricevere spunti per approfondimenti da destinare ad altre sedi e tempi.

Tra le numerose traduzioni italiane comparse dall'inizio del secolo scorso, si può ricordare il tentativo di traduzione proposto da Giovanni Pascoli, raccolto dalla sorella Maria in *Traduzioni e riduzioni*, antologia uscita postuma nel 1913⁵⁷. Qui la traduzione vuole essere rispettosa della metrica catulliana, soprattutto nella resa del pentametro, con una pausa centrale sottolineata dal secondo *so* che fa il paio con l'*ho* di fine verso:

*L'odio e l'adoro. Perché ciò faccia, se forse mi chiedi,
io, nol so: ben so tutta pena che n'ho.*

La traduzione del Pascoli, si noterà, pur cercando di replicare l'andamento metrico del distico elegiaco latino, si allontana inevitabilmente dall'essere una traduzione letteraria. Quello che più colpisce è l'aver tradotto il *quare* latino con un valore causale: «perché ciò faccia, se forse mi chiedi, / io, nol so». Tuttavia *quare* ha come altro valore anche quello di 'come', che, se adottato, conferirebbe un senso alquanto all'intero distico: Catullo non si domanderebbe 'perché lui ami e odi', bensì 'come faccia ad amare e odiare allo stesso tempo'. Secondo questa altra interpretazione il vero dubbio lacerante che si pone l'*io* cambierebbe sensibilmente: Catullo ben saprebbe il perché lui stesso odi Lesbia (i tradimenti di lei) e, allo stesso tempo, il motivo per cui continui ad amarla (l'irresistibile fascino, non solo fisico). Ciò che lo getterebbe nello sconforto e che gli provocherebbe uno strazio lacerante sarebbe il non riuscire a capire come sia possibile provare due sentimenti così contraddittori nei confronti di una medesima persona.

Questo senso di incapacità conoscitiva dei propri sentimenti più irrazionali è stato evidenziato da Salvatore Quasimodo⁵⁸:

*Odio e amo. Forse chiederai come sia possibile;
non so, ma è proprio così e mi tormento.*

⁵⁷ PASCOLI 1913. Pascoli ha dedicato a Catullo importanti pagine di commento in *Lyra romana*, sua antologia *ad uso delle scuole classiche* del 1895.

⁵⁸ QUASIMODO 1945. Su questa traduzione, accompagnata dalle tavole di Renato Birolli, cfr. ARRIGONI 2008a. Sulla lunga e articolata vicenda editoriale di Quasimodo traduttore di Catullo cfr. ARRIGONI 2008b, 357-361.

Qui Quasimodo decide di tradurre *quare* con il valore alternativo di ‘come’. Si tratta, questo, di uno dei quei casi in cui l’artistica ambiguità della lingua latina e i molteplici significati che una stessa parola può assumere in Latino non possono essere resi con le medesime sfumature nella lingua italiana.

Una interpretazione più vicina a quella del Pascoli è data da Giovanni Battista Pighi, importante latinista veronese, che, nella maestosa edizione Mardesteig⁵⁹ (altrettanto famoso editore tedesco naturalizzato veronese), ristabilisce il causale ‘perché’ al primo verso, ma propone una particolare traduzione dell’*excrucior* finale.

*Odio e amo. Perché io faccia così, forse t’interessa sapere.
Non lo so. Ma sento che così è, e sono in croce.*

Con quell’evocativa fine di verso Pighi recupera l’idea della croce suggerita da *excrucior*. Una simile immagine compare anche nella versione di Guido Ceronetti.⁶⁰

*Odio e amo.
Come sia non so dire.
Ma tu mi vedi qui crocifisso
al mio odio ed amore.*

Si noterà che quella di Ceronetti non è una tanto una traduzione del carme, quanto una interpretazione. Lo si evince non solo da una diversa disposizione dei versi, ma soprattutto da una più libera traduzione del pentametro. Ceronetti, inoltre, sceglie di tradurre *quare* con «come», ma abbandona la domanda indiretta *fortasse requiris*. Il verbo in prima persona *sentio*, che introiettava il senso di smarrimento, viene sostituito da un «ma tu mi vedi» che esteriorizza la percezione. Il riferimento alla croce diviene qui quasi centrale.

Tale immagine rimane, sebbene attenuata, nella versione del latinista Francesco della Corte, che nella sua edizione Valla⁶¹ propone una traduzione più letteraria, con l’eccezione della parte finale del secondo verso:

*Odio e amo. Forse mi chiedi come io faccia.
Non so, ma sento che questo mi accade: è la mia croce.*

Quare resta «come», mentre *excrucior* diviene «è la mia croce», una espressione che sembra religiosamente più neutra rispetto a quella usata da Ceronetti. Quel «è la mia croce» potrebbe quasi essere idealmente sostituito da un ‘è la mia tortura’. Si tratta, del resto, di una espressione proverbiale alquanto comune. Idea di pena e tortura che ritroviamo nella traduzione di Luca Canali⁶²:

Odio e amo. Forse mi chiedi come io faccia.

⁵⁹ PIGHI 1961.

⁶⁰ CERONETTI 1969. Sul Catullo di Ceronetti cfr. BARBERI SQUAROTTI 2018.

⁶¹ DELLA CORTE 2006⁹.

⁶² CANALI 1997

Non lo so, ma sento che ciò accade, e mi tortura.

Nella versione più recente a nostra disposizione, quella proposta da Alessandro Fo nella sua edizione di Catullo del 2018, vero e proprio punto di riferimento per gli studiosi del poeta veronese, ritorna l'immagine della croce:

*Odio e amo. Com'è che ci riesca forse ti chiedi.
Lo ignoro. Ma sento che riesce, e ci sto crocifisso.*

Il professor Marco Cipriani, come riportato da Alessandro Fo in una nota di commento al *carmen*, ritiene che sia indispensabile mantenere un riferimento alla croce nella traduzione, spostando il piano di lettura cristiano a quello di «strumento di supplizio destinato soprattutto agli schiavi (ulteriore implicita evocazione della condizione subalterna di Catullo rispetto alla donna amata)»⁶³. Cipriani ritiene inoltre che l'immagine della croce «nella sua forma costituita da due assi (incrociate oppure disposte a T) potesse alludere allo strazio che il poeta subisce 'inchiodato' ai due opposti sentimenti, l'odio e l'amore».

Si potrebbe focalizzare l'attenzione ancora su molti altri esempi di traduzioni catulliane del Novecento a cura di esponenti del mondo dell'accademia, della scuola e della poesia. Guido Mazzoni, Enzo Cetrangolo, Gioachino Chiarini, Guido Paduano, Alessandro Natucci, Nicola Gardini sono solo alcuni⁶⁴. Si propone, invece, l'accento a due casi particolari di traduzione dialettale dei testi catulliani. Nella raccolta *Ballate*, il bolognese Stefano Benni inserisce una versione partenopea del *carme*⁶⁵:

*Odio e amo:
fusse che chiedi
come faccio?
nunn'osaccio
ma lo faccio
e mmesient' nu straccio!*

Il secondo esempio riguarda una traduzione in dialetto veronese proposta da Enzo Franchini all'interno dell'antologia *Catullo in dialetto veronese* del 1992, una pubblicazione a cura del Cenacolo di poesia dialettale di Verona⁶⁶:

*No Te soporto e pur Te vójo ben
e forsi, forsi Te domandarè
par còssa el fàssa, come mai, parchè...
Mi proprio no lo so, ma ócor che 'l fassa,
si bèn 'sto crùssio el fà de mi 'na strassa.*

⁶³ Fo 2018, 1103-1104.

⁶⁴ Per uno studio delle traduzioni catulliane cfr. MORELLI 2011. Sul piano internazionale vd. WILLET 2006-2007.

⁶⁵ BENNI 2005¹³.

⁶⁶ AA.VV. 1992.

Un ultimo punto a conclusione di questo breve elaborato. Se la traduzione può essere intesa come un mezzo per avvicinare un testo a un determinato pubblico, donando alle sue parole una nuova vita in un diverso contesto, allo stesso modo anche la musica, al fianco di altre espressioni artistiche, può essere intesa come un veicolo per riproporre un testo col linguaggio delle note. Tralasciando le versioni musicali del carme 85 che si sono succedute dall'Umanesimo fino alle soglie dell'età contemporanea, come quella cinquecentesca di Jakob Petelin (1550-1591; *Odi et amo*, n. 19 dei *Moralia*) e restando sempre nell'arco degli anni più vicini a oggi, possiamo ricordare la versione musicale composta da Carl Orff (1895-1982) e contenuta nella già menzionata cantata *Catulli Carmina*. Una versione 'a cappella' del carme 85 è proposta anche dal compositore lettone Uģis Prauliņš e cantata dal Riga Dom Boy Choir (traccia n. 1 dell'album *Odi et Amo*, UPE Records, 1999). Più singolare la versione di Jóhann Jóhannsson, compositore e produttore islandese prematuramente scomparso nel 2018 e autore di diversi generi musicali, tra cui anche colonne sonore di forte impatto cinematografico, come quelle delle pellicole *Prisoners*, *Sicario* e *Arrival* del regista franco canadese Denis Villeneuve. Nel suo album da solista *Englabörn* ('Angeli', in islandese), composto come sfondo musicale per un allestimento teatrale di Hávar Sigurjónsson, Jóhannsson proponeva il distico *Odi et amo* narrato da una voce modificata elettronicamente e accompagnata da archi e altri strumenti (traccia n. 1, Touch Music, 2002).

Si tratta di tre esempi che intendono mostrare come i testi di un classico qual è Catullo godano di un costante interesse da parte delle più diverse arti e incontrino, tramite molteplici canali artistici e generi letterari, un pubblico sempre più trasversale e universale. Catullo ha varcato i confini fisici del mondo che lo ha prodotto e che oggi studia il Latino, riuscendo a raggiungere anche quei lettori e fruitori che non hanno avuto o non hanno ancora una conoscenza diretta delle sue parole. Narrativa, arti figurative, musica hanno contribuito alla funzione eternatrice ed eternante della poesia, facendo del *Veronensis* un vero e proprio patrimonio mondiale, letto e ascoltato in ogni continente⁶⁷. La ragione per cui Catullo, più di altri, riesca ancora a parlare al lettore moderno, caratterizzato da una diversa concezione della vita, della società e del tempo, consiste forse nel fatto che alcuni sentimenti restano eterni: possono mutare le parole e i contenitori, ma restano immutati i contenuti e la sostanza. Nella sua *Letteratura romana*, Concetto Marchesi scriveva che Catullo «usava con uguale bravura il linguaggio triviale del lupanare, quello dimesso e quasi abbandonato delle confidenze e delle tristezze, quello alto e sostenuto della narrazione epica, quello estenuato e commosso del supplicante che invoca sulla propria sciagura la grazia divina. Nel 'liber' catulliano la lirica romana ha la più compiuta e vigorosa espressione del sentimento personale» (p. 96)⁶⁸. La vera forza espressiva di Catullo sta proprio in queste continue sfumature e ambivalenze che si coniugano con una materia che, sempre in modo dotto, fonde l'arte con la letteratura, la vita umana — fatta di forze e

⁶⁷ Si prenda, come esempio, la ricezione di Catullo nella poesia neozelandese contemporanea in TATUM 2019.

⁶⁸ MARCHESI 1942⁷.

debolezze, luci e ombre — con la poesia. La pagina di Catullo ‘sa di umano’, ed è questo a renderlo ancora oggi un classico.

Bibliografia

- AA.VV. (1992), *Catullo in dialetto veronese. Trenta carmi tradotti da cinque poeti del Cenacolo*, Presentazione di L. Vecchiato, Verona, Cenacolo di poesia dialettale, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona.
- AGNESINI, A. (2013), ‘Osservazioni sulla seconda edizione delle *Emendationes in Catullum* di Girolamo Avanzi: (1500)’, *Paideia* 68: 641-648.
- ARKINS, B. T. (2011), ‘The meaning of ‘odi et amo’ in Catullus 85’, *BICS* 54/1: 29-30.
- ARRIGONI, L. E. (2008a), ‘Il Catullo di Quasimodo e Bitolli fra parola e immagine’, *ACME* 61/1: 179-209.
- (2008b), ‘Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di “Vento a Tindari”’, in M. Gioseffi (a cura di), *Uso, riuso ed abuso dei classici*, Milano, LED: 357-386.
- ASPER, M. (1997), ‘Catull, Mamurra und Caesar: eine öffentliche Auseinandersetzung?’, in T. Baier, F. Schimann (eds.) (1997), *Fabrica: Studien zur antiken Literatur und ihrer Rezeption*, Beiträge zur Altertumskunde 90, Stuttgart, Teubner: 65-78.
- BAJONI, M. G. (1993), ‘Alcune note a Catull. 33’, *Euphrosyne* 21: 177-178.
- BARBERI SQUAROTTI, G. (2018), ‘«Questo Catullino sfrontato». Ceronetti traduttore di Catullo’, *Levia Gravia* 20: 123-143.
- BARBIERI, A. (2006), ‘*Otium*: Catullo, Lesbia e il *mos maiorum*’, *Habis* 37: 301-317.
- BELLANDI, F. (2003), ‘*Ad Inferias*: il c. 101 di Catullo fra Meleagro e Foscolo’, *MD* 51: 65-134.
- (2012), ‘Catullo e la politica romana’, in M. Citroni (a cura di), *Letteratura e ‘ciuitas’: transizioni dalla Repubblica all’Impero: in ricordo di Emanuele Narducci*. Testi e Studi di Cultura Classica, 53, Pisa, ETS: 47-71.
- BENNI, S. (2005¹³), *Ballate*, Milano, Feltrinelli. [Prima edizione 1991].
- BIONDI, G. G. (1998), ‘Il carme 35 di Catullo’, *MD* 41: 35-69.
- BONVICINI, M. (2002), *Il novus libellus di Catullo: trasmissione del testo, problematicità della grafia e dell’interpunzione*. Quaderni di *Paideia*, 15, Cesena, Stilgraf Editrice.
- BOOTH, J. (1997), ‘All in the mind: sickness in Catullus 76’, in S. Morton Braund, C. Gill (eds.) (1997), *The passions in Roman thought and literature*, Cambridge, New York, Cambridge University Press: 150-168.
- BOTTARI, G. (1998), ‘«Tribuit cui Francia nomen». A proposito dell’epigramma *De resurrectione Catulli*’, in C. Albarello, G. Zivelonghi (a cura di), *Per Alberto Piazzi. Raccolta di scritti in onore di Monsignor Alberto Piazzi pubblicata in occasione del suo 50° anno di sacerdozio*, Verona, Biblioteca Capitolare di Verona 1998: 35-44.
- CAIRNS, F. (2012), ‘*Venusta Sirmio*: Catullus 31’, in F. Cairns (ed.), *Roman lyric: collected papers on Catullus and Horace*, Beiträge zur Altertumskunde, 301, Berlin-New York, DeGruyter: 18-35.
- CANALI, L. (1997), *Catullo. Poesie*, Firenze, Giunti.
- CANFORA, L. (1974), *Conservazione e perdita dei classici*, Padova, Antenore.
- CARRATELLO, U. (1995), ‘Catullo e Giovenzio’, *GIF* 47: 27-52.
- (1996), ‘Il carme 11 di Catullo’, *GIF* 48/1: 55-77.
- CARRUBBA, R. W. (2002), ‘The structure of Catullus 76’, *PP* 57/325: 297-302.
- CAVALLARI, V. (1967), *Raterio e Verona: qualche aspetto di vita cittadina nel 10. secolo*, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi.
- CERONETTI, G., *Catullo: Le poesie*. Versioni e una nota di G. Ceronetti, Torino, Einaudi, 1969.
- CLARK, C. A. (2008), ‘The poetics of manhood? Nonverbal behavior in Catullus 51’, *CPh* 103/3: 257-281.
- CONDORELLI, S. (2014), ‘Il «Witz» comico del c. 13 di Catullo’, *BSL* 44/2: 399-411.
- CORALUPPI, L. F. (1999), ‘Il carme 84 di Catullo’, *Acme* 52/3: 153-171.
- CORSTEN, S. (1995), ‘Spira, Vendelinus de’, in J. B. Metzler (hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*. Vol. 7, Cols 2121-2122.

- DANGEL, J. (1996), 'Catulle, carmen 51: étude stylistique d'une réécriture de Sappho', *Euphrosyne* n.s. 24: 77-97.
- D'ANGOUR, A. J. (2006), 'Conquering love: Sappho 31 and Catullus 51', *CQ* n.s. 56/1: 297-300.
- DE PAOLIS, P. (2018), 'Lecture scolastiche e circolazione del testo di Catullo in epoca antica', *Paideia* 73/3: 2085-2113.
- DE SMET, I. A. R. (2006), *Thuanus: The Making of Jacques-Auguste de Thou (1553–1617)*, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 418, Geneva, Droz.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, R. (2018), 'Per una storia della fortuna catulliana in età imperiale: riflessioni su Catullo in Seneca', *Paideia* 73/1: 63-80.
- DEL CORNO, D. (2006⁶), *Aristofane: Le rane*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.
- DELLA CORTE, F. (1977), *Catullo: Le poesie*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.
- DEROUX, C. (1991), 'Art et vulgarité: le latin qui « brave l'honnêteté »', *RUB*: 75-89.
- (2007), 'Un avatar poétique et érotique d'un cliché « vieux romain » : l'*otium molestum* de Catulle (LI, 13)', in R. Bedon, M. Polfer, *Être romain: hommages in memoriam Charles Marie Ternes*, Remshalden, Greiner, 2007.
- (2013a), 'Mamurra (*Mentula*) *praeceps* (Catulle CV)', *Latomus* 72/2: 502-503.
- (2013b), 'Encore sur la *sinistra liberalitas* des Triumvirs (Catulle XXIX, 15)', *Latomus* 72/1: 221-223.
- DEULING, J. K. (1999), 'Catullus and Mamurra', *Mnemosyne* Ser. 4, 52/2: 188-194.
- ESPEJO MURIEL, C., SALVADOR VENTURA, F. (1988), 'Veronae amantes; Catullus et Iuventus', in G. Pereira Menaut, *Actas del i Congreso peninsular de historia antigua (Santiago de Compostela, 1-5 julio 1986)*, 3 Voll., Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988: 61-78.
- FEDALI, P. (1990), *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari, Laterza.
- FELDHERR, A. (2000), 'Non inter nota sepulcra: Catullus 101 and Roman funerary ritual', *ClAnt* 19/2: 209-231.
- FIESOLI G. (2004), 'Percorsi di classici nel Medioevo: il Lucrezio bobiense, Raterio lettore di Plauto e Catullo', *MedRin* 18: 1-37.
- FLECK, F. (2011), 'Les trois fautes de goût de Quintus Arrius (Catulle 84)', *Rph* 3e sér., 85/1: 25-41.
- FO, A. (2018), *Gaio Valerio Catullo: Le poesie*. Testo, traduzione, introduzione e commento a cura di A. Fo. Con interventi di A. M. Morelli e A. Rodighiero, Torino, Einaudi.
- FONTAINE, M. (2008), 'The Lesbia code: backmasking, pillow talk, and *cacemphaton* in Catullus 5 and 16', *QUCC* n.s. 89: 55-69.
- FOSTER, J. (1994), 'Poetry and friendship: Catullus 35', *LCM* 19/7-8: 114-121.
- FRATANTUONO, L. M. (2010), 'Nivales socii: Caesar, Mamurra, and the snow of Catullus C. 57', *QUCC* n.s. 96: 101-110.
- FRY, C. (2004), 'Esthétique de la complexité informationnelle: du moineau de Lesbie aux baisers de Catulle (Catulle 2; 3; 5; 7)', *Latomus* 63/4: 841-856.
- FUMAGALLI, E. (2015), 'Girolamo Avanzi, un incunabolo di Plinio e un passo di Catullo', *Studi Umanistici Piceni* 25: 259-267.
- GALE, M. R. (2016), 'Aliquid putare nugas: literary filiation, critical communities and reader-response in Catullus', in R. Hunter, S. P. Oakley (eds.), *Latin literature and its transmission: papers in honour of Michael Reeve*, Cambridge-New York, Cambridge University Press: 88-107.
- GREENE, E. (1997), 'Journal to the remotest meadow: a reading of Catullus 11', *Intertexts* 1/2: 147-155.
- (1999), 'Refiguring the feminine voice: Catullus translating Sappho', *Arethusa* 32/1: 1-18.
- (2006), 'Catullus, Caesar and Roman masculine identity', *Antichthon* 40: 49-64.
- GRIFFITH, R. D. (2019), 'Cenabis bene (Catullus 13): host for real, or just blowing smoke?', *Mouseion* 16/1: 161-168.
- HANSEN, W. S. (2006-2007), 'Caecilius' response to the invitation in Catullus 35', *CJ* 102/3: 213-220.
- HARRISON, S. J. (2001), 'Fatal attraction: Paris, Helen and the unity of Catullus 51', *CB* 77/2: 161-167.
- HOCKINGS, T. A. J. (2018), 'Notes on the text and interpretation of Catullus 101', *Mnemosyne* Ser. 4 71/4: 693-701.
- HOLOKA, J. P. (1985), *Gaius Valerius Catullus. A systematic Bibliography*, New York-London, Garland Publishing.
- IVERSEN, G. (2001), 'The text and the tapestry: three remarks on the composition of the *Catulli Veronensis liber*', *C&M* 52: 257-275.

- JOCELYN, H. D. (1999), 'Catullus, Mamurra and Romulus cinaedus', *Sileno* 25/1-2: 97-113.
- KILPATRICK, R. S. (1998), 'Nam unguentum dabo: Catullus 13 and Servius' note on Phaon (Aeneid 3.279)', *CQ* n.s. 48/1: 303-305.
- (2002), 'Quanto tu optimus omnium patronus (Catullus XLIX)', P. Defosse, *Hommages à Carl Deroux. 1: Poésie*, Collection Latomus, 266, Bruxelles, Latomus, 2002, 267-275.
- KISS, D. (2012), 'A correction and more on Girolamo Avanzi's last edition of Catullus (ca. 1535)', *Exemplaria Classica* 16: 75-80.
- KISS, D. (2015a), 'The lost Codex Veronensis and its descendants: three problems in Catullus's manuscript tradition', in D. Kiss (ed.), *What Catullus Wrote. Problems in Textual Criticism, Editing, and the Manuscript Tradition*, Swansea, The Classical Press of Wales: 1-27.
- KISS, D. (2015b), 'Isaac Vossius, Catullus and the Codex Thuaneus', *CQ* n.s. 65/1: 344-354.
- KOKOSZKIEWICZ, K. (2009), 'Catullus 29. 20: *Hunc Galliae timet et Britanniae*', *AAntHung* 49/2: 185-188.
- KRASSER, H. (2018), 'Poesie und Freundschaft: zu literarischen und sozialen Dimensionen der Catull-Rezeption im 1. Jhdt. n. Chr.', *Millennium* 15: 1-18.
- KRONENBERG, L. J. (2013-2014), 'Me, myself, and I: multiple (literary) personalities in Catullus 35', *CW* 107/3: 367-381.
- KUTZKO, D. (2006), 'Lesbia in Catullus 35', *CPh* 101/4: 405-410.
- LABATE, M. (2019), 'La missione di Furio e Aurelio: strategie di comunicazione in Catullo 11', *Maia* 71/1: 117-127.
- LENNARTZ, K. (1998), 'Catull 29 und 29a?', *Philologus* 142/2: 361-363.
- LEONARDI, C. (1991), 'Raterio di Verona. Un bilancio metodologico', *Mittelateinisches Jahrbuch* 24-25: 261-265.
- LESTRINGANT, F. (par) (2007), *Jacques-Auguste de Thou (1553-1617): écriture et condition robine*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- LILIAN, A. (1991), 'The impact of printing on miniaturists in Venice after 1469', in S. Hindman (ed.), *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450-1520*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press: 174-202.
- LÓPEZ-CAÑETE QUILES, D. (2004), 'Tres veces Lesbia (nota a Catulo, 58)', *Habis* 35: 199-205.
- LÓPEZ ROMERO, M. (2016), 'Martialis, aemulator Catulli (1,57)', *Vox Latina* 52/205: 360-364.
- LOTITO, G. (2008), 'Gemina teguntur/lumina nocte: a proposito di Catullo 51, 11-12', in P. Arduini, *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, 2 Voll., Roma, Aracne, 2008: 125-136.
- LUQUE MORENO, J. (2016), 'Catull. 85 Odi et amo', *Florentia Iliberritana* 27: 131-139.
- (2017a), 'Catulo, 51: notas para un análisis', *Myrtia* 32: 79-98.
- (2017b), 'Catulo, 51 y 11: ¿ final y comienzo de un amor?', *Florentia Iliberritana* 28: 123-133.
- (2018), 'Besos de Catulo', *Emerita* 86/1, 71-91.
- MCMMASTER, A. (2010), 'The rules of gift-exchange: Catullus 12, 13, & 14', *Mouseion* 10/3: 355-379.
- MARCHESI, C. (1942⁷), *Letteratura romana*, Milano-Messina, Principato.
- MARCINIAK, K. (2018), 'Cicerone: il più grande dei poeti', *Ciceroniana on Line* n.s. 2/1: 105-161.
- MARSHALL, P. K. (1991³), *A. Gellii Noctes Atticae*. Recognovit brevique adnotatione instruxit. Tomus I. Libri I-X, Oxonii, E typographeo Clarendoniano. [First published 1968; Reissued (with corrections) 1990].
- MILLIKEN, J. M. (1998-1999), 'What's *otium* got to do with it? Catullus 51 and Sappho 31', *NECN* 26/1: 27-34.
- MONTICELLI, G. (1933), *Raterio vescovo di Verona (890-974)*, Milano, Bocca.
- MORELLI, A. M. (2008), 'Gli epigrammi erotici «lunghi» in distici di Catullo e Marziale: morfologia e statuto di genere', in A. M. Morelli (a cura di) (2008), *Epigramma longum: da Marziale alla tarda antichità = from Martial to late antiquity*. 2 Voll. Atti del convegno internazionale: Cassino, 29-31 maggio 2006, Collana scientifica. Studi archeologici, artistici, filologici, letterari e storici 21, Cassino, Ed. dell'Università degli Studi di Cassino: 81-130.
- (2011), 'Catullo in versi italiani', in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Patron, 2011.
- (2012), 'L'uno e il molteplice: su Catull. 5: an addendum', in M. Passalacqua, M. De Nonno, A. M. Morelli (a cura di) (2012), *Venuste noster: scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, Spudasmata 147, Hildesheim, Zürich, Olms: 105-126.
- MUGELLES, R. (2006⁵), *Seneca: Apocolocyntosis*. Introduzione, traduzione e note, Milano, BUR. [Prima edizione Milano 1996].

- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. T. (2011), 'Frater, aue atque uale (Catull. 101.10): fortuna literaria de una fórmula epigráfica', *Studia Philologica Valentina* 13: 159-179.
- NANNA, F. (2006), 'La miseria amoris da Plauto a Catullo: nota lessicale a Catull. 51, 5', *Aufidus* 20/59-60: 103-139.
- NARDUCCI, E. (2006), 'Un «cenere» non più «muto»: nota a Catullo 101 e a Virgilio, *Aen.* 6, 692 s.', *Athenaeum* 94/1: 297-298.
- NICHOLSON, J. H. (1998), 'Catullus 84: *in uino ueritas*', *Phoenix* 52/3-4: 299-304.
- NUZZO, G. (2006), 'Vix sibi credere: appunti per la storia di un *topos*', *Sileno* 32/1-2: 135-152.
- PAGLIAROLI, S. (2016), 'Poliziano, Girolamo Avanzi, Catullo e Verona', *Archivum Mentis* 5: 67-90.
- PARATORE, E. (a cura di) (2001⁷), *Virgilio: Eneide. Volume III (Libri V-VI)*. Traduzione di L. Canali, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.
- PARDINI, A. (2001), 'A Homeric formula in Catullus: c. 51.11-12 *gemina teguntur lumina nocte*', *TAPA* 131: 109-118 = 'Gli occhi di Catullo: una formula omerica nel *carmen* 51', *Appunti Romani di Filologia* 3: 5-10.
- PASCOLI, G., PASCOLI, M. (1913), *Traduzioni e riduzioni*, Bologna, Zanichelli.
- PASOLI, E. (1977), 'A proposito di due volumi catulliani', *Paideia* 32: 21-40.
- PAVANI, G. (1920), *Un vescovo belga in Italia nel secolo decimo: studio storico-critico su Raterio di Verona*, Torino, S.T.E.N.
- PECERE, O. (1989), 'I meccanismi della tradizione testuale', in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. III. La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice: 297-386.
- PÉGOLO, L. (2016), 'Ecos catulianos en la poesía tardoantigua: el caso de Ausonio', *Fortunatae* 27: 103-117.
- PEROTTI, P. A. (2006), 'Note al c. 76 di Catullo', *GIF* 58/2: 293-311.
- PIERSON, D. SIR (1953), *Farewell, Catullus*, London, Hollis & Carter.
- PIGHI, G. B. (1961), *Catullo veronese*. Prolegomeni, testo critico e traduzione, 3 Voll., Verona, Stamperia Valdona, Cassa di risparmio di Verona, Vicenza e Belluno.
- PIZZONE, A. M. V. (1998), 'Memmio e i carmi catulliani contro Mamurra: una proposta di cronologia', *Maia* 50/2: 281-289.
- POPOV, N. V. (2003), 'Escribiendo en agua: Catullo 70 y 72', *Nova Tellus* 21/2: 93-111.
- PUCCI, J. (2016), 'Ausonius on the lyre: *De Bissula* and the traditions of Latin lyric', in S. C. McGill, J. Pucci (eds.), *Classics renewed: reception and innovation in the Latin poetry of late antiquity*, Heidelberg, Winter, 2016.
- QUASIMODO, S. (1945), *Catulli Veronensis Carmina*. Con illustrazioni di R. Birolli, Milano, Edizioni di Uomo.
- RADICI COLACE, P. (2009), 'Innografia e parodia innografica in Catullo', *Paideia* 64: 553-562.
- RADIF, L. (1999), 'Note catulliane: un'equazione ricca di incognite: Saffo [16 (Γ 173-175) (δ 259-264) + 31] LP = Catullo 51', *Maia* 51/3: 401-403.
- REYNOLDS, L. D., WILSON, N. G. (1987³), *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*. Traduzione di M. Ferrari, con una premessa di G. Billanovich. Terza edizione riveduta e ampliata, Padova, Antenore. [prima edizione Idd. (1968), *Scribes and Scholars*, Oxford, Oxford University Press].
- ROMANO MARTÍN, S. (1996), 'Perdidit urbes: Catullo, Safo... y Alceo', in A. María Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX: Actas del I Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*, celebrado en la Residencia Universitaria de Jarandilla de la Vera (Cáceres), los días 26-28 de enero de 1995, 2 Voll., Madrid, UNED: 421-428.
- RUSCA, L. (2001⁴), *Aulo Gellio. Notti Attiche. Volume I (Libri I-X)*. Introduzione di C. M. Calcante. Traduzione e note di L. Rusca, Milano, BUR. [Prima edizione 1992].
- RUSSO, A. (2015-2016), *Il Florilegium Thuaneum: genesi e stratificazioni di un'antologia poetica proto-carolingia*. Tesi di laurea magistrale discussa presso l'Università degli Studi di Pisa durante l'anno accademico 2015-2106.
- RUSSO, A. (2019), 'Florilegium thuaneum. Nuovi argomenti per una vecchia *crux* stemmatica', *RHT* 14: 177-208.
- RUSSO, C. F. (1985⁶), *L. Annae Senecae Divi Claudii ΑΠΟΚΟΛΟΚΥΝΤΩΣΙΣ*. Introduzione, testo critico e commento con traduzione e indici, Firenze, La Nuova Italia. [Prima edizione 1948].
- RYAN, F. X. (1995), 'The date of Catullus 52', *Eranos* 93/2: 113-121.
- RYAN, F. X. (1996), 'Two persons in Catullus', *GIF* 48/1: 85-91.

- SABBADINI, R. (1914), *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni.
- SCHALLER, H. M. (1995), 'Rather (Ratherius)', in J. B. Metzler (hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*. Vol. 7, Cols 457-458.
- SCHWINDT, J. P. (2016), 'The magic of counting: on the cantatoric status of poetry (Catullus 5 and 7; Horace Odes 1.11)', in Ph. Hardie, *Augustan poetry and the irrational*, Oxford, Oxford University Press: 117-133.
- SEIBERT, H. (2003), 'Rather v. Verona', in *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Band 21, Berlin, Duncker & Humblot: 176-178.
- SHAPIRO, S. O. (2012), 'Love and war at the ends of the earth (Catullus 11)', *Mediterranean Chronicle* 2: 31-50.
- SIMMONS, R. H. (2010-2011), 'Deconstructing a father's love: Catullus 72 and 74', *CW* 104/1: 29-57.
- SKINNER, M. B. (2015), 'A review of scholarship on Catullus 1985-2015', *Lustrum* 57: 91-360.
- SONG-YANG, L. (2016), 'Catullo 29, 8: rivalutazione di una vecchia congettura', *Emerita* 84/1: 167-170.
- SVAVARSSON, S. H. (1999-2000), 'On Catullus 49', *CJ* 95/2: 131-138.
- TARTARI CHERSONI, M. (2004), 'Il c. 52 di Catullo: considerazioni metrico-stilistiche', *BSL* 34/2: 393-409.
- TATUM, W. J. (2019), 'Catullus in New Zealand Poetry: the programmatic poems of Baxter, Stead, and Jackson', *Paideia* 74/1-2: 347-372.
- TESORIERO, C. (2006), 'Hidden kisses in Catullus: poems 5, 6, 7 and 8', *Antichthon* 40: 10-18.
- THOM, S. (1995), 'Confrontation with reality in Catullus 51', *Akroterion* 40/2: 80-86.
- THOMSON, D. F. S. (1997), *Catullus. Edited with a textual and interpretative comment*, Toronto, University of Toronto Press.
- TROMARAS, L. (1984), *Catull-Interpretationen. Die Aurelius-, Furius- und Iuventius-Gedichte*, Tesi di Dottorato di ricerca Würzburg, Thessaloniki, 1984.
- VANDIVER, E. (1989-1990), 'Sound patterns in Catullus 84', *CJ* 85: 337-340.
- WEINER, J. (2018), 'Stripping the bark/fleecing the sheep: rethinking *glubit* in Catullus 58', *Eugesta* 8: 94-107.
- WILLETT, S. J. (2006-2007), 'Translating Catullus: review article', *Arion* 3^a ser. 14/2: 155-178.
- WOODMAN, A. J. (2006), 'Catullus 51: a suitable case for treatment?', *CQ* n.s. 56/2: 610-611.
- (2012), '*Pauca nuntiate*: Catullus 11', in A. J. Woodman (ed.) (2012), *From poetry to history: selected papers*, Oxford, New York: 17-23.
- ZAINA, E. (1997), 'Catullo 44, 50 y 51: el cuerpo atravesado por la literatura / [c. 51 : réminiscence d'un passage de Sappho]', *Emerita* 65/2: 303-307.
- (2000), 'Nota a Catullo c. 51', *RCCM* 42/1: 105-107.

31 gennaio 2020

Lezione della prof.ssa **Monica Molteni**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di Verona

GIROLAMO DAI LIBRI
(Verona 1475 – Verona 1555)
Miniatore e pittore



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

La prima domanda che forse vi potreste fare considerando che le materie di cui mi occupo al presente sono la storia delle tecniche artistiche e la storia del restauro è: come entra Girolamo dai Libri nel mio curriculum?

Girolamo dei Libri è stato un primo amore, perché è stato il pittore di cui mi sono occupata ai tempi della mia tesi di dottorato, entro un percorso di studio triennale nel corso del quale ho potuto approfondire molti aspetti dell'attività di questo artista, che è sicuramente uno dei protagonisti più interessanti del primo Cinquecento Veronese, anche, ma non solo, per le qualità stilistiche e materiche delle sue opere.

Girolamo era d'altra parte pittore già noto e lodato dalle fonti coeve, posto che le prime indicazioni che abbiamo sulla sua vita e sulle sue opere risalgono ancora al 1568, quando venne data alle stampe a Firenze per i tipi di Giunti la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari. Nel testo compare un lungo capitolo che, colmando una lacuna presente nella prima edizione, raccoglie numerose notizie sugli artisti veronesi di primo Rinascimento, fra i quali, con Liberale, i Morone padre e figlio, Giovan Maria Falconetto, i Bonsignori e altri protagonisti ancora, compare anche il Dai Libri, inserito in un "medaglione" familiare insieme al padre Francesco, miniatore, e al figlio, che pure si chiamerà Francesco, e che avrà una carriera assai articolata e per alcuni tratti anche avventurosa.

Le vicende di questi maestri definiscono un momento evolutivo particolare, illustrando quella fase di ripresa e rinascita della locale scuola pittorica che si colloca nella seconda metà del Quattrocento, quando, a partire dall'arrivo a Verona del Trittico di San Zeno, il panorama artistico cittadino, fino ad allora piuttosto stantio nelle sue dinamiche e orientato sulla ripetizione di modelli ancora molto retrogradi, si aprirà alla scoperta delle novità rinascimentali mediate dalla lezione di Mantegna. A seguito di tali stimoli prenderà il via un percorso collettivo di maturazione stilistica che si

salderà a una congiuntura anche sociale ed economica molto favorevole, ovvero a una ripresa del mercato dell'arte legata principalmente al rifiorire patrimoniale – dopo una lunga fase di recessione che aveva interessato l'avvio del secolo – delle istituzioni religiose annesse in particolare alle chiese di Santa Maria in Organo, San Giorgio in Braida, San Bernardino e i Santi Nazaro e Celso.

Il rimpinguarsi delle casse monastiche creerà le condizioni propizie all'avvio di significativi interventi di rinnovamento degli edifici ecclesiastici, con investimenti che, a seconda dei casi, riguarderanno sia le parti architettoniche, sia poi, attraverso la partecipazione dell'aristocrazia locale, anche il patrimonio pittorico interno, poiché le chiese verranno dotate di nuove cappelle e nuovi altari concessi in patronato a importanti famiglie del patriziato veronese: le quali ultime si attiveranno a loro volta per decorarle con dipinti celebrativi delle personali devozioni e intesi, al tempo stesso, a esibirne lo *status* sociale, che fosse di antico lignaggio, o di più recente conquista.

Entro questo vivace quadro di rilancio delle arti decorative, Girolamo Dai Libri giocherà un ruolo da protagonista, articolando la sua carriera fra la pratica della miniatura e la pittura. La prima fase della sua attività, ricostruita da Gino Castiglioni in una serie di saggi dedicati, si lega infatti alla formazione avvenuta nella bottega del padre Francesco ed è costituita dalla produzione di codici miniati, sollecitata dalle richieste dei monasteri che, nel fermento di rinnovamento delle proprie istituzioni, avevano dedicato notevoli risorse anche al rifacimento dei libri corali. La notevole richiesta creatasi fece dunque sì che diversi artisti veronesi finissero per dedicarsi congiuntamente alla pittura anche alla miniatura e, sotto questo aspetto, quella dei Dai Libri fu senza dubbio una delle prime, più apprezzate e feconde botteghe cittadine a concentrarsi su questa specializzazione.

Nel tempo, l'esaurirsi di questo filone di committenza indusse tuttavia l'ancora giovane Girolamo, fin lì sempre rimasto all'ombra del padre, ad accantonare l'*ars miniandi* per convertirsi in termini pressoché definitivi alla pittura, licenziando una serie di pale d'altare via via più accattivanti e cromaticamente smaglianti.

Stando a Vasari, la sua opera d'esordio fu la *Deposizione* attualmente nella parrocchiale di Malcesine, ma in origine collocata sul primo altare a sinistra dell'entrata in Santa Maria in Organo.

Le cappelle laterali della chiesa olivetana erano state realizzate nel contesto del progetto di ristrutturazione e ampliamento del tempio che aveva preso il via attorno agli anni settanta del Quattrocento, quando la guida della congregazione era stata presa dall'energico abate Francesco Da Lisca, che rivestirà la carica per ben quattro volte. Ad essere interessanti sono soprattutto gli ultimi due mandati, collocabili fra 1495 e 1501, poiché sono quelli che coincidono con la fase più dinamica dei lavori di riqualificazione della chiesa, segnata dalla presenza centrale di Fra Giovanni. Architetto e straordinario maestro di tarsia, è a quest'ultimo che vanno attribuite la progettazione del campanile e, soprattutto, la realizzazione della decorazione lignea del coro e della più tarda sagrestia, nonché tutti gli arredi della zona presbiteriale, fra cui il famoso candelabro e il leggio.

Tornando alle cappelle laterali, anche queste ultime vennero portate a compimento in questo stesso torno d'anni e quindi consacrate nel 1497, una data molto importante per definire la cronologia della carriera del Dai Libri, perché, secondo quanto riportato da Vasari, uno degli elementi su cui si basava la sensazionale fama della *Deposizione* era la straordinaria precocità del suo autore, che avrebbe dipinto la pala all'età di sedici anni: il che introduceva un elemento celebrativo caratteristico, ovvero il *topos* retorico del giovanissimo allievo che supera il maestro, cioè, nello specifico, il padre che lo aveva addestrato all'arte. Considerando che i documenti collocano la nascita di Girolamo nel 1474 circa, per tener fede alla versione vasariana bisognerebbe dunque ipotizzare che l'opera fosse stata eseguita nel 1490, ovvero in un momento in cui le cappelle non erano state ancora realizzate. È perciò chiaro che l'indicazione dello scrittore va rivista tenendo conto delle emergenze archivistiche, che suggeriscono di spostare l'esecuzione della tavola verso la fine degli anni novanta, a ridosso della consacrazione degli altari che fissa al 1497 il termine della loro erezione.

D'altra parte anche le notizie relative alla committenza insistono sulla necessità di una post-datazione della pala, i cui richiedenti erano stati i nipoti dell'abate reggente, ovvero i fratelli Alberto e Giovanbattista Da Lisca. Il lignaggio della famiglia, la visibilità di cui la stessa godeva in quegli anni nel contesto olivetano e l'implicita necessità di dotare il tempio di un'opera qualitativamente all'altezza del nuovo e magniloquente assetto che, con notevole sforzo economico, gli si andava conferendo, rendono infatti assai difficile immaginare che per la decorazione della cappella ad essi assegnata i Da Lisca avessero potuto rivolgersi a un artista in erba e senza nessuna referenza precedente che ne garantisse le abilità nel dipingere perché fino a quel momento valutabile solo per le competenze dimostrate come miniatore. Detto in altri termini, ciò significa che il tratto di repentinità che pare connotare il passaggio di Girolamo da una specializzazione all'altra dipende sostanzialmente dalla difficoltà di individuarne le opere degli esordi, perché senza dubbio quando fu convocato dai Da Lisca egli doveva avere già prodotto lavori sufficientemente apprezzabili da giustificare il conferimento di un incarico tanto prestigioso e significativo.

Il tema svolto nella pala in questione era quello della *Deposizione di Cristo dalla croce*, soggetto che nel contesto veronese godeva di ampia popolarità sia in pittura che, soprattutto, in scultura. Nel descrivere l'episodio il Dai Libri segue il racconto evangelico collocando attorno alla croce un gruppo di astanti colti in atteggiamenti dolenti, fra i quali spicca l'immagine della Vergine, luttuosamente vestita di nero secondo l'iconografia della cosiddetta "bellezza oscurata". Accanto alle figure estrapolate dalla tradizione evangelica compaiono però anche altri due personaggi, ovvero San Benedetto in veste bianca, la cui presenza si giustifica in quanto fondatore dell'ordine Olivetano cui apparteneva la chiesa, e Sant'Elena, riconoscibile per gli attributi dell'aureola e della corona, che introduce il tema leggendario del ritrovamento della vera croce di Cristo. L'allusione a questo soggetto, ampiamente sviluppato da Piero della Francesca nel ciclo affrescato in San Francesco ad Arezzo, si giustifica nel caso della pala veronese perché l'altare dei Da Lisca cui essa era destinata era appunto

intitolato alla Croce e a Sant'Elena, e la posizione della figura nel dipinto ha inoltre un valore anche dal punto di vista compositivo, perché insiste sull'importanza della croce, che individua l'asse centrale dell'opera e ne misura lo sviluppo in altezza, portando lo sguardo dello spettatore dal primo piano alla veduta sullo sfondo. La città arroccata sul colle è una Gerusalemme idealizzata, una veduta urbana che identifica lo scenario storico dell'episodio, al tempo stesso evocando però nelle forme dei monumenti la stessa Verona come *minor Hyerusalem*, allo scopo di proporre agli spettatori uno scenario in qualche misura familiare, che ne consentisse una più intensa immedesimazione nei fatti dolorosi della Passione di Cristo attraverso l'attualizzazione dei medesimi, coerentemente a quelle che erano le prescrizioni dei manuali devozionali dell'epoca.

Tornando al tema introdotto da Vasari della fortuna goduta dalla *Deposizione* presso i contemporanei, un elemento probante è senz'altro offerto dalla suggestione esercitata sul contesto artistico cittadino dalla composizione inventata da Girolamo, che sarà più volte ripresa sia in scultura, sia in pittura, come documentato dalle numerose varianti firmate da Zenone Veronese. Inoltre, in termini più pragmatici, non si potrà ignorare che a seguito di questa prima commissione nota, la carriera dell'artista decollerà sensibilmente, fruttandogli una serie consecutiva di incarichi proprio nello stesso contesto di Santa Maria in Organo.

In quest'ordine, a una data assai prossima a quella della pala fin qui ragionata, ovvero intorno alla fine degli anni novanta, si colloca il cosiddetto *Presepe dei conigli* del Museo di Castelvechio, in origine posto nella stessa chiesa, sull'altare della cappella di fronte a quella dei Da Lisca, presumibilmente appartenuta a un ramo della famiglia Maffei.

Il titolo del dipinto si lega alla presenza dei due roditori che fanno capolino dall'anfratto roccioso in primo piano, davanti al gruppo dei personaggi raccolti in adorazione del Cristo bambino e che individuano una delle peculiarità espressive dell'artista. Quest'opera segna in effetti un passaggio nella carriera di Girolamo, introducendo l'emergere di quella vena naturalistica che poi diventerà l'elemento connotante della parte più pregevole della sua produzione. Con il *Presepe dei conigli* egli inizierà infatti per un verso a manifestare il suo talento di straordinario interprete del paesaggio, esibito non solo attraverso le vedute che arricchiscono i fondi delle sue composizioni, ma anche nella capacità di ritrarre gli scenari paesaggistici con una perspicuità ottica e una capacità di descrizione analitica degli elementi che li compongono assolutamente straordinari: il che vale tanto rispetto alla definizione delle caratteristiche del fondale montuoso su cui si colloca il presepe, tutto intriso di rimandi alle caratteristiche concrezioni rocciose mantegnesche, sia rispetto alla connotazione degli elementi vegetali disseminati nei suoi quadri. Sotto questo aspetto il naturalista veronese Achille Forti aveva puntualmente segnalato non solo la precisione con cui il pittore aveva saputo ritrarre ogni singola specie, ma anche la competenza con cui aveva collocato ciascuna pianta nella propria nicchia ecologica. Di conseguenza nella pala in questione aveva riconosciuto nel prato un ciuffo di piantaggine, sulla parete a

sinistra della grotta della Natività un tipo di felce particolare che cresce appunto solo ed esclusivamente negli anfratti rocciosi, così come l'edera dalle foglie arrotondate appartenente a una specie che si abbarbica ai muri in rovina o alle rocce; altrettanto puntuale è risultata anche la definizione dell'arbusto di melograno che esce da un ciuffo di vitalba sulla sinistra, così come quella della conifera sullo sfondo, che è una pianta di tasso.

Senza dubbio tale proprietà del Dai Libri nel descrivere le piante doveva derivare in larga parte dall'osservazione dal vero, ma al tempo stesso bisogna tener conto che, particolarmente per le specie più rare e non autoctone, così come altri pittori, egli facesse uso degli erbari, ovvero quei repertori illustrati che comunemente circolavano nelle botteghe degli artisti fin dal Trecento.

Quanto alla raffigurazione degli animali, i talenti di Girolamo si declinano su due fronti e in maniere differenti. Il conclamato naturalismo della sua maniera emerge infatti prepotentemente nella resa dei conigli, assai meno nella più stereotipa descrizione del bue e dell'asino, le cui forme sono una banale replica di modelli circolanti nella bottega familiare e più volte riprodotti nelle miniature riferibili ai Dai Libri, e ancor meno nel trattamento quasi caricaturale del leone, che risulta esser stato ripreso da un'incisione di Durer, come altri dettagli della composizione sui quali tornerò in seguito.

Nella prospettiva qui delineata, l'elemento di originalità sul quale vale la pena fermarsi per il momento è infatti rappresentato dai conigli, che sono un'invenzione di Girolamo destinata a trovare un'immediata fortuna nella loro ripresa da parte di Fra Giovanni in una delle tarsie che decorano la base del leggio del coro della stessa Santa Maria in Organo. Questa circostanza consente di attribuire una datazione alla pala, perché nel 1501 è documentato un pagamento fatto a nome di Fra Giovanni per ottenere i disegni di due conigli, che indubitabilmente sono quelli del leggio, corrispondenti alla perfezione per morfologia e misure a quelli nel *Presepe*: il che conduce alla conclusione che l'intagliatore avesse formulato la sua richiesta proprio al Dai Libri, dopo aver visto gli animali nel dipinto, e che quest'ultimo avesse trasmesso al collega una copia degli animali desunta attraverso una carta lucida dal cartone usato per la versione pittorica dei roditori.

Quanto fin qui emerso evidenzia insomma un fenomeno di circolazione e riuso di modelli che implicava non solo la bottega familiare dei Dai Libri, entro la quale era scontato che si conservassero repertori di immagini riciclabili, ma prevedeva la possibilità di scambi anche fra colleghi, come documentato dai disegni acquistati da Fra Giovanni e, seppur in termini più indiretti, dal ricorso da parte del nostro pittore alle incisioni di Durer per la realizzazione del leone accucciato ai piedi di San Girolamo. Un debito ben precisabile con quest'ultimo pittore è inoltre rintracciabile anche nel paesaggio lacustre sullo sfondo, chiaramente ripreso dall'incisione della *Madonna con la libellula*, che con la sua datazione all'incirca alla metà degli anni novanta del Quattrocento costituisce un ineludibile *post quem* per la realizzazione del

Presepe dei conigli, e che, per altro verso, evidenzia la diffusione nel contesto veronese delle xilografie dell'artista tedesco.

Ulteriori suggestioni ricavabili dalla pala in questione insistono sul rapporto assai stretto che lega il Dai Libri a Mantegna, che per tutta la fase giovanile della carriera del veronese sarà una fonte d'ispirazione e il modello stilistico su cui si forgeranno la natura sempre un po' lapidea dei suoi personaggi e la declinazione rocciosa e archeologizzante del paesaggio. D'altra parte andrà considerato che, all'epoca di esecuzione del dipinto, nella stessa Santa Maria in Organo era arrivata la pala dipinta dal padovano per l'altare maggiore della chiesa, consegnata esattamente nel 1497. Con la sua struttura narrativa unificata e la monumentale magniloquenza delle figure, quest'ultima andrà a sostituirsi al termine di paragone fin lì rappresentato dal Trittico di San Zeno, riaccendendo nei pittori scaligeri l'attenzione per le invenzioni mantegnesche, sicché non stupisce che lo stesso Girolamo nel corso della sua carriera andasse a replicare pressoché incessantemente lo schema compositivo triangolare della pala, riprendendo in più di un'occasione anche il gruppo della Madonna con il Bambino.

Il differente soggetto del *Presepe dei conigli* aveva impedito per le intrinseche necessità narrative di applicare simili riferimenti, ma l'immediata ricezione da parte di Girolamo dei suggerimenti mantegneschi è attestata dalla figura del Battista, che il padovano aveva dipinto in piedi mentre qui compare inginocchiato, ma colto nel medesimo gesto benedicente. Una così puntuale citazione vale anche ai fini della datazione della tavola del Dai Libri, che certamente si colloca dopo il 1497 della pala di Santa Maria in Organo di Mantegna, esibendo un'immediata, fresca restituzione di uno dei personaggi della stessa.

Giunti all'attacco del Cinquecento, la carriera del nostro pittore continuerà a svilupparsi, con una fase operativa la cui ricostruzione prospetta però alcune difficoltà legate per un verso al fatto che diverse delle opere eseguite all'avvio del secolo nuovo sono certificate da precisi riscontri archivistici, ma perdute, mentre altri dipinti, fra loro stilisticamente coerenti e presumibilmente imputabili a questo momento, non risultano viceversa agganciabili a nessun documento, il che ne rende incerta la cronologia.

Quanto al problema delle opere documentate ma non conservatesi, sicuramente l'emergenza più significativa di questo momento riguarda i lavori eseguiti in Santa Maria in Organo in collaborazione con Fra Giovanni nelle due cappelle ai lati del presbiterio. Per quella di destra, dedicata al Santissimo Sacramento, Girolamo eseguirà infatti tre quadretti che andavano a incastonarsi entro una fastosa cornice realizzata dall'intarsiatore; similmente, per quella di sinistra, dedicata al culto peculiarmente scaligero della statuetta miracolosa della "Muletta", dipingerà invece due tavolette con figure di santi pure pensate per stare entro la cornice a intaglio che sontuosamente si sviluppava attorno alla nicchia centrale dove era esposta l'effigie lignea dell'asinella.

Questa intensa fase di attività degli esordi, tutta concentrata entro il cantiere di Santa Maria in Organo, dopo i primissimi anni del Cinquecento andrà a esaurirsi e il pittore inizierà a lavorare anche per altri contesti cittadini, fra cui Santa Anastasia.

Qui, nella cappella del transetto destro, Girolamo collocherà la pala commissionatagli dai Centrego, le cui caratteristiche compositive configurano un *unicum* entro il suo catalogo, poiché il gruppo della Sacra Conversazione, con al centro la Vergine col Bambino, è compresso nello spazio quasi claustrofobico di una campata architettonica, anziché stagliarsi sullo sfondo arioso di uno dei consueti paesaggi dell'artista. Che il Dai Libri non sia affatto a suo agio con questo tipo di tematiche formali è reso palese dal maldestro arrangiamento della struttura dipinta, che invece di essere declinata nella sua purezza geometrica è quasi camuffata dal gioco degli intarsi marmorei. Tuttavia è chiaro che una scelta consimile era maturata attraverso il ripensamento di soluzioni contemporanee ed è indice di uno sforzo di aggiornamento del veronese in direzione dei risultati più innovativi della pittura lagunare, nello specifico quelli conseguiti nei primi anni del secolo da Giovanni Bellini, che in opere quali la perduta pala di Santa Caterina aveva appunto sperimentato – con esiti di tutt'altro respiro stilistico e spaziale – l'idea di collocare gruppi di santi entro architetture dipinte che illusionisticamente si ponevano in dialogo e continuazione dell'architettura reale delle chiese.

L'intuibile ispirazione belliniana della pala Centrego trova ad ogni modo, ancora una volta, di che coniugarsi con le fonti più consuete del linguaggio del Dai Libri, che non farà mancare ricordi mantegneschi quali i festoni vegetali che inghirlandano la campata, o la lampada che scende dal centro della crociera, palesemente ripresi dal Trittico di San Zeno, da cui pure discende l'idea del bambino che poggia i piedi sulla mano della Vergine: il tutto però temperato con il “nuovo” Mantegna di Santa Maria in Organo, da cui deriva la suggestione della disposizione delle figure secondo uno schema piramidale.

A breve Girolamo prenderà però una strada propria e inizierà a concepire dipinti nei quali gli elementi naturalistici e paesaggistici proromperanno senza incertezze, attingendo così una propria, personalissima cifra figurativa. In quest'ordine, l'opera forse più straordinaria del suo catalogo è la grande pala ora al Metropolitan Museum di New York, in origine collocata nella piccola chiesa *extra moenia* di San Leonardo in Monte. L'istituzione, per quanto decentrata, godeva però di molti privilegi perché retta da un ordine molto potente, quello dei canonici regolari Lateranensi; inoltre la chiesa e l'annesso monastero costituivano il punto di riferimento di alcune delle più brillanti figure ecclesiastiche di umanisti veronesi dell'epoca, che con la loro frequentazione ne avevano fatto un raffinato cenacolo culturale. Si spiega perciò come una pala straordinaria per dimensioni, qualità e anche complessità iconografica avesse potuto coerentemente collocarsi in un sito all'apparenza secondario e periferico, dove campeggiava in fondo alla navata, al di sopra dell'altar maggiore.

All'entrare in chiesa, l'impressione doveva essere straordinaria, poiché l'occhio del visitatore veniva immediatamente catturato dalla visione dell'enorme albero sotto cui sedeva la Vergine col Bambino, dipinto con un tale realismo che la fortuna dell'opera

si baserà proprio sulla continua riproposizione dell'aneddoto di matrice classicheggiante degli uccellini che, ingannati dall'abilità del pittore, andavano a sbattere contro la pala nel tentativo di posarsi sui rami della pianta.

Che l'albero fosse l'elemento formale cardine della composizione è un'evidenza inconfutabile, ma la rilevanza conferitagli non manca di precisi risvolti simbolici, perché, trattandosi di un lauro, la sua presenza associata all'immagine della Vergine valeva a rappresentare la purezza, la castità e la gloria di quest'ultima. Il tema mariano si intreccia inoltre con la prospettiva salvifica del sacrificio di Cristo, introdotta dall'immagine del tronco secco su cui è posato un pavone, simbolo della resurrezione, poiché è proprio la verginità di Maria che rende possibile l'attuarsi del percorso di redenzione che passa attraverso l'incarnazione del figlio di Dio nel corpo immacolato della madre.

In questa prospettiva, gli elementi vegetali che caratterizzano il dipinto hanno dunque, oltre a quella decorativa, anche una specifica valenza teologica, mai espressa da Girolamo in termini tanto complessi nelle opere che precedevano la pala del Metropolitan, la cui datazione, non suffragata da dati documentari, ma suggerita dall'evidente maturazione del pittore sia nella resa paesaggistica, sia nella monumentalità delle figure che compongono la Sacra Conversazione, potrebbe attestarsi attorno al 1510.

I dipinti raccordabili a questo momento indicano come il Dai Libri avesse nel frattempo acquisito la capacità di muoversi su diversi registri. Se infatti la grande tavola per i canonici Lateranensi di San Leonardo implicava una committenza – probabilmente quella della famiglia Carteri – di livello alto, sia per l'impegno economico che comportava l'esecuzione di un'opera di tali dimensioni e raffinatezza stilistica e cromatica, sia per la complessità del messaggio simbolico ad essa affidato, i lavori disseminati dall'artista in altre chiese cittadine ne evidenziano il contemporaneo coinvolgimento anche con una clientela più modesta per rango sociale e capacità di spesa, alla quale sono destinate pitture di misure più ridotte e maggior semplicità e velocità compositiva.

Fra queste si potrà ricordare la pala con i *Santi Sebastiano, Rocco e Giobbe* per la chiesa di San Tommaso Cantuariense, che inaugura il tema, poi ripreso in altri dipinti, dell'associazione fra loro di santi taumaturghi, la cui raffigurazione si legava in genere alle specifiche devozioni di istituzioni di ispirazione ospedaliera, come ad esempio la Confraternita di San Rocco, dalla quale era stata richiesta la tavola in questione e che fra le proprie attività contava appunto l'assistenza ai malati.

I santi Rocco e Sebastiano, a confermarne la diffusione del culto, compaiono ai lati della Madonna con il Bambino anche nella cosiddetta Pala Maffei, proveniente dalla chiesa soppressa di San Giacomo alla Pigna, un'opera di dimensioni modeste e di composizione molto semplificata, come risulta evidente dalla resa sbrigativa e poco dettagliata del paesaggio, che lascia pensare alla possibilità che l'esecuzione di alcuni dipinti di maniera più corsiva venisse lasciata dal pittore agli aiuti di bottega: a segnalare un fenomeno piuttosto ovvio, e cioè il fatto che il sostentamento delle

officine pittoriche si avvalessse non solo degli introiti derivanti dalle opere di grande formato e impegno, ma dovesse/potesse contare anche sui flussi provenienti da lavori di qualità più modeste, concepiti per fare cassetta abbracciando più ampi segmenti di mercato.

Giunti al 1515, Girolamo rientrerà nella chiesa di Santa Maria in Organo, dove era stato convocato insieme a Francesco Morone per dipingere le ante dell'organo costruito quasi un decennio prima, fra 1501 e 1507.

La lunga pausa fra l'installazione dello strumento e la stipula del contratto che affidava ai due artisti, oltre all'esecuzione delle quattro tele che avrebbero dovuto costituirne le portelle, anche la decorazione della cassa del medesimo e della cappella dove era stato collocato, si lega a un vuoto di potere verificatosi nella reggenza del monastero, ovvero alla mancanza, fra gli abati, di figure carismatiche e intraprendenti. La situazione cambierà radicalmente con l'elezione, nel 1514, di Cipriano Cipriani, che con grande energia rilancerà i progetti decorativi della chiesa, fra l'altro affidando a Fra Giovanni l'esecuzione delle tarsie della sacrestia.

Le portelle dell'organo erano costituite da quattro tele, accoppiate due a due su telai lignei. La loro funzione, oltre che meramente ornamentale, era di potersi chiudere per proteggere lo strumento dalla polvere quando non veniva usato, ma, ovviamente, di poter essere anche aperte quando l'organista entrava in azione, il che rendeva necessario che entrambi i versi fossero dipinti. Nel caso di Santa Maria in Organo le portelle accostate presentavano a destra una scena di *Natività*, alla quale assistevano, a sinistra, i profeti Daniele e Isaia, il quale ultimo ritratto nell'atto di puntare il dito verso il presepe per ricordare l'avverarsi dell'evento sacro della venuta del Salvatore, da lui stesso profetizzato nei suoi scritti. Nella parte superiore delle tele compare poi un coro di angeli intenti a suonare diversi strumenti musicali: un soggetto scelto non casualmente, ma legato alle prescrizioni della trattatistica, che consigliavano ai pittori di utilizzare iconografie coerenti con la funzione delle tele, destinate appunto a un contesto in cui la pittura aveva un ruolo ancillare rispetto alla musica.

Dal punto di vista della distribuzione delle parti da eseguire, un dato sorprendente riguarda la soluzione percorsa dal Dai Libri e dal Morone junior. Se infatti la scelta più ovvia sarebbe stata di spartirsi le quattro tele occupandosi uno di quelle per l'esterno, l'altro di quelle interne, perché questo avrebbe dato la garanzia di una congruità stilistica nella resa dei soggetti, in realtà, per motivi che restano indecifrabili, il lavoro fu diviso secondo il criterio destra (Morone) – sinistra (Dai Libri). Il risultato finale evidenzia una tale sintonia compositiva, formale e stilistica che rende impercettibile il passaggio da una mano all'altra e che ci dice – come peraltro indicato anche dalle emergenze archivistiche – che a queste date i due artisti dovevano aver già lavorato insieme altre volte, affinando reciprocamente la propria maniera fino a giungere a una completa e convincente sintesi linguistica.

Tale alternanza fu naturalmente ribadita anche sulle due tele che restavano a vista a strumento aperto, tuttavia invertendo le mani, per cui in questo caso l'esecuzione della portella di destra toccò al Dai Libri, che vi raffigurò le sante Caterina e Maddalena,

mentre su quella di sinistra Morone dipinse i santi Giovanni Evangelista e Benedetto. Ancora una volta la scelta dei soggetti si riallacciava alle indicazioni della trattatistica, che insistevano sulla necessità di individuare iconografie ‘scomponibili’, che rimanessero comprensibili nonostante la forte spaziatura introdotta fra una parte e l'altra dall'ingombro delle canne dell'organo. In quest'ordine, un tema perfettamente funzionale era ad esempio quello dell'Annunciazione, che consentiva di articolare il racconto in campi separati, distanziano l'arcangelo dalla Vergine, ma anche, come nel caso veronese, figure isolate di santi che fra loro non prevedessero collegamenti narrativi.

Negli anni a seguire, la carriera pittorica di Girolamo proseguirà improntandosi a una certa serialità, che lo condurrà a replicare in più occasioni le medesime iconografie, al tempo stesso evidenziando però una sensibile progressione della sua capacità di rinnovare e variare le formule compositive. Al proposito un caso emblematico è rappresentato dalle due diverse versioni offerte a brevissimo giro di tempo della *Madonna con il Bambino e Sant'Anna*, che nella pala della National Gallery di Londra presenta solo le tre figure, mentre in quella della chiesa veronese di San Paolo in Campo Marzio propone una più allargata rappresentazione della Sacra Famiglia, inclusiva anche di san Giuseppe e san Gioacchino.

Il primo dei due dipinti si trovava in origine nella chiesa di Santa Maria della Scala ed era l'elemento centrale di un trino-trittico, ai cui lati vi erano un *San Rocco* dipinto dal Cavazzola e un *San Sebastiano* eseguito da Francesco Torbido. Nel corso dell'Ottocento l'insieme era stato smembrato e le tavole che lo componevano avevano singolarmente raggiunto diverse collocazioni, facendo smarrire completamente il senso dell'allestimento originario, forse anche arricchito da una predella e certamente rilegato, per consentirne una lettura unitaria, da un'adeguata cornice lignea intagliata e dorata.

Limitandoci al contributo del Dai Libri, il soggetto proposto è quello della Vergine presentata insieme non solo al figlio, ma anche con la madre Anna, alla quale nella composizione è assegnata una posizione rilevante, che insiste sulla devozione riservata nel corso del Cinquecento, a sua volta attestata dalla frequenza con cui il tema era variamente replicato dagli artisti. Tale popolarità si legava alle molte prerogative attribuite alla santa, che figurava come patrona di numerose corporazioni di artigiani e protettrice di diverse arti e mestieri, ma che era anche una figura di ‘guaritrice’, che poteva essere invocata per sanare malattie e contagi, quali ad esempio la peste. Nel trino-trittico di Santa Maria della Scala la sua associazione con le figure dei due santi taumaturghi Rocco e Sebastiano insisteva indubbiamente sul legame di Anna con la cura e la guarigione dei malati, sebbene, in assenza di adeguata documentazione, non sia chiaro se il dipinto fosse stato commissionato nel corso di una qualche epidemia, a invocarne l'ausilio, o come ex-voto, a ringraziamento per l'avvenuta intercessione.

A prescindere da queste implicazioni devozionali, l'interesse iconografico dell'opera si lega al suo inserirsi in un filone codificato, che prevedeva che la coppia madre-figlia

venisse presentata secondo due modalità precise, ovvero con sant'Anna a fianco della Vergine, oppure con quest'ultima seduta in braccio alla genitrice.

Questa seconda versione si prestava a essere declinata in termini generalmente più affettuosi ed era spesso caratterizzata dall'attribuzione a Maria di sembianze molto giovanili, il che conferiva al soggetto un'immediatezza familiare e devozionale, facendo spiccare Anna nel suo ruolo di nonna di Cristo: è dunque facile comprenderne la più vasta diffusione, attestata anche nello stesso contesto veronese dalla presenza di numerose repliche del gruppo cosiddetto della "Sant'Anna metterza", la maggior parte delle quali scultoree.

L'iconografia che prevedeva invece una Sant'Anna più giovane e più simile alla figlia, che si pone alle spalle della Vergine con un gesto protettivo, era d'altronde pure nota al Dai Libri, che la utilizzerà nella grande pala dipinta per la chiesa di San Paolo in Campo Marzio. In questo dipinto il pittore adotta inoltre un'ulteriore strategia compositiva, che è quella di rappresentare i committenti non inginocchiati e a figura intera, come era consuetudine nell'arte medievale, ma a mezzo busto, emergenti dal bordo inferiore dell'opera. Si tratta, nella pittura rinascimentale, di una soluzione molto tipica, probabilmente inaugurata nel 1472 da Liberale da Verona nella Pala di Viterbo, che aveva ovviamente un suo preciso significato non solo formale, ma anche simbolico: collocare i donatori "in abisso", riducendone anche le proporzioni, obbediva infatti alla necessità di rimarcare la distanza 'gerarchica' fra questi e le figure sante e inoltre garantiva l'altrettanto opportuna distinzione fra lo spazio celeste in cui i pittori visualizzavano le sacre apparizioni e la dimensione terrena a cui appartenevano non solo i committenti che orgogliosamente richiedevano di essere ritratti, ma anche gli stessi devoti fruitori dei dipinti.

La Pala di San Paolo in Campo Marzio, con la sua fastosità cromatica e la ricchissima declinazione naturalistica del profondo e arioso paesaggio alle spalle del gruppo della Sacra Famiglia, apre il capitolo della maturità pittorica di Girolamo, che ha una delle sue opere più alte nella *Madonna dell'ombrellino* del Museo di Castelveccchio.

Il dipinto è uno dei pochissimi del catalogo del pittore su cui sia riportata una data, quella del 1530. In origine si trovava sull'altar maggiore della chiesa soppressa (e poi abbattuta) di Santa Maria della Vittoria Nuova, edificio eretto nel corso della seconda metà del Quattrocento dove diverse famiglie di nobiltà abbastanza recente erano riuscite a conquistare il patronato di una propria cappella, attivandosi poi nella commissione agli artisti cittadini dei quadri destinati ai singoli altari.

Il suggestivo titolo della pala del Dai Libri deriva ovviamente dalla presenza al di sopra del trono della Vergine di una sorta di ombrello retto da un angioletto. Si tratta di un elemento simbolico che introduce il tema mariano dell'Incarnazione, poiché la cupoletta che incorona il trono gli conferisce le sembianze di un tabernacolo, proponendo la similitudine di Maria tabernacolo, ovvero custode al suo interno del corpo di Cristo e dunque tramite della Salvezza. La complessità teologica di tale assunto, dietro al quale è lecito immaginare una committenza di significativo livello culturale e adeguata preparazione teologica, è tuttavia sviluppata nel dipinto con una

sorta di leggerezza, in virtù specialmente della veduta paesaggistica che dal fondo si estende fino al primo piano, creando un senso di profonda compenetrazione fra il gruppo sacro e l'ambiente naturale che lo avvolge.

Come di consueto, anche nella *Madonna dell'ombrellino* Girolamo continua a guardare a Mantegna, ma non più ai modelli veronesi, bensì a un'opera mantovana, la cosiddetta *Madonna della Vittoria* dipinta da Andrea nel 1496 per Francesco Gonzaga, che si era fatto rappresentare in ginocchio ai piedi della Vergine per commemorare la vittoria spuntata contro i Francesi a Fornovo. Questa pala aveva ovviamente una fortissima connotazione politica, tuttavia completamente indifferente al Dai Libri che si limiterà a subirne per un verso le suggestioni formali, riprendendo esattamente il gesto della Vergine, e per l'altro a giocare con l'analoga titolazione a Santa Maria della Vittoria degli spazi cui i dipinti erano destinati.

A qualche anno di distanza dalla *Madonna dell'ombrellino* si colloca la *Madonna della quercia* del Museo di Castelveccchio, che è l'ultimo titolo a noi noto del catalogo del pittore. Rispetto ai dipinti precedenti le soluzioni compositive mostrano una svolta significativa, poiché vengono meno quella concentrazione e anche divagazione narrativa che avevano caratterizzato i paesaggi di Girolamo e le vedute si fanno viceversa più aperte, gli orizzonti si abbassano su distese lontananti e i santi, che pur attingono una più solenne monumentalità, appaiono però sospesi in un'atmosfera più rarefatta. A essere a questo punto cambiati sono i modelli di riferimento del pittore, che nella pala di Castelveccchio orchestra il racconto attorno a pochi elementi figurativi: la quercia da cui prende il nome l'opera e i santi Andrea (titolare della chiesa soppressa da cui viene l'opera) e Pietro che assistono all'apparizione della Vergine entro una mandorla dorata campeggiando sullo sfondo di una veduta dall'alto di una valle fluviale. Se questo elemento paesistico poteva essere un'invenzione originale del Dai Libri, che propone la medesima inquadratura portandola a essere protagonista del quadro nel belliniano *Battesimo degli ibis* dello stesso Castelveccchio, per i santi assorti nella mistica visione il riferimento più diretto è invece la pala che il bresciano Savoldo aveva dipinto per Santa Maria in Organo nel 1535.

Quest'ultima data costituisce dunque un ineludibile *post quem* per la *Madonna della quercia*, sicuramente creata da Girolamo sulla suggestione del modello dell'artista bresciano, dimostrando così, pur in una fase avanzata della propria carriera, una significativa capacità di recepire nuovi stimoli dall'esterno. Quale fosse poi l'evoluzione del suo percorso stilistico da questo momento in poi non è affatto chiaro, perché con questa pala si chiude il catalogo delle opere del pittore a noi note, il che lascia aperta un grande lacuna difficilmente colmabile che va dai secondi anni trenta fino al 1555, anno della sua morte: con, a interrompere questo 'silenzio' artistico, le sole raffinatissime miniature dei codici per il monastero di Polirone, eseguite a breve distanza dalla morte fra 1554 e 1555.

Cosa significhi questa netta e prolungata interruzione dell'attività non è del tutto chiaro, posto che è anche possibile che esista una parte della sua produzione finale in cui Girolamo in qualche modo modifica la propria firma stilistica al punto da diventare

irriconoscibile. Ma mi pare si tratti di un'ipotesi poco credibile. Piuttosto sembra sensato tornare al punto da cui siamo partiti, ovvero al fatto che la fortuna di mercato del Dai Libri, così come quella di molti altri pittori della sua generazione, in origine fosse legata a quel fenomeno di accrescimento e prosperità finanziaria di diverse istituzioni ecclesiastiche cittadine, cui era seguito l'attivarsi di un'ampia richiesta di opere, di cui si è detto all'inizio. Negli anni trenta del Cinquecento questa vivace stagione di committenze era andata via via spegnendosi, a seguito della saturazione delle richieste, e ciò mentre sulla scena cittadina si stava affacciando una nuova e più aggiornata generazione di artisti.

Pittori come il Dai Libri, ancora radicati nella ripetizione di cifre stilistiche e di modelli che si cominciano a sentire come vetusti, passano insomma semplicemente di moda e subiscono un drastico crollo di clientela. La stessa parabola professionale del figlio di Girolamo, Francesco, è sotto questo aspetto emblematica, perché dopo gli esordi come miniatore e pittore aveva dovuto convertirsi a diverse attività artigianali, prima di approdare all'architettura, che tuttavia gli darà fortuna fuori dalla natia Verona.

13 febbraio 2020

Lezione della prof.ssa **Laura Och**

Conservatorio di Verona

EVARISTO FELICE DALL'ABACO
(Verona 1675 – Monaco di Baviera 1742)
Musicista



Presunto ritratto di Evaristo Felice Dall'Abaco, di autore anonimo. Verona, Conservatorio di musica E. F. Dall'Abaco.

Appartenente a un'antica famiglia di «viri nobiles», Evaristo Felice Dall'Abaco nacque a Verona il 12 luglio 1675, terzogenito di Damiano e di Clorinda. Il nonno di Evaristo Felice, Bernardo degli Abachi, era un agiato commerciante in attività come fonticarius farinarum. Mentre della madre si conosce soltanto il nome, fonti d'archivio attestano che il padre, Damiano, si occupava di questioni legali; egli esercitava infatti la professione di causidico nel bel palazzo di famiglia sito nella parrocchia di San Giovanni in Foro, sulla cui facciata una lapide ricorda la nascita del musicista, il membro più illustre della famiglia, ascrivendone erroneamente la morte al 1752.

Durante la prima giovinezza del compositore la città natale non si era ancora ripresa dalle conseguenze della terribile pestilenza che nel 1630 ne aveva distrutto gran parte delle strutture produttive, uccidendo più della metà dei suoi cinquantatremila abitanti. Le gravi difficoltà economiche di quel periodo si ripercuotevano negativamente anche sulle istituzioni musicali cittadine e sulle prospettive di lavoro per i musicisti.

La cappella musicale del duomo, reduce da un pesante declino seguito al «gran contagio», durante il quale l'organico si assottigliò a quattro cantori e un paio di strumentisti salariati, grazie al magistero del violinista e compositore don Dionisio Bellante stava faticosamente ritornando alle decorose condizioni che si convenivano alla più prestigiosa fra le cappelle musicali ecclesiastiche veronesi.

Non era florida neppure la situazione dell'Accademia Filarmonica. Prima che la sua fisionomia organizzativa mutasse radicalmente a seguito della costruzione dell'omonimo teatro, essa aveva abbandonato definitivamente la pratica del far

musica, assecondando gli interessi dei soci per le lettere, piuttosto che per quei «virtuosi essercitij» musicali che ne avevano segnato per diversi decenni le riunioni, fin dalla nascita del sodalizio nel 1543.

Evaristo Felice studiò musica probabilmente a Verona, forse alla scuola di Gasparo Gaspardini, succeduto a don Bellante nel 1685 alla guida della cappella musicale del duomo; tuttavia sulla sua formazione non si hanno notizie sicure.

I primi documenti intorno alla sua attività di musicista risalgono al 1696, quando la sua presenza è registrata a Modena in alcune «fontioni» musicali. Nella città emiliana fioriva un'importante tradizione strumentale, alimentata dal mecenatismo dei duchi d'Este e corroborata dalla presenza di strumentisti di valore, come Marco Uccellini, Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Battista Vitali e il figlio Tommaso Antonio.

Tornato presumibilmente a Verona dopo il 7 febbraio 1700, data in cui la sua presenza a Modena è registrata per l'ultima volta, poco dopo il musicista si rimise in viaggio, ma questa volta verso la Germania, dove nel 1704 trovò una sistemazione stabile come violoncellista alla corte dell'elettore Massimiliano Emanuele di Baviera.

A Monaco, uno dei più importanti centri musicali della Germania, lavoravano numerosi musicisti italiani. Kammermusik-Direktor dell'elettore bavarese Massimiliano Emanuele II era in quegli anni Pietro Torri, un altro dei molti compositori veneti emigrati oltralpe alla ricerca di affermazioni professionali più allettanti di quelle prospettate dalla politica culturale della Serenissima.

Torri, nativo di Peschiera sul Garda, ebbe forse parte attiva nel favorire il passaggio in Germania del musicista veronese. Ma non si può trascurare l'ipotesi di un intervento diretto da parte del marchese Scipione Maffei, la cui famiglia, una delle più ragguardevoli dell'aristocrazia veronese, intratteneva con Monaco rapporti cordiali ed era stata, a detta del marchese stesso, «in ogni tempo devotissima della Serenissima Casa Elettorale di Baviera». La presenza di Dall'Abaco alla corte di Monaco è documentata dal 1° aprile 1704, quando il musicista fu assunto come «suonador da camera di violoncello» con uno stipendio di 700 fiorini e un indennizzo di 100 fiorini per le spese di viaggio.

A Monaco Dall'Abaco trovò una corte raffinata e un ambiente culturale ricco di stimoli musicali. Massimiliano Emanuele, che considerava il mecenatismo verso le arti un elemento fondamentale del suo prestigio internazionale, aveva fatto della capitale bavarese il principale centro di committenza artistica nella Germania meridionale. Durante il suo principato la cappella musicale, che in passato era stata onorata dalla presenza del grande Orlando di Lasso, era composta da una ventina di cantanti e da una quarantina di strumentisti. Le esecuzioni musicali subivano l'influenza dello stile italiano poiché le cariche più importanti nella gerarchia musicale della corte erano ricoperte da musicisti provenienti dalla penisola. Fra questi, oltre a Pietro Torri, giunto

a Monaco come organista e poi affermatosi per le capacità organizzative e per l'indiscusso talento teatrale, va ricordato il viterbese Ercole Bernabei, che a Monaco aveva introdotto anche i figli Giuseppe Antonio e Vincenzo e l'allievo Agostino Steffani.

In quegli anni Massimiliano Emanuele era schierato a fianco della Francia contro la Grande Alleanza dell'Aja, promossa nel 1701 dall'Inghilterra per arginare le mire di Luigi XIV sul trono spagnolo. Nonostante le restrizioni finanziarie dovute alla difficile situazione militare, nell'ambiente musicale bavarese Dall'Abaco si inserì con la prontezza e la versatilità proprie degli emigranti di lusso.

La tranquillità promessa dalla nuova sistemazione professionale fu presto sconvolta dagli eventi militari e diplomatici legati alla guerra di successione spagnola. Nel 1705 Massimiliano Emanuele dovette abbandonare Monaco dopo la disfatta di Höchstädt, riparando con tutta la corte a Bruxelles, dove anche Evaristo Felice si trasferì con gli altri musicisti al servizio dell'elettore.

Nel 1692 Massimiliano Emanuele era stato nominato governatore generale dei Paesi Bassi; pochi anni dopo un suo funzionario fondò il Théâtre de la Monnaie, primo teatro pubblico di Bruxelles, attivo prevalentemente con opere di compositori francesi e italiani. Anche nella città fiamminga Dall'Abaco trovò un ambiente musicale accogliente, in cui fra gli altri era attivo un altro compositore veneto, Pietro Antonio Fiocco, cui Massimiliano Emanuele aveva affidato importanti incarichi organizzativi.

Risale a questo periodo l'esordio editoriale del compositore; lo stampatore Estienne Roger pubblicò ad Amsterdam la sua prima raccolta strumentale, *XII Sonate da Camera a Violino e Violoncello overo Clavicembalo solo*. Sul frontespizio della raccolta Dall'Abaco si qualificò come «musicista di camera di S.A.S.E. di Baviera», ruolo ancora modesto nell'ambito della gerarchia musicale di corte, proclamandosi anche «cittadino veronese», in modo da esibire quella patente d'italianità che all'epoca costituiva un biglietto da visita prestigioso sul mercato europeo del professionismo musicale.

Una pesante sconfitta militare subita dall'esercito francese a Ramillies il 23 maggio 1706 costrinse la corte bavarese a trasferirsi precipitosamente a Mons. Fu forse in questa città, e comunque nei Paesi Bassi, che Dall'Abaco sposò Marie Clemence Bultinck, più giovane del compositore di circa sedici anni. Dal matrimonio nacquero quattro figli. Il maggiore di essi, Giuseppe Clemente, fu a sua volta compositore e buon violoncellista nella cappella musicale di Bonn, nonché consigliere e direttore della musica da camera dell'elettore di Colonia. A seguito di vicende non del tutto chiare, Giuseppe Clemente nel 1752 abbandonò Bonn per trasferirsi a Verona, dove fu nominato barone, trascorrendo gli ultimi anni di una vita avventurosa e lunghissima (morì nel 1805) in una villa di sua proprietà ad Arbizzano.

L'11 settembre 1709 l'esercito francese venne battuto a Malplaquet e il 20 ottobre anche Mons fu costretta a capitolare. Massimiliano Emanuele dovette rifugiarsi in Francia, dove l'alleato Luigi XIV gli offrì ospitalità prima nel castello di Rambouillet e poi a Parigi, a Versailles, a Meudon, a St. Cloud e a Compiègne. Insieme con Pietro Torri e con tutta la corte, Dall'Abaco rimase al seguito del principe anche durante il soggiorno francese; in tal modo il compositore conobbe direttamente le tendenze della cultura musicale francese, ricevendone importanti stimoli destinati a pesare non poco sulla sua successiva produzione.

Nella Francia di Luigi XIV, che considerava le scienze e le arti «gli ornamenti più ragguardevoli degli stati», come proclamava il *Privilège pour l'établissement de l'Académie royale de musique en faveur de Monsieur de Lully*, la musica si modellava sulle esigenze e sui gusti del sovrano, fornendogli un efficace strumento per affermare il suo potere. La passione per la danza, imposta dal re sul cerimoniale di corte, si diffondeva in tutta Europa; sull'onda di una moda destinata a protrarsi almeno fino alla caduta dell'*ancien régime*, la danza strumentale moltiplicava all'infinito i passi e i ritmi dei balli in voga nella corte francese.

Nel catalogo di Dall'Abaco la più evidente conseguenza dell'acquisita familiarità con la cultura francese è l'incremento delle forme strumentali derivate dalla danza. Nelle *XII Sonate da camera a violino e violoncello overo Clavicembalo solo ... Opera Prima*, edita intorno al 1705-1706, le danze sono infatti soltanto due, la giga e la ciaccona. Ma nelle *XII Sonate da Chiesa è da Camera à Tré, Cioè Due Violini, Violoncello è Basso Continuo ... Opera Terza*, edita intorno al 1713, il secondo libro, tutto di sonate da camera, contiene tredici movimenti di danza, ossia quattro allemande, tre sarabande, tre gavotte, due gighe e una ciaccona. Nelle *XII sonate da camera a violino e violoncello opera quarta* i movimenti di danza saliranno a quindici. Una ristampa delle *XII Sonate da Chiesa è da Camera à Tré ... Opera Terza*, curata a Parigi dagli editori Leclerc e Boivin, attesta che il soggiorno in Francia aveva allargato le relazioni professionali di Dall'Abaco, estendendo anche al mercato francese la diffusione editoriale delle sue musiche. Wolfgang Amadeus Mozart scrivendo da Parigi al padre Leopold il 12 giugno 1778 (post scriptum a una lettera della madre) gli riferisce un aneddoto riguardante «Abaco» presentandolo come un autorevole testimone dell'ambiente musicale parigino del suo tempo.

Nel maggio del 1711 l'elettore riprese la via del nord, dirigendosi verso il Lussemburgo e stabilendosi a Namur il 13 ottobre. Fra il 1712 e il 1713 Dall'Abaco pubblicò ad Amsterdam, per i tipi di Estienne Roger & Le Cène, la sua prima raccolta di concerti, dodici *Concerti a quatro da chiesa Cioè due Violini Alto Viola Violoncello e Basso continuo ... opera seconda*, con dedica a Massimiliano Emanuele di Baviera, dedica che va sicuramente posta in relazione con la recente nomina del compositore a «maestro de concerti» dell'elettore attestata dal frontespizio. Nemmeno per tali concerti, come per tutte le altre raccolte strumentali di Dall'Abaco, è possibile risalire

alla data di edizione, che si può ricavare approssimativamente dall'esame comparativo degli indizi offerti dal frontespizio.

Dopo che il 13 ottobre 1711 Massimiliano Emanuele ebbe stabilito la propria residenza a Namur trasferendosi nella città belga con tutta la corte, fra il principe tedesco e il duca di Lorena si instaurarono cordiali relazioni di buon vicinato, con frequenti contatti e scambi di favori in cui furono ripetutamente coinvolti anche alcuni musicisti, come attestano diverse fonti archivistiche. In data 18 aprile 1712, una lista di spese a carico del duca di Lorena registra l'elargizione di 100 luigi d'oro «Au musicien de M. l'électeur de Bavière», musicista che pare assai probabile poter identificare in Evaristo Felice Dall'Abaco. Il compositore avrebbe ricompensato la generosità del duca Leopoldo dedicandogli la sua unica raccolta di sonate a tre, la cui pubblicazione dovrebbe dunque essere di poco successiva a quella data.

In seguito gli editori parigini Le Clerc e Boivin introdussero sul mercato editoriale una ristampa della raccolta, che però è priva dell'epistola dedicatoria e si presenta in una veste tipografica assai più modesta; dell'Opera Terza per molto tempo rimase questa l'unica edizione conosciuta.

I trattati di Utrecht (1713) e di Rastadt (1714) posero fine alla guerra di successione spagnola, ristabilendo un equilibrio politico che avrebbe garantito vent'anni di pace all'intera Europa. L'esilio dell'elettore di Baviera ebbe termine e l'11 aprile 1715 Massimiliano Emanuele rientrò a Monaco seguito dalla corte.

Negli anni successivi rimangono tracce documentarie anche dell'attività come esecutore di Dall'Abaco, di cui si ricordano tre «accademie» date a Monaco il 15, 18 e 25 gennaio 1725. Anche dopo il rientro in Germania, per la stampa delle proprie composizioni Dall'Abaco continuò a rivolgersi alla fiorente industria editoriale di Amsterdam, principale centro internazionale di editoria musicale in Europa settentrionale. Fu infatti nella città olandese che l'editore Jeanne Roger stampò la sua quarta raccolta strumentale, dodici *Sonate da Camera à Violino è Violoncello* che del compositore veronese costituiranno la raccolta più fortunata sotto l'aspetto editoriale. Ne diedero infatti immediata ristampa ad Amsterdam Estienne Roger & Le Cène. In seguito, probabilmente dopo la morte del compositore, comparvero a Parigi due edizioni liberamente arrangiate l'una «pour la musette, vielle, flûte traversière», l'altra «pour la flûte traversière, hautbois et flûte douce». Ancora ad Amsterdam, forse intorno al 1719, Jeanne Roger diede alle stampe la quinta raccolta strumentale del compositore, sei *Concerti à più Istrumenti*, prontamente ristampati da Michel Charles Le Cène, che pubblicò anche la sesta e ultima impresa editoriale di Dall'Abaco, dodici *Concerti à più Istrumenti*, fra il 1730 e il 1734.

Sui frontespizi delle due ultime raccolte Dall'Abaco si dichiarava ancora «maestro de concerti» dell'elettore di Baviera, accostando al precedente titolo quello di «consigliere», segno di un'autorevolezza non solo musicale che il compositore si era guadagnato entro la cerchia della corte bavarese. Solamente nell'ultima raccolta egli abbandonò la qualifica di «cittadino veronese», testimoniando con ciò sia l'avvenuta

naturalizzazione tedesca, sia il ruolo di componente privilegiato nell'entourage del principe. Anche il diradarsi della produzione musicale negli ultimi anni va probabilmente posto in relazione con la sua condizione di musicista di alto rango.

La morte di Massimiliano Emanuele, avvenuta il 26 febbraio 1726, probabilmente ebbe scarse conseguenze sulla posizione a corte del compositore, che intorno al 1734, quando consegnò alle stampe l'Opera Sesta, ultima raccolta del suo catalogo editoriale, poté ancora fregiarsi del titolo di «Consigliere e Maestro de' Concerti di S.A.I.E. di Baviera». Ma il nuovo elettore Carlo Alberto, per arginare il dissesto finanziario indotto dalle sfortunate campagne belliche del suo predecessore, dovette procedere a dure restrizioni finanziarie che colpirono in misura significativa anche le spese per il mantenimento della cappella musicale. Già nel mese di luglio del 1726 molti musicisti in servizio nella corte bavarese, fra cui lo stesso Dall'Abaco, subirono rilevanti riduzioni di stipendio; sembra che negli ultimi anni le condizioni economiche del compositore non fossero floride.

Dall'Abaco morì a Monaco il 12 luglio 1742. Le disposizioni testamentarie, redatte in prima versione il 1° agosto 1735 e in quella definitiva il 1° marzo 1736 (con un notevole anticipo sulla data della morte, forse imputabile a condizioni fisiche non buone), stabilirono che l'intera eredità del compositore, comprendente capitali, oggetti preziosi e il mobilio di casa, fosse assegnata alla moglie.

Oltre ai pochissimi manoscritti pervenutici, la produzione musicale di Evaristo Felice Dall'Abaco, come quella di Corelli, è costituita da sei opere a stampa, tutte di musica strumentale. In tutto sono soltanto sessantasei le sue composizioni musicali edite; coerentemente con il suo status di musicista cortigiano di alto rango, Dall'Abaco fu infatti compositore assai oculato e attento al livello qualitativo della sua produzione; la sua scrittura musicale, elegante e accuratamente rifinita nella condotta delle parti, pur richiedendo spesso notevole impegno tecnico evita di norma lo sfoggio virtuosistico, coniugando l'esempio corelliano con non rare concessioni a una fluidità discorsiva di impronta pregalante.

Quello di Dall'Abaco è un lascito musicale numericamente esiguo, ma rappresentativo dello stile barocco ormai giunto, come scrive William Newman, «al suo vertice classico di chiarezza e sicurezza di disegno». Compositore di respiro autenticamente europeo, egli assimilò e riuscì sapientemente a coniugare le più importanti tendenze stilistiche della sua epoca, dal florido impianto strumentale della scuola emiliana alle aristocratiche movenze di danza tipiche della musica francese, dal rigore contrappuntistico mutuato dagli esempi corelliani alla scorrevolezza inventiva di impronta pregalante, confermandosi uno dei più importanti compositori italiani della sua generazione.

Bibliografia

- ANTOLINI BIANCA MARIA, *Dall'Abaco Evaristo Felice*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, pp. 769-771
- BOLOGNA CARLO, *Dalla musica postrinascimentale ai giorni nostri*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca popolare di Verona, 1976
- BOTTAGISIO PIETRO, *Un grande musicista veronese: Evaristo Felice Dall'Abaco*, «Vita veronese», V/3, marzo 1952, pp. 81-85
- BRENZONI RAFFAELLO, *Un grande musicista veronese: Evaristo Felice Dall'Abaco*, «Note d'archivio per la storia musicale», XII, 1935, pp. 154-164
- CHINI TARCISIO, *Dall'Abaco Evaristo Felice* in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985, *Le biografie*, II, pp. 383-384
- ISER ULRICH, *In vita famoso, oggi dimenticato? Giuseppe Clemente Dall'Abaco (1710-1805)*, in *Coelorum imitatur concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, a c. di P. Rigoli, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2002, pp. 47-77
- MANARA FILIPPO, *Un musicista poco noto: Evaristo Felice Dall'Abaco*, Trieste, Tipografia del Lloyd Adriatico, 1908
- MATERASSI MARCO, prefazione a EVARISTO FELICE DALL'ABACO, *XII Sonate da Camera a Violino o Violoncello overo Clavicembalo solo [...] Opera prima*, rist. anastatica Firenze, S.P.E.S., 1999
- MISCHIATI OSCAR, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, Roma, Torre d'Orfeo, 1993
- NEWMAN WILLIAM, *The Sonata in the Baroque Era*, New-York-London, Norton & C., 1983
- OCH LAURA, prefazione a EVARISTO FELICE DALL'ABACO, *Concerti a quattro da Chiesa cioè due Violini, Alto Viola, Violoncello e Basso Continuo [...] Opera Seconda*, rist. anastatica Firenze, S.P.E.S., 2006
- OCH LAURA, prefazione a EVARISTO FELICE DALL'ABACO, *Sonate da Chiesa e da Camera a tre, cioè due Violini, Violoncello e Basso Continuo [...] Opera Terza*, rist. anastatica Firenze, S.P.E.S., 2002
- OCH LAURA, prefazione a EVARISTO FELICE DALL'ABACO, *Sonate da Camera a Violino e Violoncello [...] Opera Quarta*, rist. anastatica Firenze, S.P.E.S., 1999
- PASSADORE FRANCESCO, *Catalogo tematico delle composizioni di Evaristo Felice Dall'Abaco (1675-1742)*, Padova, Edizioni de "I solisti veneti", 1984
- PERINA OFELIA, *Felice Evaristo Dall'Abaco. Vita e opere*, diss. Università di Parma, a.a. 1976-1977
- SANDBERGER ADOLF, *Enleitung a Augewählte Werke der Kurfürstlich Bayerischen Konzertmeisters Evaristo Felice Dall'Abaco (1675-1742)*, I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900 (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jahrg. 1, Band 1, Zweiter Teil), pp. XI-LIX
- SANDBERGER ADOLF, *Enleitung a Augewählte Werke der Kurfürstlich Bayerischen Konzertmeisters Evaristo Felice Dall'Abaco (1675-1742)*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908 (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jahrg. 9, Band 1, Zweiter Teil), pp. IX-XXI
- TALBOT MICHAEL, *Dall'Abaco Evaristo Felice*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, VI, pp. 850-851

causa Covid19

le lezioni in programma fino a giugno 2020

sono state annullate

**Veronesi illustri in Europa e
Verona centrale nella storia**

**Lezioni
ottobre-novembre
2020**

LA SIGNORIA SCALIGERA E L'IMPERO (SECC. XIII – XIV)

Premessa: l'alto e il pieno medioevo

Nell'alto medioevo, dall'epoca di Teoderico in poi (sulla quale si sofferma in questo fascicolo la lezione di Donatella Tronca), Verona ebbe una tradizione importante di città "regia". Così fu in età longobarda (quando la città fu seconda per importanza solo a Pavia, la capitale del regno), e anche in età carolingia, con la tradizione di re Pipino, il figlio di Carlomagno.

Assumo questo dato come un punto di partenza, rifacendomi alla figura di Berengario, marchese del Friuli, che emerge al momento del disfacimento dell'impero carolingio (fine sec. IX). L'importanza della figura di Berengario re e imperatore si sedimentò nella cultura cittadina. Non a caso in età scaligera (sotto la dominazione di Cansignorio) il suo nome fu apposto sopra uno dei mascheroni del fusto della fontana di piazza Erbe.

È quasi superfluo ricordare che già allora, agli inizi del sec. X, Verona svolgeva una funzione strategica importante, controllando l'accesso alle Alpi e dalle Alpi. Berengario morì nel 924, assassinato nella sua casa sul castello di S. Pietro. Ma dopo alcuni decenni di contrasti fra i numerosi dinasti che aspiravano al regno e all'impero l'affermazione dell'imperatore Ottone I di Sassonia, che ovviamente controllava anche il regno d'Italia e aveva necessità assoluta di mantenere sicura la val d'Adige (e l'itinerario dal passo Resia alla pianura padana) diede un sigillo definitivo a questa centralità politica di Verona nella vita politica italiana, creando la Marca veronese e aquileiese, poi Marca veronese soltanto (e infine Marca veronese e trevigiana).

Mentre Carlo Magno, per recarsi nel regno d'Italia, superava il Moncenisio, con Ottone I l'asse della politica europea si sposta di 300 km verso est. Ho citato prima il passo Resia, perché era il più frequentato nel medioevo (più alto di quota rispetto al Brennero, ma meno disagiata). Si può parlare comunque di una "politica dei passi alpini" da parte degli imperatori tedeschi; così come si può parlare di una "politica delle Chiuse". Infatti allo sbocco dei fiumi alpini nella pianura padana si trovavano sistemi difensivi, il controllo dei quali diventa cruciale nei secoli centrali del medioevo: la Chiusa di S. Michele nella valle di Susa per quanto riguarda il Po, la Chiusa del Piave a Quero presso Feltre, quella del Brenta a nord di Bassano. La Chiusa dell'Adige (detta Chiusa di Ceraino o di Volargne) per alcuni secoli è dal punto di vista militare uno dei luoghi più importanti d'Europa.

È chiaro dunque che il rapporto di Verona con l'impero medievale è fortemente condizionato dalla geografia. Quando gli imperatori scendono in Italia tra il X e il XIII secolo, possono trovare libero il passo a Volargne, oppure no. Spesso, Verona è stata favorevole all'impero e non ha ostacolato il passaggio dell'esercito imperiale alla Chiusa; ma non sempre questo accadde. L'imperatore di turno aveva certamente qualche itinerario alternativo: la Valsugana, la Val Camonica attraverso il Tonale, la via del lago di Garda (da Trento per la valle dei Laghi e di lì a Riva. Il suo rapporto con Verona (sempre attenta a non avere nemici a nord) è comunque delicato e complesso.

Importante, per il rapporto fra Verona e l'impero, è poi il problema dell'origine geografica e culturale dei vescovi della città. A partire da Raterio di Liegi (950-960) fino a Bernardo, 1123, per oltre 150 anni i vescovi di Verona sono tutti tedeschi, di Augsburg, del monastero di Reichenau, di Costanza, con tutto quello che comporta.

Lo stretto rapporto fra questi vescovi di Verona e la corte imperiale ha poi come conseguenza il fatto che a Verona la cosiddetta riforma gregoriana, le iniziative del secolo XI che portarono a sancire la centralità del vescovo di Roma e a una serie di iniziative riformatrici, volte a modificare i comportamenti del clero e a sottolineare la dipendenza dei vescovi da Roma, a Verona ebbero poche ripercussioni, essendo il papa e l'imperatore in costante conflitto. Si può dire che quella di Verona fu una Chiesa locale priva di vere iniziative di riforma.

Questo non vuol dire affatto che i vescovi veronesi fossero tutti farabutti. Lo schema propagandistico per cui chiesa papale uguale chierici buoni, chiesa imperiale uguale chierici cattivi, simoniaci, concubinari, è tramontato da molto tempo. Però è un fatto oggettivo che i vescovi veronesi parteciparono ai conclavi che elessero gli antipapi filo-imperiali, accolsero e accompagnarono gli imperatori in Italia, sollecitarono l'esercito cittadino a combattere contro Matilde di Canossa, l'amica dei papi, e via di questo passo. Walbruno, vescovo a Verona, fu addirittura cancelliere del regno d'Italia, quindi con un ruolo anche formale.

Arriviamo al XII secolo, che è il momento di un cambiamento irreversibile. Castagnetti in un suo articolo mise in luce molti anni fa un documento importante a proposito dell'amministrazione della giustizia, a Verona, da parte delle gerarchie dell'impero. Gli aristocratici che si riunirono nel 1123 in un prato davanti a San Zeno per celebrare la sessione del tribunale del marchese, quindi del tribunale d'Appello – perché contro le sentenze che emettevano i Conti di Verona, di Padova, di Vicenza, si reclamava ovviamente all'autorità superiore cioè al marchese –, ovviamente non sapevano che tale sarebbe stata l'ultima seduta giudiziaria che un marchese della Marca Veronese di origine tedesca celebrò ufficialmente! Questa giurisdizione d'appello da parte del marchese fu esercitata ancora, ovviamente, ma da quando la funzione fu trasmessa agli Estensi costoro la esercitarono nel proprio interesse, non di certo nell'interesse dell'impero.

Il quadro politico infatti si stava infatti modificando in modo radicale. Già nel quarto decennio del sec. XII, pochi anni dopo l'evento ora accennato, la classe dirigente cittadina si divise di fronte all'imperatore Lotario III. I decenni centrali del secolo XII furono però il momento della svolta, dopo il quale l'opposizione e il contrasto fra Verona e l'impero tedesco (con conseguente blocco dell'itinerario della Val d'Adige alle Chiuse di Volargne) sono una possibilità sempre aperta. Non un dato definitivo, si badi, ma una possibilità. Non a caso l'imperatore corse ai ripari, creando un conte di Garda e controllando la via alternativa che passava attraverso il lago, grazie al vescovo di Trento e al controllo da parte sua del castello di Riva del Garda. Verona è spesso alleata alle altre città comunali italiane, unite a partire dagli anni Cinquanta nelle varie leghe. Non mancano scontri fisici, battaglie e zuffe fra i *milites* tedeschi e i cittadini veronesi; una del 1156 è famosissima per l'amputazione del naso inflitta ai Veronesi. Questa violenza fatta ai veronesi da parte degli aristocratici tedeschi è percepita come un affronto e Verona vive per alcuni anni questa forte situazione di tensione.

Ovviamente l'impero non cessò di essere presente in Italia, anche dopo che la pace di Costanza del 1183 sostanzialmente legittimò l'operatività politica dei comuni, compreso quello di Verona, e dopo che Enrico VI, figlio di Federico I Barbarossa, ebbe avvicinato il padre. In Italia l'impero non mancava del resto di sostenitori, specialmente tra i grandi ecclesiastici: si ricordi l'esempio di Gerardo, abate di S. Zeno ai tempi del "buon Barbarossa", citato da Dante.

In questi anni, le prime linee di frattura cominciano ad apparire all'interno del ceto dirigente veronese: già fra XII e XIII secolo si può parlare di partiti e guerre urbane, e c'è violenza in città. Tuttavia gli anni dal 1210 al 1230 circa sono ancora anni felici della storia di Verona. I due partiti, quelli del Conte di S. Bonifacio e quello dei Montecchi, bene o male convivono in città; l'interesse generale della città viene preservato, l'obiettivo comune di tutti i cittadini, che è il controllo del territorio da parte della città, viene portato avanti.

Ma quei vent'anni sono anche il momento nel quale i rapporti fra Federico II di Svevia e il papato si deteriorano; l'imperatore presto verrà scomunicato, determinando un inasprimento delle polemiche e delle contrapposizioni pro o contro di lui. Inoltre, comincia ad affermarsi anche a Verona la figura di Ezzelino III da Romano, leader del partito dei Montecchi. Si coagula progressivamente uno schieramento forte, quello appunto di un partito filo-ezzeliniano che si oppone al Papa e gli è ostile. Da un certo momento in poi l'ideologia imperiale verrà messa in secondo piano, ed Ezzelino III stesso – che fa di Verona una capitale regionale – eserciterà il potere per sé stesso. Ma le numerose presenze di Federico II a Verona (1238, 1239), il bando contro il partito dei suoi nemici (il partito dei Conti) celebrato in pompa magna a S. Zeno da Pier della Vigna cancelliere di Enrico, episodi artistici importanti come l'affresco della torre abbaziale ancora a S. Zeno (con l'omaggio dei popoli dell'Oriente e dell'Occidente all'imperatore) attestano quanto, ancora verso metà del secolo XIII, lo "spirito pubblico" dei Veronesi guardasse con attenzione e ammirazione all'impero.

Nei primi anni '60, quando Mastino I della Scala è Podestà del Popolo come erede in qualche misura della posizione politica dei Montecchi, c'è ancora diciamo così una posizione di possibile equilibrio politico fra i due partiti: sono gli anni della pace fra le città venete, mentre in giro per l'Italia infuria la guerra fra gli Angioini e gli Svevi dell'Italia meridionale. Un orientamento filo-imperiale è solo latente, anche per la buona ragione che un esponente autorevole dell'impero in quel momento non esisteva, ma c'erano solo candidati o re eletti di Germania non molto convincenti.

Gli Scaligeri e l'impero

Non sappiamo dunque di preciso cosa successe negli anni Sessanta; ma la tempistica si accelerò e nel 1267 quando si presentò in Italia un erede della tradizione imperiale sveva, quel Corradino di Svevia che era figlio di Manfredi (a sua volta figlio illegittimo), Mastino I non ebbe indugi a schierarsi con lui e a “proteggerlo”, al grido di miles rex Chonradus. Forse c'entrava la situazione interna veronese ancora precaria, coi conti di S. Bonifacio che non erano stati sconfitti definitivamente. Sta di fatto che Corradino venne poi giustiziato da Carlo d'Angiò, e la sua vicenda ebbe una grande eco.

Fu anche quello un fuoco di paglia? Un occasionale interesse dei governanti di Verona? Se si presta fede alla definizione corrente del periodo 1260 c.-1311 come "grande interregno", e se si ricorda anche il fatto che in quegli anni gli Scaligeri fecero anche cose che piacquero molto ai papi (come cacciare gli eretici catari da Sirmione e bruciarne molti in Arena), verrebbe da dire di sì. In realtà le cose non stanno proprio così, nel senso che durante la signoria informale di Mastino I e la successiva di suo fratello Alberto I non manca, da parte dei della Scala, una certa attenzione per quel che accade oltralpe, con le varie candidature presentate da questo o quel principe alla corona imperiale. In generale, sono molti noti i buoni rapporti che Alberto I intrattiene con Mainardo II conte di Tirolo, che non era un principe elettore ma era pur sempre un importante interlocutore nello spazio alpino e imperiale. Inoltre, si può ricordare che uno dei notai più importanti che lavora nella cancelleria di Alberto I (morto nel 1301) e poi dei figli Bartolomeo e Alboino, Ivano figlio di Bonafine *de Berinzo*, dichiara all'inizio della propria opera (*l'Eloquium super arengis*) di essere stato notaio di Alberto d'Asburgo, in quel momento uno dei candidati alla carica imperiale (è lui che Dante rimprovera per aver trascurato il “giardin dell'imperio”). Ciò significa che fra Verona e l'area tedesca circolavano uomini e conoscenze. Inoltre sono assolutamente eloquenti le scelte matrimoniali fatte da Alberto I per i figli: Bartolomeo e Cangrande I sposano due donne di sangue Svevo, discendenti di Federico II in quanto discendenti di Corrado di Antiochia sepolto a Palermo. Sono matrimoni che appunto danno prestigio, e questo è per gli Scaligeri importante: essi non erano aristocratici, ma appartenevano alle casate buona tradizione cittadina, presente nella classe dirigente comunale.

Arriviamo finalmente al 1310. È il momento del progetto ambiziosissimo di Enrico VII di Lussemburgo, di questo modesto aristocratico marginale (perché il Lussemburgo era un piccolo ducato fra la Francia e le Fiandre) che sogna di restaurare l'impero. Enrico fu eletto in modo anche abbastanza inopinato, in un contesto di politica europea molto complessa che non è possibile qui inutile approfondire; c'è dietro anche il rapporto fra il papa (francese) e il re di Francia, il vero potere 'forte' e in ascesa in quel momento.

È anche il momento di Cangrande I e di Dante. E dal punto di vista dei rapporti fra Verona scaligera e l'impero è importante il fatto che da qualche tempo sia possibile, finalmente, riflettere su nuovi testi recentemente scoperti che ci parlano del rapporto fra gli Scaligeri e la politica imperiale. Si tratta dei testi predisposti da alcuni notai e cancellieri scaligeri (in particolare quello sopra citato, Ivano di Bonafine de Berinzo). Sono testi affascinanti e impegnativi che ci svelano un pensiero sedimentato e latente, un fuoco che covava sotto la cenere.

C'è un particolare molto interessante: questi notai / cancellieri / intellettuali che sono tanto zelanti per l'impero e nelle lettere da loro scritte sciorinano tanta cultura e tanto zelo, sono gli stessi notai che fino a 15 anni prima erano stati i notai del Comune; mentre qui siamo in ambiente signorile. Non c'è una vera cesura fra Comune e signoria Scaligera, non c'è soluzione di continuità, il personale intellettuale, i diplomatici, gli sodali e seguaci di Cangrande I, sono gli stessi che non moltissimi anni prima si preoccupava dei 'valori' del comune. E che non ci sia contraddizione fra i due ambienti, se non nelle nostre proiezioni sul passato, ce lo dice un altro episodio. In occasione della stipula Cangrande I non sta nella sua reggia, esce di casa, fa quattro passi e va dal notaio a San Tomio, vicino a questo atto pubblico. La signoria di Cangrande, così "imperiale", ha una radice ancora molto forte nella società cittadina. Ma veniamo a queste dichiarazioni di principio elaborate da questi notai, che testimoniano se non altro la loro cura e la loro cultura.

Lo scettro Imperiale viene esaltato se la graziosa concessione di onori guarda
intorno per adornare i sudditi buoni, la luce imperiale risplende

La vostra grande Aquila ornata dal sostegno delle sue grandi ali sotto l'ombra
delle quali i fedeli dell'impero aspettano e bramano in modo incessante.

Se paragoniamo questi testi con quelli prodotti dalla cancelleria dell'imperatore, ci troviamo gli stessi stereotipi, le stesse idee. Dietro molti di questi testi c'è l'ideologia della Pace, della Pace sociale, c'è il l'impero come potere sovra-locale, che è poi l'aspirazione di Dante. È una tematica che si contrappone in fondo ai nazionalismi, alle spinte verso l'identità nazionale che stavano emergendo in tutta Europa e che in qualche modo erano il futuro rispetto all'universalismo imperiale, idea vecchissima e nuovissima insieme. Enrico VII è l'ultimo che la coltiva così.

Il dis-investimento ideologico

Dopo Enrico VII (morto nel 1313) non ci fu più un vero progetto politico ‘italiano’ da parte di un imperatore. Si può dire che la politica imperiale implode, si ripiegò su stessa. Quando lui morì, la maggior parte dei principi elettori si indirizzò su Ludovico IV di Wittelsbach (Ludovico il Bavaro) e solo una minoranza su Federico d’Asburgo (Federico il Bello). I rapporti conflittuali fra i due si risolsero tra il 1322 (battaglia di Mühldorf) e il 1325 (co-reggenza fra Ludovico IV e Federico); la logica della spedizione di Ludovico IV in Italia nel 1327, che portò all’incoronazione da parte di un antipapa, non fu certo quella della pacificazione d’Italia, come era stato solo vent’anni prima per Enrico VII ma fu in buona sostanza un’arma di pressione per indurre il papa a riconoscerlo come imperatore, anche se egli fu accolto con grande giubilo dalle città tradizionalmente “ghibelline” e filo-imperiali come Verona, Milano e Pisa.

Per Cangrande I l’appuntamento dell’incoronazione fu l’occasione di presentarsi a Milano con un contingente armato di grandi dimensioni, superiori a quello stesso dell’imperatore.

Invece, una caduta delle tensioni ideali per l’impero risulta evidente nel comportamento di Mastino II, nipote di Cangrande I e suo successore a partire dal 1329. C’è una certa coerenza tra l’espansione a macchia d’olio del potere scaligero nel breve arco di tempo degli anni Trenta del Trecento – il signore veronese arriva a controllare 11 città – e le sue scelte sotto il profilo della legittimazione della sua posizione di signore, grazie alla carica di vicario di uno dei due poteri egli arriva a prendere in considerazione il vicariato concesso dal papa!

Non ne ho accennato in precedenza, ma la questione dei vicariati era stata cruciale in occasione della spedizione di Enrico VII: il suo progetto di pacificazione in un contesto di città squassate da violente lotte di fazione prevedeva infatti l’invio di personalità “super partes” a rappresentare l’imperatore, personalità capaci di comporre i contrasti, riammettere in città i fuorusciti, imporre l’ordine. Per un sovrano straniero, era un compito difficilissimo, nel quale infatti Enrico VII, per quanto avesse qualche fidato consigliere esperto di politica italiana, fallì completamente, riducendosi (e proprio a partire dai casi degli Scaligeri, dei Visconti e dei Bonacolsi) a nominare vicari proprio i leaders del partito “ghibellino” che nelle diverse città lo sostenevano: Matteo Visconti, Alboino e Cangrande prima e poi Cangrande solo dopo la morte del fratello a Verona, e così via. Ma si trattava pur sempre di vicari dell’impero.

Orbene, il fatto che Mastino II, dopo le dure batoste subite durante la guerra veneto-fiorentino-scaligera (1337-1339), si sia acconciato a chiedere un vicariato papale è assolutamente sintomatico di un venir meno di qualsiasi riferimento a un ideale imperiale di stampo "dantesco", l’ideale insomma di un potere laico "super partes": tanto più che Mastino II nei rapporti con gli uomini di chiesa non era andato per il

sottile, arrivando a uccidere con le proprie mani il fratello vescovo. Gli Scaligeri torneranno poi bensì al vicariato imperiale, ma si tratterà ormai dell'acquisto di un mero titolo da parte di un imperatore (nella fattispecie Carlo IV di Boemia) che effettua le sue spedizioni italiane prevalentemente proprio con lo scopo di fare cassa. Carlo IV scese infatti in Italia due volte, nel 1354 quando fu incoronato imperatore a Roma e nel 1368 quando si discuteva di far tornare il Papa a Roma. Egli scese in Italia a vendere la sua sola ricchezza, quello che poteva vendere, cioè titoli di legittimazione, titoli di vicario imperiale, facendosi pagare in moneta sonante dai Pisani, dai Veronesi, dai Gonzaga, dai Visconti. Di fatto il rapporto con l'impero c'è ma è un rapporto in qualche modo strumentale, basato solo sul denaro.

Il vicariato papale di Mastino II ha anche un altro aspetto significativo: è in questa occasione (1339) che la città di Verona ottenne la concessione dello Studium generale, necessaria per organizzare una università e quindi laureare doctores. Solo i due poteri universali, il papa e l'imperatore, avevano infatti la prerogativa di fare questa concessione, che a Verona rimase per secoli sulla carta, nonostante alcuni tentativi di concretizzarla: uno nel tardo Quattrocento, uno all'inizio del Cinquecento, effettuato l'uno e l'altro cambiando cavallo, chiedendo dunque un privilegio all'imperatore e non al papa.

Dissolvenze

Anche Antonio della Scala, l'ultimo signore scaligero, figlio illegittimo di Cansignorio, fu vicario imperiale, ma la carica per lui non ebbe alcuna rilevanza. Del resto la sua politica fu in larga parte eterodiretta dai capitali veneziani.

I successivi tentativi scaligeri di mantenere un rapporto con l'impero, di rivendicare un'autorità di Vicario imperiale di Verona e Vicenza, sono tentativi patetici, compiuti nel corso del Quattrocento (quando Verona era già da tempo soggetta a Venezia) da alcuni esponenti quattrocenteschi della famiglia che si erano rifugiati in Baviera, ove ebbero un certo prestigio: Nicodemo della Scala fu principe vescovo di Frisinga. Brunoro della Scala e i suoi figli ottennero diritti puramente teorici su Verona e Vicenza, ma la concessione restò naturalmente lettera morta.

Nei secoli della dominazione veneziana, non mancarono naturalmente rapporti occasionali, ma non per questo meno interessanti e significativi fra gli imperatori e la società veronese (non più scaligera): a ogni spedizione in Italia nel corso del Quattrocento i vari Sigismondo e Federico III non mancarono di erogare (uso a bella posta il verbo appropriato per il bancomat, a indicare l'automatismo dell'operazione, che non è ovviamente gratuita) privilegi di nobilitazione (nomina a conte, o a conte palatino ad esempio) per questo o quel cittadino, per la tale e tal'altra famiglia di Verona (come ovviamente di molte altre città). Il prestigio dell'impero restava comunque altissimo.

Val la pena piuttosto di dare un cenno rapido sull'ultimo breve ma intenso rapporto tra Verona e l'impero nella persona di (o meglio, al tempo di) Massimiliano d'Asburgo, tra 1509 e 1517. È una vicenda ben nota. Dopo il 1509, dopo la battaglia di Agnadello nella quale l'esercito veneziano fu duramente sconfitto, il dominio veneziano di Terraferma si dissolse in pochissimi giorni. E per sette anni Verona fu soggetta all'autorità dell'imperatore, rappresentato da governatori e plenipotenziari che non sconvolsero affatto l'apparato amministrativo comunale.

Sette anni non sono pochissimi (specie a fronte delle poche settimane di governo imperiale su Padova, e dei non molti mesi su Vicenza). Verona asburgica diventa dunque una sorta di laboratorio, una cartina al tornasole per esaminare anche i meccanismi del potere in età veneziana. Qui non interessa tanto il discorso sull'atteggiamento delle diverse classi sociali nei confronti del cessato dominio veneziano e del momentaneo governo asburgico; mi limito a ricordare che lo schema più vulgato, secondo il quale i contadini erano filomarciani e i patrizi cittadini filoasburgici, meriterebbe qualche sfumatura, pur non essendo infondato. Il problema è piuttosto del progetto, del modello di assetto istituzionale che i patrizi veronesi – che certamente non volevano rischiare la pelle per Venezia – avevano in mente. Ed è interessante che, dai pochi spunti che si hanno (peraltro confermati dalla voce non sospetta del diarista veneziano Gerolamo Priuli), l'obiettivo fosse quello di uno status di città libera sotto la debole e lontana sovranità dell'imperatore: qualcosa di simile allo *Reichstädte* tedesche come Basilea, Strasburgo, Costanza, Ratisbona. Un modello in fondo non lontanissimo da quello che aveva avuto vigore nel secolo XII.

La conclusiva annotazione al riguardo è l'accortezza con la quale Massimiliano (per molti altri versi disinteressato alle questioni amministrative e sociali veronesi) per alcuni tratti gestisce i rapporti con la città. Da grande esperto, qual egli era, nell'uso dei mass media e nella gestione della comunicazione politica fece infatti battere una moneta d'argento che aveva sul *recto* la scritta *Verona civitas metropolis*, solleticando in tal modo l'orgoglio cittadino. Né va dimenticato che nel 1514 Verona chiese a Massimiliano di poter diventare sede del *parlamentum Italie*, nel caso che nell'Italia centro-settentrionale si fosse definitivamente affermata un dominio asburgico.

Bibliografia

Per i problemi trattati nella prima parte della lezione (la “politica dei passi alpini” da parte degli imperatori delle dinastie di Sassonia e di Franconia, la creazione della Marca Trevigiana, il funzionamento del tribunale del marchese della Marca di Verona sino al 1123, l’origine tedesca dei vescovi, ecc.) sono indispensabili i lavori di Andrea Castagnetti, che elenchiamo qui secondo la progressione cronologica delle tematiche trattate: *Il Veneto nell’alto medioevo*, Libreria editrice Universitaria, Verona 1990; *La Marca Veronese-Trevigiana (sec. X-XIV)*, UTET, Torino 1986, con cenni di storia politica e sociale di Verona e delle altre città; *Le città della Marca Veronese*, Libreria editrice Universitaria, Verona 1991 (con particolare attenzione a Verona in età comunale e ai rapporti con Federico Barbarossa). A proposito dell’importanza della zona del Garda nelle relazioni fra Verona e l’Impero nel secolo XII, si veda ancora di A. Castagnetti, *Comitato di Garda, Impero, duchi Guelfi, cittadini e comune di Verona da Lotario III ad Enrico VI*, Libreria editrice Universitaria, Verona 2002.

Per il Duecento (età di Federico II e di Ezzelino III da Romano), si veda *Nuovi studi ezzeliniani*, a cura di G. Cracco, Istituto Storico Italiano per il medioevo, Roma 1992.

Il problema dei rapporti fra gli Scaligeri e l’Impero è trattato da vari autori in *Gli Scaligeri 1277-1387*, a cura di G.M. Varanini, Mondadori, Verona 1988 (anche in riferimento alla tradizione ghibellina dei primi scaligeri). In particolare i rapporti fra Verona e l’Impero ai primi del Trecento, ovvero nel momento della spedizione di Enrico VII in Italia, e delle relazioni di Dante Alighieri con gli Scaligeri, vanno ricollocati nel complesso della politica imperiale, sulla quale esiste una bibliografia immensa, specialmente in inglese e in tedesco. Due libri classici, un po’ vecchioti, sono: W.M. Bowsky, *Henry VII in Italy. The Conflict of Empire and City-State, 1310–1313*, University of Nebraska Press, Lincoln 1960; M.E. Franke, *Kaiser Heinrich VII. im Spiegel der Historiographie. Eine faktenkritische und quellenkundliche Untersuchung ausgewählter Geschichtsschreiber der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 1992. Gli elementi di base dei rapporti fra Verona, Enrico VII e il papa si ricavano comunque anche dalle biografie dantesche; ad es. P. Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, Torino 2021.

Per il resto del Trecento, si veda R. Pauler, *Die deutschen Könige und Italien im 14. Jahrhundert. Von Heinrich VII. bis Karl IV.*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997.

Infine per il primo Cinquecento, ma con rinvio anche ai rapporti fra Verona e gli imperatori della dinastia lussemburghese sino a Sigismondo, e poi ai primi Asburgo, mi permetto di rinviare a due miei articoli recenti: *Massimiliano I. e la crisi dello stato veneziano – di fronte a una Terraferma plurale*, in *Maximilian I. und Italien*, a cura di E. Taddei, B. Mazohl, Athesia, Bolzano 2021, pp. 25-45; *Verona e Massimiliano I d’Asburgo: le supplicationes et gratie del 1514*, in *Il tarlo dello storico. Studi in onore di Gabriella Piccinni*, a cura di M. Pellegrini, R. Mucciarelli, Protagon, Siena 2021, pp. 907-928.

15 ottobre 2020

Lezione della dott.ssa **Donatella Tronca**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona

VERONA CAPITALE DI STATO (SECC. V – IX)

Il titolo che gli organizzatori hanno scelto di dare a questa lezione – *Verona Capitale di Stato* – andrà certamente considerato in un senso più evocativo che fattuale: tuttavia, nei cinque secoli che abbracceremo, dal V al IX (grosso modo, quindi, tra gli anni 401 e 900), Verona è arrivata ad assumere con Ravenna e Pavia, sotto il governo di Ostrogoti e Longobardi, un ruolo davvero centrale nel panorama politico-militare internazionale.

Bisognerà, inoltre, fare lo sforzo – ma questo vale in generale quando si parla di secoli così lontani da noi – di non attribuire ai concetti i significati che hanno nel presente. Per i secoli che mi competono su Verona come centro internazionale nella storia, dovremmo tenere presente che le nazioni a cui ci riferiamo sono le cosiddette *nationes* barbariche. Pertanto, più che a confini geografici ben definiti (e, soprattutto, più che ai confini geografici attuali), ci riferiamo, a popoli, *gentes*, etnie entro le quali le antiche strutture tribali – realtà lontanissime dalla nozione moderna di statualità – continuano a giocare un ruolo significativo. Ed è importante specificare che con il termine ‘etnie’ – dal greco ἔθνη – non intendiamo in alcun modo connotati genetici, ma culturali. Già le fonti antiche e tardoantiche sono particolarmente sensibili alle definizioni etniche proprio in termini di distinzione linguistica, geografica e culturale.

Nella lezione precedente, Gian Maria Varanini ha fornito uno spunto di riflessione importante che interseca tutte le nostre lezioni: ovvero che Verona prospera in periodi storici nei quali i poteri centrali sono deboli. Tra l’altro, per le considerazioni storico-istituzionali che farò nel corso di questa lezione, sono debitrice del recente volume su Verona pubblicato proprio da Varanini, oltreché, naturalmente, degli studi di Andrea Castagnetti su Verona nell’alto medioevo.

Nei secoli di mia pertinenza, quindi, il potere centrale indebolito è quello dell’Impero romano. Voglio impostare questa lezione sull’“internazionalità” di Verona in quei secoli provando a dare un taglio culturale, nel senso degli incontri – oltreché degli scontri – che sono avvenuti tra la *Romanitas* e le *gentes*, cioè i popoli barbarici. Credo che il modo più efficace per vedere – in senso letterale – una presenza internazionale a Verona nei secoli altomedievali, sia farlo attraverso la vasta tipologia di scritture che costellano i manoscritti conservati in Biblioteca Capitolare.

Come abbiamo detto, nel V secolo, il potere centrale romano, ormai in crisi già da parecchio tempo, era in via di decadimento. Le prime avvisaglie di questo si vedono

nel fatto che Roma stessa – il cuore quindi dell’Impero – inizia ad essere vittima di assalti e saccheggi.

Il primo ambito che paga le conseguenze del vacillare di un potere centrale è sempre quello relativo all’istruzione. In generale, tra V e VII secolo si ravvisa la dissoluzione di quel sistema di insegnamento inferiore e superiore che aveva caratterizzato l’Impero, con la conseguente progressiva diminuzione dei ceti alfabetizzati. La tradizione grafica del mondo romano era in gran parte unitaria e comunque ben definita e uniforme su tutto il territorio dell’Impero. Per intenderci: dalla Britannia alla Mesopotamia, per quanto diversificate tra i vari ambiti di applicazione, si usavano comunque le stesse scritture. Facevano tutti insomma parte di un unico sistema scrittorio e di un’unica tradizione grafico-culturale. Quando i regni romano-barbarici si sostituiscono all’Impero, le tradizioni grafiche tendono progressivamente a isolarsi e a identificarsi con il territorio europeo di riferimento. Questo fenomeno, che è stato definito da Giorgio Cencetti «particolarismo grafico», andrà inteso in senso tanto geografico e relativo alla *natio* barbarica di riferimento (per cui avremo scritture visigotiche, merovingiche, ecc.), quanto sociale: cioè in relazione all’uso di scritture diverse a seconda della categoria sociale di appartenenza dello scrivente. Esattamente in quei secoli, Verona è stata «crocevia di uomini culture scritture» – per citare il titolo del catalogo di una recente mostra che ha avuto luogo proprio in Biblioteca Capitolare e curato da Massimiliano Bassetti.

All’inizio del V secolo, Alarico, re dei Visigoti, inizia a muovere verso l’Italia. I Visigoti erano una di quelle *gentes*, *nationes* appena menzionate; erano di origine scandinava e appartenevano alla tribù dei Goti. Nel 401 Alarico riesce a occupare e saccheggiare Aquileia. Nel 402 il *magister militum* dell’imperatore Onorio Stilicone riesce a fermare i Visigoti in due occasioni: nella battaglia di Pollenzo (in Piemonte) e in una battaglia avvenuta proprio nei pressi di Verona, dove probabilmente successivamente i Visigoti si rifugiarono per cercare di fuggire verso il Nord. Nel 408 Stilicone viene assassinato a Ravenna e Alarico invade nuovamente l’Italia assediando Roma.

Nel 410 i Visigoti di Alarico conquistano e saccheggiano Roma per tre giorni.

Nella serie degli sconvolgimenti determinati dalla presenza dei Visigoti in Italia, questo del sacco di Roma, tutto sommato, non dovrebbe essere considerato un fatto così decisivo, almeno dal punto di vista politico-militare, ma i contemporanei – quindi gli autori delle fonti in nostro possesso – rimasero particolarmente traumatizzati da questo affronto alla presunta invulnerabilità di Roma. Forse anche per la coincidenza di tutti questi sconvolgimenti rivoluzionari con un’altra importantissima rivoluzione in atto: ovvero la progressiva diffusione e affermazione del cristianesimo. Per quanto nel 380, con l’Editto di Tessalonica, l’imperatore Teodosio avesse dichiarato il cristianesimo religione ufficiale dell’Impero, i contemporanei erano ancora – per così dire – in fase di “elaborazione”. Conserviamo una testimonianza importante di questo in un’opera fondamentale per la definizione della dottrina cristiana, ovvero il *De*

civitate Dei di Agostino d'Ippona. E Verona, tra l'altro, è custode di una delle più antiche copie manoscritte di questa opera [Ver. XXVIII (26)].

Cosa ci racconta Agostino del sacco di Roma ad opera dei Visigoti di Alarico? Che i cristiani iniziavano ad essere accusati di essere colpevoli per avere, con la loro nuova fede, scatenato l'ira degli dèi. I motivi di questa accusa risiedono nel fatto che agli occhi dei pagani i cristiani sembravano privi di quel senso civico proprio dei culti tradizionali della *Romanitas*, che erano caratterizzati da un'assoluta compresenza di senso religioso e senso politico; laddove 'politico' è da intendersi nel senso etimologico della parola che la collega direttamente agli antichi valori della *polis*. Pertanto, sembrava che i cristiani non si sentissero cittadini di questo mondo, e dunque dell'Impero; e questa è un'accusa grave, se la consideriamo dalla prospettiva di chi fino a quel momento aveva creduto di essere governato da un potere centrale forte.

Tornando per un attimo alla questione del particolarismo grafico che caratterizza i secoli altomedievali e la connessione di Verona con queste *nationes*, una testimonianza importante di cultura e scrittura visigotica a Verona è certamente il cosiddetto *Orazionale* mozarabico [Ver. LXXXIX (84)]. Questo manoscritto è particolarmente interessante per il tema di questa lezione perché è una testimonianza molto antica di liturgia visigotica e la scrittura usata per copiarlo è proprio una minuscola corsiva visigotica. La copia di questo manoscritto è da collocarsi tra la fine del VII e l'inizio dell'VIII secolo, ma la presenza a Verona probabilmente già dalla fine dell'VIII secolo, anche se non arrivato direttamente dalla Spagna – dove dal VI secolo i Visigoti si erano stanziati e avevano per capitale Toledo –, testimonia certamente un ruolo centrale di Verona e del capitolo dei canonici negli scambi culturali internazionali. Dopotutto, i canonici della cattedrale sin da subito avevano iniziato questa operazione di raccolta oltreché di copia di testi liturgici, canonistici, patristici, che provenivano da diverse regioni d'Europa. Abbiamo collezioni canoniche più o meno contemporanee sempre provenienti dalla Spagna [Ver. LXI (59)]. Le scritture, quindi, e i testi che veicolano andranno considerati come vettori e testimonianze di relazioni internazionali.

La situazione politico-militare del V secolo era, in generale, molto delicata. Dopo i Visigoti si presenta un'altra grave minaccia al potere centrale dell'Impero: nel 444 era diventato re degli Unni Attila, che ancora nell'immaginario collettivo è ricordato come "il flagello di Dio". Gli Unni provenivano originariamente dall'Asia centrale ed erano perlopiù guerrieri. Verso la metà del V secolo dominavano quasi tutta l'Europa orientale. Alcune fonti descrivono la corte di Attila come un centro cosmopolita di un'aristocrazia barbarica caratterizzata da legami stretti con il mondo romano. Non si trattava dunque di realtà così rozze come il nostro immaginario è abituato a credere.

Tra il 452 e il 453 Attila invade l'Italia, distrugge Aquileia ed entra a Milano. Mentre si accinge a muovere verso Roma, proprio nei territori veronesi, presso il Mincio, incontra papa Leone Magno che lo convince ad abbandonare la penisola. Nello stesso 453 Attila muore e il regno degli Unni si dissolve.

Nel frattempo, avevano iniziato a stanziarsi nella media valle del Danubio altre *gentes* barbariche di stirpe germanica: Eruli, Longobardi e Ostrogoti. Proprio il comandante degli Eruli, Odoacre, nel 476 depone l'ultimo imperatore d'Occidente, Romolo Augustolo. Invece di nominare un altro imperatore al suo posto, Odoacre lascia vacante il trono della *Pars Occidentis* dell'Impero e invia le insegne imperiali all'imperatore romano d'Oriente, Zenone, riconoscendone così l'autorità suprema. Da questo momento, Odoacre governa comunque su tutta l'Italia peninsulare e parte della Sicilia.

Nel 489, però, Teoderico, re degli Ostrogoti, inizia la sua discesa verso l'Italia. Una delle fonti più importanti per la ricostruzione dei rapporti – e dell'immagine anche successiva di questo legame – tra Teoderico e Verona è costituita dalla *pars Theodericiana* dei cosiddetti *Excerpta Valesii* o *Anonimo Valesiano*, un'opera risalente al VI secolo e costituita da frammenti ed estratti di cronache tardoantiche di incerta attribuzione. Secondo questo testo la battaglia decisiva tra Teoderico e Odoacre si sarebbe consumata *in campo minore Veronense* (11, 50, ed. Th. Mommsen, 1892, MGH AA 9, p. 316), l'area incolta a oriente della città (a San Martino Buon Albergo). La produzione, tra l'altro, degli unici due testimoni manoscritti – risalenti uno al IX (oggi a Berlino: Phillipps 1885 [Rose 136, Meerm. 794]) e uno al XII secolo (oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana: Pal. lat. 927) – sarebbe da attribuire proprio a Verona. Nella battaglia di Verona, quindi, Teoderico sconfigge Odoacre che è costretto a riparare a Ravenna, dove nel 493 si arrende definitivamente a Teoderico che comunque lo uccide a tradimento durante un banchetto.

Pur mantenendo la capitale del regno a Ravenna, Teoderico sembra nutrire una certa predilezione per Verona. Sempre secondo le notizie riportate dall'*Anonimo Valesiano* Teoderico avrebbe fatto costruire a Verona delle terme e un palazzo nei pressi del teatro romano. Il vescovo di Pavia Ennodio, poi, nel panegirico pronunciato in onore di Teoderico la definirà *Verona tua* (ed. W. Hartel, 1882, CSEL, 6, p. 271). Inoltre, nella saga germanica il re ostrogoto è ricordato come *Dietrich von Bern* – Teoderico di Verona (*Bern* è il nome di Verona in medio alto-tedesco).

Bisogna ricordare che gli Ostrogoti erano cristiani, ma di confessione ariana. L'arianesimo, secondo cui il Figlio non sarebbe della stessa sostanza del Padre, ma “simile”, era un'eresia condannata dal Concilio di Nicea del 325. Tuttavia, si era molto diffuso proprio tra le popolazioni germaniche, grazie alla predicazione del vescovo Wulfila che per diffondere il cristianesimo presso il suo popolo aveva tradotto la Bibbia in lingua gotica. Per farlo aveva dovuto, oltretutto, inventare per loro l'alfabeto. Proprio a Verona, davvero centro internazionale – e a questo punto direi anche “interconfessionale” – è conservato l'unico codice latino sopravvissuto quasi integralmente che tramanda testi di carattere ariano, e questo manoscritto riporta anche numerose annotazioni marginali in lingua gotica [Ver. LI (49)]. Queste annotazioni sono state scritte probabilmente tra la fine del V e la prima metà del VI secolo, e sono attribuibili all'opera di un ecclesiastico ostrogoto che probabilmente predicava in lingua gotica e in latino per una comunità ariana mista. Questo manoscritto è sfuggito

alla sorte che di lì a poco sarebbe toccata ad altri manoscritti ariani, ovvero il progressivo raschiamento e riuso a causa della fine del regno ostrogoto e delle persecuzioni antiariane condotte in Italia dagli imperatori Giustino e Giustiniano nel VI secolo. Nel frattempo, infatti, era morto Teoderico nel 526 e nel 535 era iniziata la guerra gotica, che vede opporsi per un ventennio Ostrogoti e Romani d'Oriente.

L'Italia in quel momento era governata da Ildibado, che dopo la caduta di Ravenna per mano del generale Belisario, comandante delle truppe imperiali di Giustiniano, era stato nominato re. Alla morte di Ildibado la corona passa al nipote Totila (nel 541). Nella sua opera dedicata alla guerra gotica, Procopio di Cesarea – storico molto vicino alla corte costantinopolitana e consigliere di Belisario – racconta del tentativo del generale Valeriano di conquistare Verona per l'imperatore Giustiniano. Dice Procopio che i Goti

impauriti [...] del presidio, vennero a trattative con Valeriano per arrendersi insieme colla città; ma i Franchi che stavano a presidio nella Venezia, udito ciò, si opposero con grande impegno, reclamando quella regione come di loro proprietà. Quindi, senza aver nulla concluso, Valeriano sen partì di là con tutto l'esercito. Tutti quei Goti poi che eransi messi in salvo dopo la battaglia, passato il Po, occuparono la città di Pavia ed i paesi circonvicini, e nominarono loro re Teia (*La guerra gotica* 33; trad. D. Comparetti).

Sembra che Verona e Brescia siano state le città che abbiano più a lungo resistito alla conquista bizantina, avvenuta in ogni caso tra il 561 e il 562.

A quel punto l'imperatore Giustiniano aveva già avviato la riorganizzazione politico-amministrativa dell'Italia. Era in atto un processo di accentramento del potere rilevabile anche da vari elementi di apparato, che caratterizzavano la corte costantinopolitana. I mosaici come quelli che si vedono ancora oggi in San Vitale a Ravenna sono un esempio di questo. Ma lo è anche la produzione di alcuni manoscritti come l'Evangeliario purpureo conservato in Biblioteca Capitolare [Ver. VI (6)]: si tratta di uno dei più antichi esemplari giunti fino a noi ed è stato prodotto alla metà del VI secolo a Ravenna. Il colore porpora, che veniva ricavato da alcuni molluschi, è il colore imperiale per eccellenza e solo l'imperatore poteva rilasciare la licenza di utilizzare pergamena color porpora. L'inchiostro, poi, era d'oro e d'argento a sottolineare ancora di più la monumentalità, la preziosità e la sacralità di questo oggetto. Tutte caratteristiche dell'imperatore della Roma d'Oriente.

Ovviamente la riorganizzazione giustiniana del potere avveniva anche mediante strumenti giuridici. Per mezzo del giurista Triboniano, Giustiniano si fece promotore di un fondamentale riordino delle leggi attraverso una monumentale compilazione del diritto romano, che conosciamo, infatti, con il nome di *Codex Iustinianus*. Ed è ancora Verona a conservare l'unico testimone superstite del *Codex repetitae praelectionis* della codificazione giustiniana. Questo manoscritto è un palinsesto – ovvero è stato cancellato e riscritto: ci dobbiamo immaginare che dopo la conquista dell'Italia da parte dei Longobardi nel 568 il diritto giustiniano fosse caduto in disuso e la

pergamena di questo testo, che si trovava nel monastero di Bobbio, a disposizione della corte longobarda di Pavia, viene riutilizzata nella prima metà dell’VIII secolo per copiare un’altra compilazione di diritto: questa volta, una collezione canonica nota come *Concordia canonum* e attribuita al cartaginese Cresconio [Ver. LXII (60)].

Ancora una volta, attraverso le testimonianze che ci offrono questi manoscritti, vediamo come Verona nell’alto medioevo sia stata al centro di storie che si sono intrecciate, di poteri che si sono scontrati, incontrati e sovrapposti sulle pergamene.

Dicevamo, quindi, della conquista dell’Italia da parte dei Longobardi.

Nel 568 i Longobardi guidati da Alboino muovono dalla Pannonia verso le Alpi; passati in Italia conquistano il Friuli e parte del Veneto, dove Alboino pone come duca suo nipote Gisulfo. Progressivamente viene conquistata tutta l’Italia settentrionale, compresa Pavia che diviene la nuova capitale. L’arrivo dei Longobardi segna l’inizio di un progressivo allontanamento di Bisanzio dall’Occidente, dove si rafforzano le *nationes* barbariche. Con i Longobardi Verona mantiene un ruolo centrale come sede stabile di un duca, e nel palazzo che secondo l’*Anonimo Valesiano* era stato di Teoderico, il monaco Paolo Diacono, autore, nella fine dell’VIII secolo, dell’*Historia Langobardorum*, mette in scena l’omicidio di Alboino. Racconta Paolo Diacono che:

questo re, dopo che ebbe regnato in Italia tre anni e sei mesi, fu ucciso per le trame della moglie. E questa ne fu la causa. Mentre in Verona sedeva a convito, allegro più del dovuto, ordinò che alla regina fosse portato da bere del vino nella coppa che lui aveva tratto dal cranio del suocero, il re Cunimondo, e la invitò a brindare lietamente con suo padre (*Storia dei Longobardi* 2, 28; trad. A. Zanella).

Quel «brindare con suo padre» andrà inteso alla lettera, perché fisicamente brindava tenendo in mano il cranio di suo padre. Tuttavia, non ci dobbiamo scandalizzare più di tanto, perché si richiamano qui rituali di guerra molto antichi tipici delle popolazioni germaniche, dove il guerriero vincitore, in realtà anche per una forma di rispetto verso l’avversario sconfitto – in questo caso Cunimondo, re dei Gepidi – beveva dal cranio del proprio nemico ucciso. In ogni caso, Rosmunda non deve averla presa molto bene, al punto che – continua Paolo Diacono:

le nacque in cuore un dolore profondo che non riusciva a placare, e s’infiammò del desiderio di uccidere il marito per vendicare la morte del padre; e con Elmichi, che del re era *scilpor*, cioè scudiero, e fratello di latte, preparò un piano per sopprimere il re. Elmichi la persuase a far entrare nel complotto Peredeo, che era uomo assai forte. Poiché questi, per quanto la regina tentasse di persuaderlo, non voleva acconsentire a così grande empietà, ella una notte si mise nel letto d’una sua ancella con la quale Peredeo aveva una relazione. Entrato nel letto, Peredeo, ignaro della cosa, giacque con la regina. E quando poi, consumata la scelleratezza, ella gli chiese chi pensasse che fosse e lui le fece il nome della sua amante, con la quale credeva di trovarsi, la regina replicò: «Non è come credi: sono Rosmunda». E aggiunse: «Hai commesso un’azione tale che o tu ucciderai Alboino, o Alboino con la sua spada metterà te a morte». Egli allora si rese conto del male che aveva

compiuto, e se per sua libera scelta mai l'avrebbe voluto, costretto in tal modo a uccidere il re, diede il suo assenso (*Storia dei Longobardi* 2, 28; trad. A. Zanella).

Leggiamo nelle parole di Paolo Diacono anche tutta la misoginia tipica del tempo: è Rosmunda che architetta tutto e i due uomini sono meri esecutori. Quindi, conclude Paolo Diacono: «quel guerriero [Alboino] così valoroso, di un'audacia estrema [...] fu ucciso come uno incapace di portar armi e perì per l'intrigo d'una sola donnetta [*muliercula*]» (*Storia dei Longobardi* 2, 28; trad. A. Zanella). Secondo Paolo Diacono, poi, il corpo di Alboino sarebbe stato sepolto sotto una scala attigua al palazzo. Quel palazzo di Verona, appunto, che forse era stato di Teoderico.

Dopo la morte di Alboino, viene eletto re Clefi, capo di un insediamento di Longobardi a Bergamo, ma viene ucciso da un servo già nel 574 e per i dieci anni successivi il potere verrà gestito dai duchi, fino a quando nel 584 verrà eletto un nuovo re: Autari. Racconta sempre Paolo Diacono, che sotto il regno di Autari «non esisteva violenza, non si tendevano agguati; nessuno contro il diritto angariava o spogliava l'altro; non c'erano furti o rapine; e ciascuno, sicuro, andava senza timore dove voleva» (*Storia dei Longobardi* 3, 16; trad. A. Zanella). Tuttavia, anche con Autari gli attacchi da parte di Franchi e Romani d'Oriente al regno longobardo sono piuttosto frequenti.

Nel 590 Autari muore e la vedova, la regina Teodolinda sposa il duca di Torino Agilulfo, che nel 591 viene riconosciuto re a Pavia. Sotto la guida di Agilulfo i Longobardi stringono d'assedio Roma, ma proprio grazie alla mediazione di Teodolinda, papa Gregorio Magno riesce a raggiungere un accordo di tregua con il re. Nel 616 Agilulfo muore a Milano.

In generale, come sede stabile di un duca, si può dire che Verona mantiene, durante tutto il periodo longobardo, un ruolo centrale.

Ancora Paolo Diacono racconta che il duca Giselperto, alla metà dell'VIII secolo, si sarebbe reso protagonista di un evento poco edificante, ovvero l'apertura di quello che doveva essere il sepolcro del suo più celebre predecessore Alboino, quindi a Verona, sempre in quello che doveva essere stato il palazzo di Teoderico (*Storia dei Longobardi* 2, 28). Proprio il duca di Verona Giselperto fu *iudex regio* a Pavia nel 762 e dalla documentazione, per quanto scarsa, si riesce a dedurre che i membri dell'*élite* longobarda radicati a Verona avessero rapporti stretti con la corte di Pavia.

Quando, nel 774, re Desiderio si arrende ai Franchi e si ritira in un monastero transalpino, suo figlio Adelchi – che nel 759 era stato associato al trono – troverà rifugio a Verona.

Carlomagno aveva conquistato Pavia ed era diventato *Gratia Dei Rex Francorum et Langobardorum*. Nell'800 sarà poi incoronato imperatore da papa Leone III.

Le scelte politiche dei conquistatori franchi si riflettono nella classe dirigente della città di Verona, che avevano necessità di controllare bene. Tra la fine dell'VIII secolo

e la metà del IX, infatti, molte figure di questa classe dirigente erano di origine alamanna: per esempio, i quattro vescovi Egino, Ratoldo, Notingo e Billongo.

Dal punto di vista culturale la politica di Carlomagno avrà un impatto notevolissimo, ed Egino potrebbe essere stato in contatto con la corte carolingia proprio nella veste di uno di quegli intellettuali mandati in Italia allo scopo di attuare la sua riforma scolastica. Ricordiamoci che questa riforma, che rientra in quel più ampio fenomeno noto come “rinascenza carolingia”, passava innanzitutto attraverso una riforma grafica, con la messa a punto di una scrittura minuscola che fosse facile da apprendere (la minuscola carolina). Non è da escludere, quindi, che Egino abbia notevolmente contribuito a stimolare l’attività dello *scriptorium* annesso alla cattedrale veronese commissionando codici di alto livello destinati poi a emigrare in altre sedi.

Nel momento della successione di Carlomagno, il vescovo Ratoldo rimase fedele a Ludovico il Pio anche in occasione della rivolta di Bernardo, figlio di Pipino e re d’Italia.

Come nel resto del regno, però, la potente minoranza etnica di Alamanni e Franchi non si radicò completamente a Verona, e i decenni centrali del IX secolo vedono una ripresa dell’elemento longobardo. Siamo negli anni della crisi carolingia e sin dall’888, quando, debole e malato, muore Carlo il Grosso, il marchese del Friuli Berengario manifesta le sue ambizioni politiche su Verona trovando l’appoggio del vescovo Adelardo e del conte della città Walfredo. Nello stesso anno 888 Berengario ottiene la corona italica e dopo 36 anni, nel 924, troverà la morte proprio a Verona, in una congiura capeggiata dallo sculdascio Flamberto.

Bibliografia

- R. ARCURI, *Etnogenesi, «entelechia barbarica» e attuali orientamenti storiografici sulla Völkerwanderungszeit*, in «KOINΩNIA», 37 (2013), pp. 107-141
- M. BASSETTI (a cura di), *Nell’anno del Signore 517. Verona al tempo di Ursicino. Crocevia di uomini culture scritture*, Catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Capitolare, 16 febbraio-16 maggio 2018), Spoleto, Fondazione CISAM, 2018
- A. CASTAGNETTI, *Il Veneto nell’alto medioevo*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1990
- G. CENCETTI, *Dall’unità al particolarismo grafico. Le scritture cancelleresche romane e quelle dell’alto medioevo*, in *Il passaggio dall’antichità al medioevo in Occidente*, Spoleto, Fondazione CISAM, 1962, pp. 237-264
- G. M. VARANINI, *Verona*, Spoleto, Fondazione CISAM, 2019

29 ottobre 2020

Lezione di **don Andrea Trevisan**
Insegnante di Storia della Chiesa in
Seminario.

VERONA SEDE PAPALE (SEC. XII)

Per tre anni e due mesi (22/7/1184 - 20/10/1187) Verona fu residenza papale e della curia romana grazie al soggiorno di due papi: Lucio III (1181-85) e Urbano III (1185-1187).

Prima di loro, però, altri pontefici soggiornarono nella nostra città in epoca medievale anche se si trattò di soggiorni occasionali e di breve durata. I motivi per cui i papi si fermavano nella città atesina erano sostanzialmente due: la posizione geografica che la poneva strategicamente lungo la via che collegava il centro Europa con Roma e in secondo luogo i legami di Verona con il mondo imperiale germanico. Infatti, fin dai tempi di Ottone I, era considerata la “porta d’Italia” con il suburbio di S. Zeno a far da soggiorno abituale degli imperatori tedeschi in città. Questo il contesto in cui si poneva la presenza, pur estemporanea, dei pontefici dei quali abbiamo accennato poco sopra e che ora ricorderemo brevemente.

Papa Benedetto VIII (1012-1024) si trovò in città nell’anno 1014. Vi giunse assieme all’imperatore Enrico II (il santo) (973-1024), da poco incoronato dallo stesso pontefice, per partecipare ad un sinodo provinciale che doveva regolare le controversie esistenti tra il patriarca di Aquileia e quello di Grado. In quell’occasione non si riuscì a risolvere la disputa e perciò fu necessario un secondo incontro sinodale svoltosi tredici anni dopo (6 aprile 1027) sempre a Verona. Ancora una volta furono presenti sia il papa che l’imperatore che nel frattempo erano cambiati, ed erano diventati rispettivamente Giovanni XIX (1024-1032) e Corrado II (990-1039). All’assise furono presenti anche molti vescovi e principi dell’Italia e della Germania.

La nostra città ebbe l’onore di ospitare anche il grande papa riformatore Leone IX (1049-1054), il papa tedesco grazie al quale la “riforma gregoriana” ebbe un’accelerazione decisiva. Papa Leone, fu ospite del vescovo veronese Giovanni nel giorno di Natale del 1050. Il papa stava rientrando dalla Germania da uno dei numerosi viaggi che caratterizzarono il suo pontificato: egli, infatti, nel suo pur non lungo pontificato, puntò molto sul presiedere personalmente a numerosi sinodi in diverse parti dell’Europa; così facendo sviluppò notevolmente il fattivo e concreto esercizio del primato petrino e della Sede Apostolica.

L’epoca medievale fu caratterizzata da una tensione costante tra gli imperatori tedeschi e la Santa Sede. Il motivo era dovuto principalmente al sistema politico-religioso

messo in atto fin dai tempi di Ottone I (912-973), sistema che costituiva la spina dorsale della struttura politico-amministrativa dell'impero. Secondo tale impostazione gli imperatori erano portati a scegliere autonomamente i vescovi nel territorio imperiale, mentre i papi rivendicavano per sé tale scelta. Quando, durante la cosiddetta "riforma gregoriana" (1046-1122), all'interno della chiesa andarono imponendosi sempre più le esigenze autonomistiche e i papi, proprio in nome della *Libertas ecclesiae*, miravano ad una sempre maggior indipendenza nella gestione delle cose ecclesiastiche, tra le quali la scelta dei vescovi non era proprio un aspetto secondario, lo scontro assunse toni durissimi. In tale frangente l'imperatore Enrico IV (1050-1106), nonostante le attenzioni che in Italia egli riservava alla città di Milano, Verona, per la sua posizione geografica, continuò a rappresentare un punto di forza per la potenza imperiale al di qua delle Alpi. Per questo l'imperatore, di sua iniziativa, nominò numerosi vescovi tedeschi, partigiani della sua linea, nella sede veronese. La pratica continuò anche durante il governo del figlio, Enrico V (1081-1125). E fu così che la linea filo imperiale dei presuli, durante l'XI secolo, rese difficoltoso l'affermarsi in terra veronese dalla "riforma gregoriana", che invece si faceva strada altrove.

Il contesto che precedette il pontificato di Lucio III

Per comprendere perché Lucio III spostò la sede pontificia a Verona, è necessario conoscere, almeno per sommi capi, la situazione ch'egli ereditò dal pontificato precedente.

Il periodo che va dalla metà del secolo XI alla metà del XII, per la città di Verona fu un momento di crescita (nonostante il devastante terremoto del 1117), momento caratterizzato dal rafforzamento dell'organismo comunale, ma anche dalla lotta che, dopo i legami del periodo precedente, ora la contrapponeva alla potenza imperiale come città facente parte della Lega Lombarda. Era il tempo in cui la scena internazionale era dominata dalle lotte che vedevano l'imperatore Federico I Barbarossa (1122/1190) impegnato su più fronti. In Italia lo scontro lo contrapponeva da una parte al papa, Alessandro III (1159-1181), e dall'altra proprio alle città dell'Italia settentrionale federate nella Lega Lombarda. Nei confronti del papa era sempre presente il problema della nomina dei vescovi soggetti all'impero e che l'imperatore intendeva avocare a sé. Il contrasto maggiore, però, riguardava la presenza di un antipapa nominato dallo stesso Federico (all'inizio Vittore IV [1059-64], poi Callisto III [1168-78]) e dallo scisma provocato da questa nomina che separava il mondo tedesco dalla chiesa romana. Le città italiane, invece, rivendicavano una maggior autonomia opponendosi al tentativo imperiale di restaurare la propria influenza nella penisola. In questo caso gli interessi delle città e del pontefice s'incontravano desiderando anche quest'ultimo veder limitato il potere imperiale in Italia. Tuttavia anche il papa, in casa propria, non aveva una situazione del tutto tranquilla: la città di Roma si opponeva a lui rivendicando a propria volta una maggior autonomia.

La sconfitta subita nella battaglia di Legnano (1176) contro la Lega Lombarda persuase l'imperatore a cercare finalmente un accordo con le parti in causa. L'incontro di Venezia dell'anno successivo doveva portare ad un accordo. Nei confronti delle città italiane si giunse ad un armistizio che sarebbe durato sei anni a cui sarebbe seguita la pace definitiva sancita a Costanza nel 1183. Il successo maggiore dell'incontro di Venezia, però, fu rappresentato soprattutto dalla pace raggiunta tra l'imperatore e il papa che determinò la ricomposizione dello scisma con le conseguenti dimissioni dell'antipapa Callisto avvenute l'anno seguente (1178). Per sancire i positivi risultati conseguiti, Alessandro III convocò un concilio a Roma, il concilio ecumenico Lateranense III (1179).

Anche per Verona l'accordo di Venezia portò a positive conseguenze: si apriva un periodo di eccezionale prosperità per il comune grazie all'aumento dei traffici commerciali con la città lagunare, cui corrispose una fervida attività edificativa cittadina; fu tutto un fiorire di grandi basiliche e palazzi che resero la città una sede adeguata per i successivi incontri tra imperatori e papi.

A Venezia si trattarono anche altri temi, anche se non trovarono una definitiva soluzione. La chiesa tedesca e le relative nomine vescovili rimanevano ancora saldamente nelle mani dell'imperatore; la situazione giuridico-politica del patrimonio di Matilde di Canossa (morta ormai da quasi sessant'anni, nel 1115) continuava a rimanere confusa alimentando così le mire dell'imperatore che ne bramava il possesso; la validità delle consacrazioni episcopali degli anni dello scisma che riguardavano molte sedi dell'Italia settentrionale e della Germania; i rapporti della Santa Sede con il comune di Roma. Al momento della morte di papa Alessandro III queste erano le questioni che erano ancora sospese e che il successore avrebbe dovuto affrontare. Il pontificato di Alessandro aveva lasciato in eredità al successore solo problemi e questioni insolte? Assolutamente no. Grazie alla sua tenacia, la linearità e la coerenza con cui aveva esercitato il proprio governo ecclesiastico, ora le decisioni e gli organismi della Santa Sede godevano maggior prestigio all'interno dell'intera cristianità. Alla Sede romana si riconosceva oramai la massima autorità legislativa e giuridica tanto che da tutti i paesi si moltiplicavano gli appelli e i ricorsi a Roma.

Lucio III, Federico I Barbarossa e la Chiesa veronese

Quale successore di papa Alessandro il 1° settembre 1181 veniva eletto l'anziano Ubaldo Allucingoli, che prendeva il nome di Lucio III (1181-1185). Si trattava di un vecchio e saggio cistercense, amico di Bernardo di Chiaravalle, abile negoziatore e consigliere influente del predecessore. Era stato eletto perché ritenuto adatto a condurre una politica conciliante viste le ancora numerose questioni rimaste insolte insolte soprattutto nei confronti dell'impero. I rapporti del papa con la città di Roma divennero problematici fin da subito: legato alle idee riformatrici del tempo Lucio III rifiutò le elargizioni in denaro ai romani, che abitualmente si verificavano ad ogni

nuova elezione. Quando poi la signoria romana intese o sottomettere la città di Tuscolo o raderla al suolo per lui divenne impossibile risiedere in città. Fu costretto a fuggire nel marzo 1182 e a vagare pericolosamente per alcuni mesi per la campagna romana con tutto il suo seguito.

Era comunque desiderio sia del papa che dell'imperatore risolvere definitivamente i problemi ancora pendenti fin dai tempi dell'incontro di Venezia. Occorreva però trovare un luogo adeguato dove convenire per discutere. Scartate le ipotesi di Bressanone e Mantova le due curie, papale e imperiale, si accordarono per Verona. Il papa giunse in città il 22 luglio del 1184, mentre l'imperatore vi sarebbe arrivato solo alcuni mesi dopo, alla fine di settembre. La città accolse trionfalmente il pontefice e il suo seguito. Gli *Annali della chiesa della SS. Trinità* ricordano che il papa "fu accolto in città su una lettiga". Lucio pose la sua residenza nel nuovo palazzo vescovile, mentre il vescovo Ognibene spostò provvisoriamente il suo domicilio nelle case dei canonici. L'imperatore e il suo seguito, come abitudine consolidata da tempo, quando giunsero si stabilirono presso il monastero di S. Zeno.

I colloqui tra papa Lucio e Federico ebbero luogo tra i mesi di settembre e ottobre del 1184. Diversi i temi trattati. Per indurre Federico ad una nuova crociata, il papa sfruttò la presenza in città di diversi rappresentanti del mondo crociato, il patriarca di Gerusalemme Eraclio, i grandi maestri dei due maggiori ordini cavallereschi presenti in Palestina, i Giovanniti e i Templari, l'ospedaliero Ruggero di Les Moulins e il templare Arnolfo di Toroga (che sarebbe poi morto da lì a poco a S. Vitale il 30 settembre 1184). Essi esposero la critica situazione in cui versava la Terra Santa. Dopo il commovente discorso dell'arcivescovo Gerardo di Ravenna, il papa ottenne dall'imperatore l'assicurazione che avrebbe iniziato i preparativi per la crociata già per il Natale di quello stesso anno. L'imperatore, in realtà, si sarebbe messo in marcia verso Gerusalemme solo nel maggio del 1189 partendo da Ratisbona, crociata (annoverata come terza) in cui l'ormai settantacinquenne Barbarossa avrebbe trovato la morte attraversando il torrente Saleph nel giugno del 1190.

Oltre alla crociata, nell'incontro di Verona si affrontò un tema che stava diventando sempre più scottante: la diffusione di correnti ereticali all'interno della società di allora. Era soprattutto l'aumento dei seguaci dell'eresia catara a preoccupare interessando la stessa città di Verona, ma soprattutto la Francia meridionale e ampie parti dell'Italia settentrionale, eresia la cui diffusione stava assumendo sempre più aspetti minacciosi. Su questo tema si trovò a Verona un importante accordo tra pontefice e imperatore stabilendo un comune modo di procedere nei confronti del movimento cataro. Nel decreto *Ad abolendam* (4 novembre 1184) fu trovata la classica formula secondo la quale la chiesa avrebbe dovuto interrogare nei processi ed eventualmente condannare gli eretici, lasciando però al braccio secolare l'esecuzione della sentenza e della pena. Nel documento, passato alla storia come "Decreto del sinodo di Verona" venivano riportati i nomi di diversi gruppi ereticali: Albigesi, Catari, Patarini, Passagini, Giuseppini, Umiliati, Poveri di Lione (Valdesi), Arnaldisti.

La disposizione fu chiamata “Carta dell’Inquisizione” costituendo uno dei passi decisivi verso la costituzione ufficiale dell’Inquisizione romana che sarebbe avvenuta da lì a cinquant’anni (1231).

Fino a quel momento papa Lucio poteva essere soddisfatto dei risultati del convegno. Da quel momento in poi, però, tanto il pontefice quanto l’imperatore non riuscirono ad ottenere più alcuna concessione dalla controparte. Il papa non riuscì ad ottenere dal Barbarossa alcuna assicurazione per un aiuto nella lotta che lo riguardava nei confronti della città di Roma; non riuscì nemmeno ad ottenere garanzie sulla questione dei possedimenti della gran contessa Matilde.

Da parte sua il Barbarossa aveva formalmente chiesto il passaggio della città di Ferrara dal dominio della Chiesa romana all’impero. A questa richiesta gli fu opposto un netto rifiuto. La Curia pontificia aveva infatti già avviato delle trattative con la città padana ritenendola luogo più idoneo a diventare la residenza papale una volta concluso il sinodo veronese, dato che non era ancora possibile rientrare a Roma. Verona non era considerata del tutto adatta come residenza per i suoi precedenti legami con l’imperatore.

Intanto al sinodo vi erano ancora altri temi da affrontare. Bisognava regolare il problema delle consacrazioni scismatiche, ossia della validità delle ordinazioni fatte dagli arcivescovi e dai vescovi scismatici. A Verona erano confluiti numerosi chierici provenienti dai territori imperiali di Germania e d’Italia per chiedere la reintegrazione, ma il papa dopo aver promesso che avrebbe esaminato le richieste dei singoli casi presentate per iscritto, mutò atteggiamento rimandando l’intera faccenda ad un prossimo concilio che propose di riunire a breve a Lione resistendo così alle pressioni dell’imperatore. Allo stesso modo rinviò ogni decisione su una disputa particolare che riguardava la sede vescovile di Treviri da tempo contesa tra due candidati, uno investito e appoggiato da Federico, l’altro appoggiato invece dalla sede papale. Non aderì nemmeno alle richieste di Federico di incoronare quale imperatore il figlio Enrico.

Come spiegare queste riserve da parte del pontefice quando lui stesso aveva sollecitato l’incontro veronese in vista della soluzione di tali questioni?

Fu solo a sinodo abbondantemente iniziato che l’imperatore fece intravedere un cambiamento della sua politica italiana: si palesò la sua intenzione di stringere un accordo con il regno dei Normanni nel sud della penisola. A questo mirava il fidanzamento del figlio Enrico con Costanza di Sicilia, figlia del re Ruggero. Il fidanzamento, celebrato ad Augusta il 29 ottobre 1184, fu reso noto solo verso la fine dei colloqui, poco prima della partenza dell’imperatore da Verona. Lo sponsalizio doveva aver luogo a Milano (città diventata ormai alleata dell’imperatore). La curia temeva che una simile alleanza nascondesse dei pericoli per l’esistenza dello Stato pontificio perdendo l’ultimo appoggio politico che rimaneva al papa nella penisola, proprio il regno normanno.

Stanco dei rifiuti papali Federico lasciò Verona pochi giorni dopo la notizia ufficiale del fidanzamento del figlio.

Dopo la partenza dell'imperatore, avvenuto nelle prime settimane di novembre, i negoziati delle due curie proseguirono, ma le tensioni raggiunsero il culmine quando l'imperatore ripassò per Verona facendo occupare da funzionari imperiali quasi tutte le terre della Canossa. Ruppe inoltre ogni indugio sulla vicenda della sede vescovile di Treviri facendo confiscare dal figlio Enrico VI i beni e distruggendo le case dei sostenitori del vescovo appoggiato dal pontefice, mentre lo stesso Federico teneva sotto minaccia il papa.

Il 25 novembre 1185 papa Lucio moriva senza che i negoziati, che intanto continuavano, avessero raggiunto nessuna soluzione definitiva e non senza aver prima raccomandato ai cardinali di eleggere, come suo successore, un candidato disposto a non incoronare imperatore Enrico VI.

Alla fine, il pontificato di Lucio III che nei confronti dell'Impero era iniziato sotto i migliori auspici, si concludeva segnato da una diffidenza maggiore di quella che c'era stata sotto il suo predecessore.

Nei sedici mesi della loro permanenza a Verona l'azione del pontefice e della Curia fu caratterizzata da un'abbondante produzione di atti: furono emanati oltre 400 documenti relativi ai problemi più vari riguardanti l'intera cristianità. Prima di morire il papa era riuscito anche a consacrare nella cattedrale cittadina il nuovo vescovo della diocesi veronese, Riprando (1185-1188), succeduto ad Ognibene morto poco prima. Come il suo predecessore, anche Riprando lasciò a disposizione del papa il palazzo vescovile come residenza. Da parte sua l'imperatore investiva Riprando di tutto l'onore e i diritti comitali che gli spettavano come da consuetudine e il prelado avrebbe giurato fedeltà a Federico I e a suo figlio Enrico VI il 24 gennaio 1186, a Milano, proprio in occasione delle nozze di questi con la principessa normanna.

Papa Lucio durante la sua permanenza a Verona s'interessò fattivamente per la città che lo ospitava e per l'intera comunità del territorio. Senza entrare nel merito dei singoli interventi, ci limitiamo a ricordare le istituzioni che furono interessate da visite o documenti pontifici nel periodo del suo pontificato: la Chiesa veronese nel suo insieme quando venne difesa, su istanza dell'arciprete Riprando, contro le pretese di non meglio identificati potenti signori laici; la Congregazione del Clero intrinseco; la chiesa di S. Zeno di Lonato; il monastero di S. Michele in *Campagna* dove Lucio III si recò anche personalmente il 24 ottobre 1184; le monache di S. Pancrazio; il monastero benedettino dei SS. Pietro e Vito di Badia Calavena; il monastero femminile con la chiesa di S. Giuliano di Lepia (nel territorio di Lavagno). In genere i documenti prendevano sotto la protezione della Santa Sede tali istituzioni, mentre ne difendevano, confermavano o allargavano possessi e privilegi. In altri casi il papa interveniva per

risolvere delle questioni, come quella pendente tra i chierici di Santa Maria Antica e l'abate di Santa Maria in Organo, o dava incarico al vescovo Ognibene e all'abate di S. Giorgio di concludere una causa rimasta irrisolta. Va ricordato inoltre che durante il pontificato di Lucio III per la prima volta nella storia della Chiesa veronese si ebbe l'elevazione alla dignità cardinalizia di un canonico della cattedrale, Adelardo, creato cardinale col titolo di S. Marcello, avvenuta il 15 marzo 1185.

Verona è diventata luogo di ospitalità perenne per le ceneri di Lucio III. Alla sua morte, avvenuta all'età di 87 anni, gli furono tributate esequie solennissime in cattedrale, con l'intervento dei cardinali, di molti vescovi, dello stesso imperatore Barbarossa e, ovviamente, di una numerosa folla di veronesi. Il cardinale Pandolfo Pisano tenne l'orazione funebre, in cui lodava Verona per aver ospitato il successore di San Pietro e la sua Curia. Dopo che i presenti ebbero baciato il piede del pontefice defunto, la salma fu sepolta nella cattedrale. Una lapide, posta sul sepolcro qualche anno dopo e nel 1879 infissa sul muro laterale dell'altare di S. Agata, reca la data della morte e i nomi delle città testimoni degli avvenimenti più salienti della sua esistenza: Lucca, Ostia, Roma, Verona.

Urbano III a Verona

Il giorno stesso in cui Lucio III moriva i cardinali eleggevano il successore, l'arcivescovo di Milano, Umberto Crivelli, che prendeva il nome di Urbano III (1185-1187): esperto di diritto, a contatto con i movimenti riformatori dell'epoca, difensore della libertà della Chiesa, noto avversario dell'imperatore. Con questa scelta i cardinali rendevano manifesto quanto poco gradissero il nuovo corso che Federico aveva impresso alla politica imperiale. Urbano, che venne solennemente intronizzato nella chiesa di S. Pietro in Castello, non rinunciò al suo arcivescovado milanese per impedire che durante la vacanza della sede le regalie fossero incassate dall'imperatore.

Ciononostante, però, non assistette alle nozze fra Costanza d'Altavilla ed Enrico VI che si svolsero proprio a Milano il 27 gennaio 1186. La cerimonia che sarebbe dovuta essere da lui presieduta quale vescovo milanese, lo fu invece, dal patriarca di Aquileia (Goffredo di Hohenstaufen [1182-1194] filo imperiale) che incoronò Enrico quale re d'Italia. Alle nozze era presente anche il vescovo di Verona, Riprando.

Senza dubbio facendo presiedere la cerimonia al patriarca di Aquileia si volle fare un affronto a Urbano, il quale reagì consacrando vescovo della contesa sede di Treviri Folmar, il candidato antimperiale. La rottura tra papa e imperatore pareva ormai inevitabile. Federico ordinò a suo figlio di occupare il territorio pontificio isolando il papa e la sua curia a Verona per impedirgli ogni contatto con il resto della chiesa e del mondo.

Nel 1187 l'imperatore decise di inviare a Verona una legazione per sottoporre al papa nuove proposte, ma Urbano evitò di incontrarsi con essa.

Nel frattempo il papa consacrava la nuova cattedrale cittadina andata distrutta nel terremoto di settant'anni prima e si era lasciato convincere dai prudenti veronesi a non pronunciare la scomunica contro l'imperatore.

Verso la fine del mese di settembre del 1187, dopo aver benedetto i veronesi nella chiesa di S. Pietro in Castello, abbandonò Verona dirigendosi verso Venezia.

Quando giunse a Verona una nuova ambasceria da parte dell'imperatore, apprese della partenza del papa per la città lagunare. Il papa giunse a Ferrara, e stava riprendendo il disegno della crociata lasciato in sospeso dal suo predecessore. E' lì che probabilmente lo raggiunse la notizia della caduta di Gerusalemme (2 ottobre 1187), che seguiva alla disastrosa sconfitta subita dalla cavalleria crociata nella battaglia di Hattin ad opera del Saladino (4 luglio). Ma in quella sosta ferrarese il papa s'ammalò e morì nella notte tra il 19 e il 20 ottobre.

Anche per Urbano III l'attività non è riconducibile ai soli rapporti problematici con l'Impero. La sua attività a favore della Chiesa universale è testimoniata dagli oltre 500 atti conosciuti e datati da Verona.

Nell'ambito di tale attività si ha notizia tra l'altro d'un suo intervento a favore del celebre abate Gioacchino da Fiore, che venne a Verona nel 1186 a rendergli visita e ad esporgli i risultati dei suoi studi biblici e di alcune rivelazioni che diceva di aver ricevuto dall'alto.

Nel periodo del suo soggiorno a Verona Urbano III intervenne a più riprese a favore della Chiesa del territorio. Emanò dei privilegi a favore dei canonici della cattedrale, della Congregazione del Clero (alla quale confermava il 28 gennaio 1186 il diritto a partecipare alla elezione del vescovo per una terza parte), del monastero di S. Giorgio in Braida, della chiesa di S. Maria di Ronco e delle monache di S. Pancrazio.

Abbiamo documentazione che il 2 novembre del 1186 il papa si recò al monastero di S. Giuliano di Lepia per consacrarvi la chiesa; consacrò pure la cripta della chiesa di S. Maria in Stelle e come già ricordato, il 13 settembre dello stesso anno, la chiesa cattedrale, tenendo in tale occasione anche un discorso ai fedeli. Nel suo soggiorno veronese il pontefice risolse definitivamente, grazie ai cardinali Rolando e Gualfredo, una lite che si agitava da parecchi anni tra i rettori della chiesa di S. Paolo in Campo Marzio e i Templari di S. Vitale per i confini delle relative giurisdizioni. Un ultimo intervento fece Urbano III a favore della Chiesa di Verona, da Ferrara il 13 ottobre 1187, con il quale concedeva nuovi privilegi alla Chiesa di S. Zeno. Si esprimeva in tal modo il legame che Urbano – com'era avvenuto per Lucio III – aveva con Verona, la città che per tre anni e due mesi divenne la sede del papato ed ebbe così il privilegio di essere per quel periodo il centro della cristianità occidentale.

12 novembre 2020

Lezione del **prof. Marco Stoffella**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona.

VERONA SEDE DI INCONTRI INTERNAZIONALI (SECC. X – XI)

Introduzione

Trattare un argomento in occasione di una conferenza pubblica è spesso un invito a riflettere sulle proprie conoscenze intorno a fatti già noti e a collocarle in un nuovo quadro d'insieme. Nel redigere questo contributo, esito della relazione tenuta nel novembre del 2020, ho perciò in primo luogo focalizzato l'attenzione intorno agli spunti che mi sono stati forniti dagli organizzatori: la politica ottoniana, la presenza intermittente a Verona del vescovo Raterio e il ruolo che alcuni monasteri di protezione imperiale ebbero nel periodo qui considerato, dal momento che offrirono ospitalità a personaggi eminenti anche sul piano internazionale. Il tutto declinato all'interno di un quadro in cui, come vedremo più avanti, la città scaligera emerge non solamente come sede di incontri politici di notevole rilevanza, ma anche come luogo di ripetuti scontri, nonché di sedute giudiziarie durante le quali furono emanate sentenze al cospetto di altissimi dignitari.

Sono tanti gli spunti interessanti che meritano di essere qui menzionati per cercare di restituire almeno in parte alcune delle caratteristiche salienti della Verona di X e della prima metà dell'XI secolo. Per farlo in modo efficace mi soffermerò sul ruolo che l'abbazia imperiale di S. Zeno ricoprì nel contesto e nel periodo qui indagato; per mettere ancora più in risalto l'importanza del monastero, dedicherò una parte di questo saggio ad alcune notizie relative a S. Zeno e al culto del santo a Verona e nell'Italia settentrionale tra VIII e inizio IX secolo. Questi elementi aiuteranno ad evidenziare come Verona abbia giocato un ruolo internazionale anche nel periodo immediatamente precedente quello qui analizzato. Nella prima parte ho invece ritenuto opportuno richiamare alcuni dei fatti e dei protagonisti già noti, riallineando gli avvenimenti salienti per evidenziare quanto Verona sia stata al centro di una serie di eventi di carattere politico e culturale con significato sovra locale soprattutto nel periodo compreso tra il X e l'XI secolo.

Il X secolo

La storiografia intende ufficialmente conclusa la fase carolingia con la scomparsa di Carlo III il Grosso nell'888, anche se alcuni studiosi hanno indicato e continuano a considerare Berengario I come l'ultimo epigono della stagione che prende l'avvio con le gloriose imprese militari di Carlo Magno e che si conclude con la scomparsa degli ultimi suoi eredi diretti in linea maschile.

La morte dell'imperatore Carlo III il Grosso coincide tradizionalmente con l'avvento del periodo che vide il dissolvimento definitivo dell'impero e, ancor più, della sua idea unitaria. Questa è la percezione espressa da alcuni dei contemporanei e proposta in particolare dal cronista Reginone, abate di Prüm, uno dei monasteri carolingi per eccellenza fondato dagli antenati di Carlo Magno nella regione dell'Eifel, non distante da Treviri/Trier. Proprio perché abate di uno dei centri politici e culturali legati alla dinastia carolingia, Reginone nel suo racconto ha adottato la difesa della dinastia e dei suoi legittimi discendenti. Ha così sottolineato come dopo la morte di Carlo il Grosso i *regna* soggetti all'impero non avevano scelto un "signore naturale", vale cioè a dire un sovrano carolingio; nella prospettiva di Reginone questi non poteva che essere il bastardo Arnolfo, l'unico adulto tra i discendenti diretti dei carolingi in quanto figlio di Carlomanno, il fratello maggiore di Carlo III il Grosso scomparso prematuramente. Secondo Reginone ognuno aveva invece elevato un proprio re *de suis visceribus*. Vale cioè a dire, e con tono spregiativo, un leader politico espresso dalle proprie interiora, privilegiando così la grande aristocrazia e non, come da lui auspicato, la discendenza carolingia anche se illegittima.

Come noto, in Italia Berengario I (845ca.-924) poté avanzare la propria candidatura al regno: vantava ascendenze franche, era a capo del partito filotedesco, aveva appoggiato prima Carlomanno e in seguito suo fratello Carlo III il Grosso, vantava una discendenza in linea femminile dai carolingi poiché era figlio di una figlia di Ludovico il Pio. E così, avendo ottenuto anche l'appoggio del pontefice, fu eletto re nel gennaio dell'888 a Pavia, la capitale del *regnum*. I suoi primi atti non lasciano scorgere apparenti difficoltà e si contornò di consiglieri fidati quali il vescovo di Verona Adelardo, che assunse l'ufficio di arcicancelliere fino all'896, e il conte di Verona Walfredo, promosso a marchese. Come appare evidente Verona tornò in questo contesto ad assumere un ruolo di primo piano non solo per la partecipazione ai massimi livelli politici del regno da parte dei suoi rappresentanti locali – un *comes* e un *episcopus*, entrambi promossi a funzioni superiori e proiettati così all'interno del gioco politico sovralocale -, ma perché divenne con frequenza la sede del re, della sua corte e del suo apparato di governo. Nei momenti di crisi, ovviamente, Verona e il territorio circostante funsero anche da roccaforte per la difesa dell'autorità regia incarnata da Berengario I. Il ruolo del sovrano e imperatore fu infatti ripetutamente contrastato: tra i suoi primissimi oppositori dobbiamo ricordare Guido di Spoleto il quale, dopo aver sconfitto Berengario nella battaglia della Trebbia, fu proclamato

anch'egli re a Pavia nell'889 segnando di fatto la spartizione del regno tra due sovrani con due aree distinte d'influenza.

Ho accennato in precedenza alle parole di Reginone facendo riferimento al fatto che per l'abate e intellettuale fedele ai carolingi, l'erede legittimo doveva essere scelto tra i discendenti di Carlomanno. E così il figlio di quest'ultimo di nome Arnolfo, già eletto re di Germania, minacciava di intervenire in Italia settentrionale essendosi spostato poco a nord di Verona, nella città di Trento. Qui Berengario I offrì ad Arnolfo la propria fedeltà come vassallo, tanto che la sua posizione negli anni seguenti venne ridimensionata passando da re a marchese, e confinata nella parte nord-orientale della penisola più che a quella del regno nel suo complesso. Nell'894 Berengario incontrò nuovamente ed accompagnò re Arnolfo nel suo viaggio in Italia, accogliendolo proprio a Verona. Ma la scomparsa del più diretto oppositore politico di Berengario, Guido di Spoleto, mise il marchese sulla difensiva e finì col trasformare Arnolfo da prezioso alleato in nemico: sceso una seconda volta in Italia nell'895 e incoronato imperatore a Roma, Arnolfo si ammalò e dovette rientrare in Germania. Lasciò tuttavia quale titolare della marca di Verona non Berengario I, ma il conte Walfredo (876ca.-896), già fedele di Carlo il Calvo e di Carlo III il Grosso, esautorando di fatto le ambizioni del re. Nonostante le intenzioni di Arnolfo, egli di fatto lasciò il campo libero a Berengario I; una volta sparito dall'orizzonte l'imperatore, egli rientrò nell'896 con la forza a Verona ed eliminò il conte e marchese Walfredo. Di quest'ultimo rimane una rappresentazione piuttosto evocativa nel celebre componimento poetico che va sotto il nome di *Gesta Berengarii*, in cui il conte veronese è descritto come un personaggio corretto e del quale si lamenta la precoce e violenta scomparsa.

Poco dopo il manifestarsi delle prime incursioni ungare fu la volta di Ludovico III di proporsi in Italia: nipote dell'imperatore Ludovico II per parte di madre, anch'egli provò a contendere il potere a Berengario, tanto da costringere il re a fuggire nel 905 da Verona e a perdere temporaneamente il controllo della città. Nel giro di pochi mesi, però, Verona tornò nuovamente sotto il dominio di Berengario; una volta rientrato in città fece accecare Ludovico III, giustiziò i ribelli e donò al monastero di S. Zeno i beni che erano stati confiscati a uno dei traditori.

Nell'arco di poco più di un ventennio Verona fu più volte al centro della scena politica, luogo di passaggio e di sosta di re e imperatori, teatro di tradimenti e oggetto di assalti. È inoltre emerso attraverso un primo velocissimo accenno come il monastero di S. Zeno abbia avuto un chiaro ruolo di istituzione sottoposta alla tutela regia ed imperiale; proprio questa sua speciale condizione fu più volte riconosciuta da Berengario I grazie anche all'intercessione da parte di personaggi vicini alla corte ed al sovrano. Bisogna inoltre sottolineare come il monastero continuò a godere di uno *status* giuridico speciale anche durante i decenni successivi quando alcuni re transitarono da Verona - Rodolfo II nel 924 e Ugo nel 926 – rilasciando tramite diplomi la conferma di beni già in possesso del monastero.

Lo stesso re Ugo convocò nel 928 un'assemblea di grandi del regno a Verona per ripianare i danni provocati dalle incursioni ungare; il medesimo fu nuovamente a

Verona nel 931 per provvedere alla successione del vescovo Notkerio. Proprio in quest'occasione si fece avanti per ottenere la cattedra episcopale di Verona un dotto monaco di Lobbes che va sotto il nome Raterio; egli era giunto in Italia al seguito di Ilduino di Liegi, parente di re Ugo e destinato inizialmente a ricoprire la cattedra veronese, ma dirottato verso la più prestigiosa carica di arcivescovo di Milano. È nota la politica familistica perseguita da Ugo, determinato nel collocare persone direttamente a lui legate da parentela nelle posizioni chiave del *regnum Italiae*. Nonostante i tentennamenti del re, Raterio, che non era imparentato con il sovrano, riuscì a spuntarla e ad ottenere la diocesi veronese: proprio a Verona nel 934 insieme al conte Milone il vescovo fu protagonista della sortita del duca di Baviera Arnaldo, sceso in Italia per spodestare re Ugo. In uno scontro armato occorso nel 935 nei pressi di Verona, e più precisamente a Bussolengo, Arnaldo fu ferito dalle truppe di re Ugo e venne ricacciato verso nord, mentre Raterio fu condotto in prigione a Pavia dove compose i *Praeloquia*¹.

Lo spazio limitato sconsiglia di richiamare qui un eccesso di fatti e di protagonisti, anche se ritengo sia necessario aggiungere qualche ulteriore informazione. Nonostante il tentativo di promuovere il proprio figlio di nome Lotario, negli anni immediatamente successivi anche le stella di re Ugo svanì, mentre il vescovo Raterio poté rientrare a Verona. Ugo morì nel 948 e due anni dopo lo seguì anche Lotario; quest'ultimo lasciò una regina e vedova piuttosto pugnace nella persona di Adelaide. Tenuta prigioniera nella rocca di Garda, fu fatta fuggire con la complicità e con l'aiuto dell'intraprendente Adalberto Atto della dinastia dei Canossa, la cui rocca appenninica diede loro rifugio. Adelaide, che portava in dote l'eredità politica di Ugo, di suo figlio Lotario e la Borgogna, fu destinata all'unione con Ottone I in seconde nozze. Già re di Germania, disceso nel frattempo in Italia, il re sassone fu presente per la prima a Verona nell'estate del 951, dove venne accolto dal redivivo conte Milone.

Fu in questo contesto e in questa stagione politica che la città scaligera e la parte nord-orientale della penisola vennero separate dal *Regnum Italiae* per essere unite al ducato di Baviera, controllato in quel momento da Enrico I, fratello di Ottone I. Emerge così uno dei nodi che danno significato a questo intervento, vale cioè a dire la possibilità che Verona potesse essere legata ai destini di territori percepiti più o meno come germanici a seconda della stagione politica e delle alleanze internazionali. Tutto ciò risulta evidente se si prende in esame la politica ottoniana richiamata poco sopra per linee essenziali; lo si può osservare ancora meglio se si spostano le lancette dell'orologio ancora più indietro e si ripercorre l'idea di divisione che Carlo Magno e i grandi dignitari dell'impero pensarono di mettere in atto nell'806. Una divisione che avrebbe voluto unire i destini dell'Italia settentrionale, della Baviera e dell'Alemannia - o Svevia. Nel secolo e mezzo successivo l'idea di poter far convergere i destini di Verona e del suo territorio al blocco bavarese e alemanno rimase latente, riaccendendosi in modo intermittente durante il periodo che precedette l'affermazione

¹ Liutprandi Opera, pp. 95 e 100-101. Vedi Cammarosano, *Nobii e re*, p. 237.

di Berengario I e quello caratterizzato dalla dominazione ottoniana, seguito dalla dinastia dei Salii (o della casa di Franconia), inaugurata da Corrado II ed estintasi con la scomparsa di Enrico V nel 1125.

È importante segnalare quest'aspetto perché la Marca Veronese e Verona stessa ebbero in quella fase un ruolo ancora più spiccato quale snodo tra i due regni di Germania e d'Italia. All'interno di questo contesto non può stupire la ricorrente celebrazione a Verona di diete imperiali, né la presenza piuttosto frequente in città di re che di passaggio all'andata, transitavano nuovamente dalla città in riva all'Adige di ritorno da Roma dove si erano recati per farsi incoronare imperatori.

A Verona una prima dieta imperiale fu convocata nel 967 da Ottone I alla presenza del figlio Ottone II, di re Corrado di Borgogna e di una serie di dignitari provenienti dalle varie parti dei territori controllati dall'imperatore. Sempre a Verona fu convocata da Ottone II una seconda dieta nel maggio 983, nel tragitto che lo vide tornare dalla sfortunata spedizione in Italia meridionale. In quell'occasione l'imperatore rilasciò un diploma destinato ai 18 uomini di Lazise che ottennero di poter riscuotere alcune entrate spettanti al fisco regio (ripatico e teloneo) dagli uomini che approdavano nel villaggio sulle sponde del lago, oltre al diritto di pesca. Sempre a Verona Ottone III dovette sostare nel marzo 996; nel medesimo anno, nel mese di agosto, egli vi tenne un placito, vale cioè a dire una solenne seduta giudiziaria che si svolse alla presenza di numerosi dignitari locali e non, che si rivolse intorno a una disputa tra le comunità rurali di Zevio e di Illasi.

Proprio quest'ultimo aspetto, quello cioè legato all'esercizio della giustizia e alle forme della sua amministrazione, ci permette di fare un salto cronologico in avanti di circa 25 anni e di spostare l'attenzione sull'imperatore Enrico II: anch'egli soggiornò a Verona dove utilizzò il monastero suburbano di S. Zeno come sede presso la quale amministrare la giustizia. Nel dicembre del 1021, infatti, il *domnus gloriosissimus Heinricus Romanorum imperator augustus* presiedette il placito, l'assemblea pubblica giudicante stando *foris et non multum longe urbium Veronensium in solarium proprio beatissimi sancti Zenonis, ubi nunc beatum et sanctum corpus eius humatum quiescit in pace, in caminata dormitoria*. L'imperatore ovviamente non fu solo, ma venne accompagnato da un larghissimo seguito composto da personaggi eminenti del calibro di Popone, patriarca di Aquileia, Pellegrino ed Eriberto, rispettivamente arcivescovi di Colonia e di Milano, e dei vescovi di Verona, Vercelli, Piacenza, Parma, Treviso, Ceneda, Feltre, Belluno, il marchese Ugo e una serie di *comites* provenienti dalle varie *civitates* del Veneto, ma non solo. Essi furono seguiti in ordine di importanza dai tecnici e dei rappresentanti del diritto, vale cioè a dire dai giudici del sacro palazzo e dai notai, insieme ad un nugolo di *adstantes*, cioè di presenti per i quali non si è ritenuto opportuno tramandare la memoria e che sono stati liquidati con l'allocuzione *et reliqui plures*. Poco importa il motivo del contendere: nel caso specifico era stata richiesta la tutela di alcuni beni posti nel territorio trevigiano già in possesso del monastero. Qui interessa invece ricordare che proprio Enrico II qualche anno prima aveva concesso al monastero un diploma di conferma dei beni appartenenti

al patrimonio di S. Zeno distribuiti su un areale piuttosto vasto. Il diploma era stato emanato il 21 maggio del 1014 in occasione delle feste liturgiche dedicate al santo che ricordavano il trasporto del corpo dalla chiesa cattedrale alla basilica. È uno degli ultimi diplomi prodotti dalla cancelleria di Enrico II durante il viaggio di ritorno in Germania, dopo cioè avere ricevuto l'incoronazione imperiale a Roma. Tra la fine del 1013 e il maggio 1014 l'imperatore ne aveva concessi una quarantina indirizzati a un gran numero di monasteri (ad esempio S. Salvatore di Pavia, S. Vincenzo al Volturno, Montecassino, Farfa, Fruttuaria, Leno, ecc.) e di chiese vescovili (Ravenna, Bergamo, Bologna, ecc.), nonché capitoli di chiese cattedrali (Como, Savona, Novara). È utile ribadirlo: proprio da Verona, trovandosi nei pressi del monastero di S. Zeno, l'imperatore concesse i diplomi destinati ai monasteri di protezione regia e imperiale ubicati in altre realtà cittadine. E sempre da Verona vennero emanati i diplomi a favore di S. Giulia di Brescia e di Pomposa (il 22 maggio, «in monasterio Sancti Zenonis in suburbio Verone»), nonché quello per il capitolo della cattedrale di Verona.

Soffermiamoci ora brevemente sul significato della presenza dell'imperatore presso S. Zeno; anche se non è possibile ravvisare una predilezione da parte dell'imperatore per il monastero veronese, è vero che il cenobio di protezione imperiale costituì un luogo privilegiato di sosta per l'imperatore e il suo ampio seguito. I beni di cui nel tempo era stato dotato erano parte di quel patrimonio fiscale sottoposto dagli imperatori germanici all'amministrazione di abati da loro prescelti, ma amovibili dall'incarico in caso di gravi divergenze politiche. Questa è una delle caratteristiche che segnano quella stagione politica che viene definita come lotta per le investiture e che ha radici piuttosto solide già nella tarda età carolingia e soprattutto in quella ottoniana quando l'imperatore, di fronte al progressivo sfuggire al controllo regio di marchesi e conti a causa della patrimonializzazione e della dinastizzazione delle cariche, cercò di realizzare dei contrappesi attraverso il rafforzamento delle funzioni di episcopati, nonché di monasteri di protezione regia o imperiale, rurali o immediatamente esterni alle mura cittadine, come nel caso di S. Zeno a Verona.

Proprio in età ottoniana furono numerosi i diplomi concessi a vantaggio di S. Zeno e del capitolo della chiesa cattedrale; lo stesso possiamo dire per molte altre realtà cittadine dell'Italia settentrionale, dove i vescovi ottennero il controllo dei diritti sulla fascia urbana e periurbana per sottrarli alle influenze dei discendenti degli ufficiali pubblici. In Toscana, ad esempio, nel medesimo periodo si osserva lo sviluppo di una politica di accentramento e di lento recupero dei beni fiscali un tempo appannaggio dei funzionari comitali e marchionali, ora transitati all'interno di nuove reti monastiche; monasteri rurali, quindi, sottoposti alla tutela imperiale e che tra X e XI secolo accrebbero i loro patrimoni gestendo i beni fiscali per conto dell'imperatore e mettendo così risorse a sua disposizione quando questi ne avesse avuto bisogno in un'ottica di chiesa imperiale, a sostegno cioè dell'organizzazione statale e del suo massimo rappresentante in terra. S. Zeno da questo punto di vista non fece eccezione; anzi, fu il luogo ideale dove il vasto seguito dell'imperatore poté soggiornare dando fondo alle risorse e ai beni accumulati dal monastero grazie alle dotazioni appartenenti

al fisco regio, senza allo stesso tempo correre il rischio di rimanere vittime di sollevazioni cittadine all'interno delle munitissime mura di Verona grazie alla collocazione suburbana del cenobio.

Rimane lo spazio per un breve *excursus* per valutare quanto nuovo fosse questo sistema di gestione dei beni fiscali nonché la costellazione internazionale che si venne a configurare e in cui Verona ebbe un ruolo non marginale. Per ragionare proficuamente su questi aspetti conviene fare un passo indietro e chiamare in causa Carlo Magno e la sua politica imperiale. Rimanendo sempre ancorati al monastero di S. Zeno che può funzionare come il nostro ideale punto di osservazione, possiamo richiamare alla memoria l'intervento di rifondazione o di restauro attribuito all'operato del vescovo alemanno Ratoldo, fedele di Carlo, e di re Pipino nell'807, la data che la tradizione locale ha fissato come il momento fondativo del monastero stesso. In realtà le cose sono un po' più complicate dato che il primo diploma dell'815 che menziona la protezione imperiale concessa da Ludovico il Pio a S. Zeno è fortemente interpolato, tanto da essere stato recentemente dichiarato un falso dal suo editore Theo Koelzer. Il primo documento originale che menziona l'esistenza di un monastero presso la basilica di S. Zeno è datato all'841. Come possiamo risolvere l'enigma? Quando collochiamo la fondazione del monastero al fianco alla preesistente basilica? Credo che la risposta più corretta debba abbracciare la tradizione più consolidata e quindi tenere presente un possibile intervento di re Pipino e del vescovo Ratoldo nel primo decennio del IX secolo, in consonanza cioè con una serie di iniziative che avevano inteso proseguire e fare propria la politica di protezione regia nei confronti di alcuni monasteri già sottoposti alla regalità in età longobarda. Ciò però non significa anticipare la fondazione del monastero imperiale all'età longobarda, poiché la documentazione non consente di operare in tale direzione. Fa eccezione la donazione giunta in copia di inizio IX secolo con la quale un personaggio di rango assai elevato di nome Taido, vicino a re Desiderio e a suo figlio Adelchi, poco prima della definitiva caduta di Pavia nelle mani di Carlo Magno e dei suoi uomini dispose una serie di lasciti a diverse istituzioni ecclesiastiche bergamasche, pavesi e veronesi. L'istituzione beneficiata da Taido, gasindio regio - fedele del re – e di cui non compare il nome per una lacuna nella copia deve essere identificata proprio nella basilica di S. Zeno, situata *prope civitate Veronensium, ubi eius requiescit sanctum corpus*. Dell'esistenza di un monastero a quest'altezza cronologica non vi è menzione.

Non c'è necessità di retrodatare quindi la nascita del monastero all'età longobarda, mentre proprio in questa stagione è attestata l'ampia diffusione del culto del santo patrono veronese in varie zone della Lombardia, del Trentino Alto-Adige, dell'Alemannia e della Baviera. Si tratta del medesimo areale all'interno del quale Verona continuò a giocare un ruolo importante sia nella fase di transizione tra la dominazione longobarda e quella carolingia, con la presenza di numerosi titolari di cariche laiche ed ecclesiastiche provenienti da oltralpe, sia nel periodo successivo, quello preso in esame oggi, che mostra importanti analogie e saldature rispetto alle stagioni precedenti.

Bibliografia

- G. ARNALDI, *Berengario I*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Roma 1967, pp. 1-26.
- A. ARZONE, E. NAPIONE (a cura di), *La più antica veduta di Verona. L'iconografia rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata. Atti del seminario di studi, 6 maggio 2011, Museo di Castelvecchio*, Verona 2012.
- H. BLOCH, H. BRESSLAU (a cura di), *Die Urkunden Heinrichs II. Und Arduin*, in *MGH, Diplomata regum et imperatorum Germaniae*, III, Hannover 1900-1903.
- J.F. BÖHMER (a cura di) *Regesta Imperii I. Die Regesten des Kaiserreichs unter den Karolingern 751-918*, bearb. von E. MÜHLBACHER, J. LECHNER, Innsbruck 1908, 2^a ed. Hildesheim 1966.
- F. BOUGARD, *La justice dans le royaume d'Italie de la fin du VIII^e siècle au début du XI^e siècle*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 291 (Rome: Écoles françaises de Rome, 1995).
- P. BRUGNOLI, G. MAROSO, *L'abazia di San Zeno in Verona e il suo chiostro monumentale*, in P. BRUGNOLI (a cura di), *L'abazia e il chiostro di San Zeno Maggiore in Verona. Un recente intervento di restauro*, Verona 1990, pp. 11-81.
- P. CAMMAROSANO, *Nobili e re. L'Italia politica dell'alto medioevo*, Roma-Bari 1999.
- A. CASTAGNETTI, *Aspetti politici, economici e sociali di chiese e monasteri dall'epoca carolingia alle soglie dell'età moderna*, in G. BORELLI (a cura di), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980, pp. 43-110.
- A. CASTAGNETTI, *Minoranze etniche dominanti e rapporti vassallatico-beneficiari. Alamanni e Franchi a Verona e nel Veneto in età carolingia e postcarolingia*, Verona 1990.
- A. CASTAGNETTI, *Il Veneto nell'alto medioevo*, Verona 1990.
- A. CASTAGNETTI, *'Teutisci' fra gli immigrati transalpini nella 'Langobardia' carolingia*, Verona 2006.
- A. CASTAGNETTI, *Note e documenti intorno alla caratterizzazione professionale dei giudici (secc. IX e X)*, Verona 2008.
- V. FAINELLI (a cura di), *Codice diplomatico veronese*, 2 voll., Venezia 1940-1963.
- V. FAINELLI, *L'abbazia di S. Zeno nell'alto medioevo*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma 1958 (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 71), pp. 51-62.
- T. FRANCO, *Un'addenda carolingia: le pitture dell'abside nord di San Zeno a Verona*, in *Nuovi studi*, 15 (2010), p. 5-11; T. FRANCO, F. CODEN, *Verona e San Zeno*, in F. CODEN, T. FRANCO, *San Zeno in Verona*, Verona 2014, pp. XXV-LXIV.
- S. GASPARRI, *L'identità nell'Italia nordorientale e Venezia. Dalla tarda antichità al regno di Berengario*, in C. LA ROCCA, P. MAJOCCHI (a cura di), *Urban Identities in Northern Italy (800-1100 ca.)*, Turnhout 2015 (Seminari internazionali del Centro interuniversitario per la storia e l'archeologia dell'alto medioevo, V), pp. 57-77.
- P. GOLINELLI, *Il Cristianesimo nella Venetia altomedievale. Diffusione, istituzionalizzazione e forme di religiosità dalle origini al sec. X*, in A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, 2 voll., Verona 1989, I, pp. 237-331.
- C. MANARESI (a cura di), *I placiti del «Regnum Italiae»*, 3 voll., Roma 1955-60 (Fonti per la storia d'Italia, 92, 96, 97).
- T. KÖLZER (a cura di), *MGH, Diplomata. Die Urkunden der Karolinger*, 3 voll., *Die Urkunden Ludwigs des Frommen. Unter Mitwirkung von J.P. Clausen, D. Eichler, B. Mischke, S. Patt, S. Zwielerlein u. a.*, Wiesbaden 2016, I.
- T. KÖLZER, *Die Urkunde Ludwigs des Frommen für San Zeno (BM² 597)*, in A. THALLER, J. GIEßAUF, G. BERNHARD (a cura di), *Nulla historia sine fontibus. Festschrift für Reinhard Härtel zum 65. Geburtstag*, Graz 2010, pp. 278-295.
- M.C. MILLER, *Chiesa e società in Verona medievale*, Verona 1988 (Biblioteca dei Quaderni di Storia Religiosa).

- G.B. PIGHI, *Traslazione e miracoli di S. Zeno. Storia scritta da un monaco zenoniano del XII secolo. Introduzione e versione*, Verona 1977.
- M.C. ROSSI, *Raterio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, Roma 2016, p. 556 e voce in linea: https://www.treccani.it/enciclopedia/raterio_res-6e351f4a-285f-11e9-abe7-00271042e8d9_%28Dizionario-Biografico%29/
- F. SAGGIORO, *Insediamento e monasteri nella pianura veronese tra VIII e XIII secolo*, in R. FRANCOVICH, S. GELICHI (a cura di), *Monasteri e castelli tra X e XII secolo. Il caso di San Michele alla Verruca*, Pisa 2003, pp. 169-182.
- L. SCHIAPARELLI (a cura di), *I diplomi di Berengario I*, Roma 1903 (Fonti per la Storia d'Italia, 35).
- B. SCHNEIDMÜLLER, *Pippin (Karlmann), König von Italien (781-810)*, in *Lexikon des Mittelalters*, München-Zürich 1980-1998, 9 voll., VI, p. 2171.
- F. STELLA (a cura di), *Gesta Berengarii. Scontro per il regno nell'Italia del X secolo*, Pisa 2009.
- M. STOFFELLA, *La basilica e il monastero di S. Zeno nel contesto veronese di fine VIII e inizio IX secolo*, in «Studi Medievali» 3a serie, 61/II (2020), pp. 543-596.
- G.M. VARANINI, *Verona e S. Zeno*, in F. SCARTOZZINI (a cura di), *Il 'Liber feudorum' di S. Zeno di Verona (sec. XIII)*, Padova 1996, pp. VII-LXXIX.
- G.M. VARANINI, *Aspetti della società urbana nei secoli IX e X*, in A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, 2 voll., Verona 1989, pp. 199-236.
- G.M. VARANINI, *Il monastero di San Zeno di Verona nell'età "romanica" (metà XI-metà XII secolo). Aspetti economici, istituzionali e politici*, in F. BUTTURINI, F. PACHERA (a cura di), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Verona, 2015, pp. 29-42.
- G.M. VARANINI, *Verona*, Spoleto 2019 (Il Medioevo nelle città italiane, 16).
- A. ZETTLER, *Die karolingische Bischöfe von Verona I. Studien zu Bischof Egino († 802)*, in S. BRATHER, D. GEUENICH, C. HUTH (a cura di), *Historia archaeologica. Festschrift für Heiko Steuer zum 70. Geburtstag*, Berlin-New York 2009 (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 70), pp. 363-388.

26 novembre 2020

Lezione del **prof. Gian Paolo Romagnani**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di Verona,
con intervento del **prof. Ottavio Bevilacqua**
in rappresentanza delle famiglie nobiliari ospitanti i
congressisti.

IL CONGRESSO DI VERONA DEL 1822

L'Italia della Restaurazione e l'Europa delle grandi potenze

prof. Gian Paolo Romagnani

1. *Qualche considerazione di metodo*

Prima di inquadrare il Congresso di Verona del 1822 nel contesto storico internazionale in cui si svolse vorrei premettere alcune considerazioni di metodo. Innanzitutto è necessario sfatare tre luoghi comuni purtroppo presenti nelle più superficiali narrazioni delle vicende italiane del primo Ottocento.

- 1) Mi riferisco innanzitutto all'affermazione secondo cui «la Restaurazione rappresenta il ritorno all'assetto politico precedente il 1797», affermazione inesatta in quanto molti equilibri sono definitivamente mutati e per quanto riguarda l'assetto politico dell'Italia sono definitivamente sparite la Repubblica di Genova, annessa al Piemonte sabauda, e la Repubblica di Venezia, annessa al Regno Lombardo-Veneto.
- 2) In secondo luogo mi riferisco all'affermazione secondo cui «l'Ottocento è un secolo caratterizzato dalle dominazioni straniere sull'Italia», affermazione imprecisa in quanto il solo Lombardo-Veneto austriaco può essere definito una “dominazione straniera”, mentre la maggior parte degli Stati restaurati - compresa la Toscana e il ducato di Modena - sono governati da principi (come Ferdinando III e Leopoldo II di Lorena, o come Francesco IV e Francesco V d'Este) nati e cresciuti in Italia, sebbene legati alla dinastia imperiale.
- 3) La terza affermazione inesatta è quella secondo cui «l'Ottocento è un secolo di guerre e battaglie»; in realtà per la prima volta nella storia europea proprio nell'Ottocento non si verifica nessuna guerra di portata continentale, ma solo conflitti locali di breve durata: nel 1820 la repressione antirivoluzionaria dura tre mesi; nel 1848-49 il primo conflitto austro-piemontese (prima guerra d'indipendenza italiana) dura solo cinque mesi; nel 1859 il secondo conflitto austro-piemontese (seconda guerra d'indipendenza italiana) dura sei mesi e

l'impresa dei mille del 1860 poco più di cinque mesi; nel 1866 il conflitto austro-prussiano (terza guerra d'indipendenza e liberazione del Veneto) dura solo un mese e mezzo; nel 1870-71 il conflitto franco-prussiano (presa di Roma) dura nove mesi. In tutto il secolo si contano dunque solo due anni e mezzo di guerra, al punto che c'è chi ha parlato di «pace dei cento anni» per il periodo 1815-1914.

Ciò detto anche la narrazione delle vicende storiche dei territori veneti risente di una duplice e opposta narrazione: quella patriottica e risorgimentale che ci descrive una «feroce dominazione straniera» e quella nostalgica (o revisionista) che rimpiange l'«Austria felix» e il suo buon governo. Ovviamente nessuna delle due corrisponde al vero: cerchiamo dunque un'altra via.

2. *Verona sotto l'amministrazione austriaca 1814-1822*

Il 4 ottobre 1814 la città di Verona entra dunque a far parte del Regno Lombardo-Veneto, inglobato nei domini imperiali. Protagonisti di questa complessa stagione politica sono tre personalità: l'imperatore Francesco I d'Asburgo-Lorena (1768-1835), figlio di Leopoldo II, nato e cresciuto a Firenze e perfettamente bilingue, sul trono dal 1804, dopo aver contrastato Napoleone e avergli infine «ceduto» in sposa la figlia Maria Luisa per ottenere la pace. Il principe Clemente von Metternich (1773-1859), principale ministro di Francesco I, cancelliere di Stato e ministro degli esteri dal 1809 al 1848, uno dei protagonisti del Congresso di Vienna e artefice della diplomazia europea della Restaurazione, fautore del principio di equilibrio e concertazione e difensore ad oltranza dello *status quo* uscito dal Congresso. Il feldmaresciallo Heinrich J. J. Bellegarde (1756-1845), di nobile origine savoiarda e figlio di un ufficiale al servizio del Duca di Sassonia, veterano dell'intero ciclo delle guerre contro la Francia rivoluzionaria e napoleonica, che aveva raggiunto con la Restaurazione il grado di Feldmaresciallo Generale. Nel 1814 era stato nominato Commissario plenipotenziario dell'Imperatore d'Austria nelle province Lombarde (1814-15) ed era stato il vero fondatore del Regno Lombardo-veneto di cui fu nominato Luogotenente Generale fra il 1815 e il 1816. Secondo le fonti austriache «guadagnò la stima delle popolazioni per la dolcezza della sua amministrazione» e «amministrò la Lombardia con immutata saggezza». Rientrato a Vienna alla fine del 1816, dal 1820 al 1825 sarà Presidente del Consiglio di Guerra dell'Impero.

È sotto l'autorità di questi tre uomini che, già nel 1814, ogni ipotesi di resurrezione dell'antica Repubblica di Venezia viene seppellita, mentre ai territori che avevano fatto parte della Serenissima viene imposto il modello amministrativo austriaco, non troppo diverso da quello napoleonico. Con il passaggio di Verona sotto l'Austria al modello veneto si sostituisce dunque definitivamente quello teresiano del 1755 (molto avanzato per l'epoca), riveduto e corretto alla luce del modello napoleonico. Saranno queste le basi di un ampio consenso che il novo regime non farà fatica ad affermare e consolidare presso le élites venete: se infatti le cariche statali della Repubblica di

Venezia erano state rigorosamente precluse alle nobiltà di Terraferma, quelle imperiali rappresenteranno un canale di promozione possibile. L'esercito, la magistratura, la burocrazia, perfino le cariche di corte a Milano o a Vienna non escluderanno più gli esponenti dell'élite locale che da questa nuova realtà trarranno forza – almeno per i primi decenni e fino al 1848 - per esprimere una sostanziale e convinta fedeltà al nuovo regime asburgico. Rispetto al secolare dominio dell'oligarchia veneziana, paradossalmente, la dominazione straniera – sia francese che austriaca – aveva aperto inediti canali di carriera per le élites locali.

Il governo austriaco del Lombardo-Veneto prevede due capitali: Milano, sede del Viceré e del Tribunale supremo, e Venezia, sede del Governatore militare, ma dal 1816 la sede del Senato Lombardo-Veneto e dal 1826 il centro del comando militare unificato si trova a Verona che viene a rappresentare di fatto la terza capitale del regno e, per alcuni aspetti, la capitale di fatto.

Principale espressione dell'amministrazione locale è l' I. R. Delegato provinciale, rappresentante del governo nominato da Vienna, sul modello dei Prefetti francesi. La Delegazione Provinciale è suddivisa in Distretti e solo le città maggiori hanno un'amministrazione municipale autonoma su base censitaria (solo i proprietari sono elettori), fondata sui Consigli e sulle Congregazioni. Come scriveva nel 1819 il giurista austriaco Peter Goess: «Il *censo* è la base del Comune. Il Comune è la base dell'ordinamento politico. La terra e la sua descrizione costituisce il *sub-stratum* ultimo, il fondamento della Patria». Sotto la dominazione austriaca il Comune diventa dunque il principale organo amministrativo del territorio, ma soprattutto un ente pubblico a base fiscale. Esso ha competenze su acque, strade, illuminazione, opere pubbliche, sanità e igiene pubblica, assistenza, istruzione, annona, sorveglianza su osterie, ritrovi, teatri e ordine pubblico. Il Consiglio municipale di Verona è composto da 40 consiglieri, scelti per due terzi fra i proprietari terrieri iscritti all'estimo per almeno 2.000 scudi e per un terzo da uomini d'industria o di commercio. A scegliere i nuovi consiglieri è inizialmente il Delegato provinciale, poi il Consiglio stesso che ne propone i nomi (in numero doppio) al Delegato provinciale al quale spetta la nomina. Sono eleggibili solo i sudditi proprietari di sesso maschile, esclusi i militari e i sacerdoti. A capo dell'amministrazione civica troviamo il podestà, nominato dal governo di Vienna ogni tre anni all'interno di una terna proposta dal Consiglio municipale. Affiancano il podestà quattro assessori - tre scelti nella categoria dei possidenti e uno in quella dei commercianti - eletti ogni due anni dal Consiglio, ma sottoposti all'approvazione del Governo di Venezia. Podestà e assessori compongono la Congregazione, supremo organo esecutivo municipale, elettivo e in carica per un triennio, suddiviso in parti eguali fra nobili e non nobili. Solo il sindaco (nobile) è retribuito, mentre tutte le altre cariche sono gratuite. I Consigli municipali dell'età austriaca, in particolare in una città come Verona, sono quindi dominati dall'aristocrazia - le famiglie di consiglio sono quasi sempre le stesse dell'età veneta, con qualche raro innesto - con una crescente presenza di professionisti e grandi borghesi

per lo più imparentati con famiglie aristocratiche. I Podestà sono quasi tutti nobili e spesso al momento del rinnovo della carica si verifica la contrapposizione fra un candidato di grande esperienza e capacità, ma di estrazione sociale borghese e uno di doti inferiori ma di elevata estrazione sociale, ritenuto più adatto a rappresentare la città di fronte alle autorità imperiali.

La caratteristica dell'amministrazione veneta della prima metà dell'Ottocento – in ciò parzialmente diversa da quella lombarda – è data dalla minor presenza della componente autoctona e dalla netta prevalenza dell'elemento nobiliare. Nei primi anni venti, infatti, soltanto il 43% degli alti funzionari statali italiani in servizio nel Veneto ha radici locali e solo attorno al 1847 i veneti raggiungono il tetto del 60% dell'alta dirigenza amministrativa. Nelle cariche amministrative locali prevale nettamente la componente nobiliare (antica nobiltà di Consiglio), mentre minima è la presenza di funzionari borghesi.

A capo della Provincia di Verona si alternano, fra il 1814 e il 1855, il prefetto napoleonico Antonio Smancini, il prefetto ad interim Francesco Bovio (1814), il prefetto provvisorio Antonio Maffei (1814-15), e la serie dei quattro Delegati Provinciali Giuseppe d'Amberg (1815), Paul de Lederer (1816-34), Joseph di Pauli (1834-45) e Anton von Groeller (1845-55). A capo dell'amministrazione cittadina troviamo invece i podestà veronesi: prima il marchese Orazio Sagrarnoso (1814); poi il conte Girolamo de Medici (1814-17); il conte Gaetano Rizzardi (1817), morto poco dopo essere stato eletto; il conte Gian Battista Da Persico (1818-1824); l'avvocato Antonio Conati, primo podestà veronese non nobile, eletto nel 1824, ma dimessosi poco dopo essendo stato eletto deputato di Verona nella Congregazione Centrale di Milano; il conte Giovan Battista Fracastoro (1825-1832), eletto dopo aver battuto il conte Pietro Emilei, ma affiancato dall'ex ministro napoleonico Giovanni Scopoli in qualità di assessore; il Giuseppe Beretta (1832-37), anch'egli non nobile, segno che la società veronese stava lentamente mutando; infine il conte Giovan Girolamo Orti Manara (1837-1848).

3. Lo «spirito pubblico» nei rapporti di polizia del 1818

Per avere una vaga idea dello “spirito pubblico” che regnava a Verona negli anni successivi alla Restaurazione dobbiamo leggere i rapporti di polizia redatti dai solerti funzionari al servizio dell'Austria: *«Esiste in Verona – scriveva uno di questi funzionari nel 1818 - più che in ogni altra provincia veneta, uno spirito animato nei diversi partiti politici e nelle diverse classi, quantunque quel provinciale governo si regoli colla maggior saviezza, anche per opinione di tutto il paese. La nobiltà è fierissima delle sue prerogative, e riguarda il popolo con disprezzo, come ai tempi del più esteso sistema feudale [...]. Il clero diretto da un vescovo bigotto e soverchiamente papalino, agisce pur esso in senso contrario al Governo, riguardandolo come nemico proprio, perché lo ritiene in opposizione alla Santa Sede [...]. Il commercio e*

l'industria, che in ogni altro paese sembra politicamente la classe più tranquilla, non è così in Verona, mentre si manifesta se non inquieta e turbolenta, almeno poco affetta e rispettosa verso l'attuale Governo [...]. Ma non solo nelle accennate classi scorgesi il germe di risentimento verso il Governo, mentre in Verona non sfugge all'occhio osservatore che vi esistono tuttavia dei fanatici spinti per l'amministrazione passata, non meno che pei principi di nazionale indipendenza. Lo scrivente [...] sa però che hanno luogo dei conciliaboli in alcune private abitazioni, non meno che in qualunque bottega di caffè, ove si parla irriverentemente dell'attuale Governo, si fanno voti per un cambiamento politico [...]. La gente di legge mostrasi egualmente infetta politicamente».

Due anni dopo, nella primavera del 1820, un altro funzionario così si esprimeva, classificando gli atteggiamenti politici degli esponenti dell'élite veronese: «Non tutti coloro che professano le massime del liberalismo e della moderna filosofia possono annoverarsi sotto una sola classe, diversi essendo i loro impulsi, i loro rapporti, i loro mezzi, la loro influenza, il loro carattere ed attività. Fu perciò creduto opportuno distinguere tali individui in tre classi. La prima di coloro che noti già pei loro principii [...] furono attaccati al cessato sistema, formarono parte delle sette di Franchi Muratori [...] e si conoscono avversi all'attuale governo [...]. La seconda di coloro che, sebbene non intraprendenti, non s'è forniti di mezzi, o non s'è capaci di attentare alla quiete pubblica [...] richiedono pei loro perversi principi e massime in questo momento una straordinaria attenzione per parte della politica autorità. La terza classe finalmente di coloro che non riguardandosi come pericolosi, non devono però sottrarsi alla politica sorveglianza per avere una volta formato parte di quelle società che mai sempre cospirarono contro la religione e i troni».

Accanto all'amministrazione locale e al potere statale si situava la gerarchia militare, dotata di poteri per molti aspetti più ampi delle prime due e soprattutto in diretto rapporto con l'imperatore. La vera autorità del Lombardo-Veneto era infatti rappresentata dal governatore militare austriaco che da Verona controllava l'intero Regno: prima Bellegarde (1814-16), poi von Frimont (1819-31), infine Radetzky (1836-58), alti ufficiali formati tutti nel clima riformatore degli ultimi anni dell'antico regime all'ombra di Maria Teresa e Giuseppe II. Successore di Bellegarde, il feldmaresciallo Johann Maria Philipp von Frimont (1759-1831) era un generale di origine lorenese che aveva combattuto contro i turchi e i francesi in Italia, in Germania e in Russia; nel 1814 era stato governatore militare di Magonza, nel 1815 comandante in capo delle armate austriache in Italia dove aveva combattuto contro Giacchino Murat e fra il 1819 e il 1830 era stato governatore militare del Lombardo-Veneto. Rientrato a Vienna nel 1831 sarebbe stato per pochi mesi, prima di morire, presidente del Consiglio Aulico.

4. *Il Congresso di Verona e il quadro internazionale degli anni venti*

In questo quadro sociale, politico e amministrativo si colloca il Congresso di Verona del 1822 che rappresenta, a livello europeo, uno dei più importanti momenti di verifica dell'assetto continentale uscito dal Congresso di Vienna e di concertazione e bilanciamento dei poteri fra le diverse potenze. Quello convocato a Verona nell'autunno del 1822 era infatti il quinto di una serie di congressi internazionali della Santa Alleanza riuniti periodicamente – dopo quello di Vienna - per verificare gli equilibri continentali. Definito nel 1815 l'assetto europeo dopo la caduta di Napoleone, nel 1818 ad Aquisgrana si era ammessa nell'Alleanza anche la Francia di Luigi XVIII; nell'ottobre del 1820, a Troppau si era approvato il principio del «legittimo intervento» militare dell'Alleanza nelle situazioni di crisi e di conseguenza nel gennaio del 1821, a Lubiana, si era deliberato l'intervento militare contro i governi costituzionali di Napoli e di Torino. Nell'autunno del 1822 si sarebbe dovuto valutare l'esito dell'intervento repressivo dell'anno precedente e deliberare un eventuale ulteriore intervento in Spagna e in Grecia.

Fra il 1815 e il 1822, in seguito alla definitiva sconfitta di Napoleone, al centro del sistema politico europeo si era saldamente collocato l'impero asburgico, forte militarmente, ma al tempo stesso fragile – essendo un coacervo di nazionalità sempre più indocili - e in evidente crisi di egemonia nel mondo tedesco, dove – almeno dalla metà del Settecento - era insidiato dalla vicina Prussia, ex provincia dell'impero trasformatasi in potenza autonoma, ormai egemone in tutta l'area tedesca centro-settentrionale. Un fattore di potenziale instabilità era rappresentato dall'impero russo e della sua volontà egemonica ed espansiva verso i paesi confinanti: Polonia, Balcani, Grecia e Impero Ottomano. Latente era poi il contrasto fra la Russia, tesa a confermare la difesa ad oltranza dell'assolutismo monarchico come principio della stabilità, e l'Inghilterra, disponibile a favorire l'instaurarsi di monarchie parlamentari. Entrambe le potenze manifestavano infatti crescenti interessi verso il Mediterraneo e il Vicino Oriente segnato dalla crisi dell'impero ottomano e dall'aspirazione all'indipendenza dei greci. Nel delicato equilibrio delle potenze europee, del resto, la dinamica politica estera dell'Inghilterra, a capo di un vasto impero coloniale esteso dall'India all'America e sempre più a disagio a mantenersi all'interno degli angusti equilibri europei, si presentava come tendenzialmente eccentrica, mentre la Francia, ottenuto nel 1818 il riconoscimento di «paese alleato», tendeva invece all'immobilismo per evitare di essere nuovamente schiacciata fra Austria e Spagna. D'altro canto, ma solo sul piano politico interno, la monarchia francese era cautamente favorevole ad un progressivo allargamento della rappresentanza politica in senso parlamentare.

Sebbene orientati in senso decisamente reazionario e antiliberal, i congressi della Restaurazione rappresentano - se letti in un quadro più ampio - il primo ambizioso tentativo di governare il continente europeo in base al principio della «concertazione» («*diplomacy by conference*») costante fra le maggiori potenze, i cui divergenti interessi avrebbero dovuto sempre trovare un momento di bilanciamento. Ipotizzata per la

prima volta a Westfalia nel 1648, poi abbandonata, la teoria della «*balance of powers*» come base per le relazioni internazionali riprese ad essere esplicitamente affermata e in gran parte condivisa solo dall'inizio del XIX secolo. È questa la ragione per cui, di fatto, il quadro politico internazionale definito dal Congresso di Vienna reggerà sostanzialmente immutato – nonostante le tensioni crescenti - per un secolo, fino alla prima guerra mondiale.

5. *I moti del 1820-21 in Europa e l'indipendenza greca*

Gli immediati antecedenti del congresso di Verona sono i moti costituzionali scoppiati in Europa tra il 1820 e il 1821, animati per lo più da militari ed ex ufficiali napoleonici di orientamento liberale.

Il 1 Gennaio 1820, promosso da un gruppo di ufficiali liberali guidato dai colonnelli Riego e Quiroga, aveva avuto luogo il primo pronunciamento costituzionale nella città spagnola di Cadice, guardato con interesse dall'Inghilterra che in quel momento pensava soprattutto a indebolire la presenza spagnola nel continente Americano. Il 13 febbraio a Parigi era stato assassinato il duca di Berry, erede al trono di Francia ed esponente del settore più reazionario della corte. Il 7 luglio in Spagna erano convocate le Cortes con all'ordine del giorno una grande riforma costituzionale. Sull'esempio spagnolo, fra il 1 e il 7 luglio, anche a Napoli si era verificato un pronunciamento costituzionale, animato dal generale murattiano Guglielmo Pepe, mentre a Palermo scoppiava un'insurrezione popolare. Il 13 luglio Ferdinando I di Borbone era stato indotto, suo malgrado, a concedere la Costituzione a Napoli. Il 24 agosto un terzo pronunciamento costituzionale aveva luogo Portogallo, mentre il re Giovanni VI si trovava in Brasile.

Per tutta risposta il Congresso internazionale di Troppau, riunito fra il 23 ottobre e il 17 dicembre 1820, approvava del principio del «legittimo intervento» dando il via all'azione repressiva che si sarebbe concretizzata nella decisione, assunta nel gennaio del 1821 a Lubiana, di intervenire militarmente in qualsiasi situazione di crisi si fosse creata. Fra l'11 e il 12 gennaio 1821, però, il moto costituzionale aveva investito anche il Piemonte sabauda, con i moti studenteschi di Torino e poi con insurrezione della Cittadella di Alessandria tra il 9 e il 10 marzo e il 12 marzo Vittorio Emanuele I di Savoia aveva abdicato a favore del fratello Carlo Felice (in quel momento assente dalla capitale), lasciando la reggenza al principe Carlo Alberto di Carignano che si era lasciato convincere a concedere la Costituzione. Tra febbraio e marzo un esercito austriaco attraversava l'Italia per intervenire a Napoli e restaurare l'autorità del sovrano e fra l'8 e il 10 aprile un altro esercito austriaco marciava alla volta del Piemonte sconfiggendo a Novara i costituzionali guidati da Santorre di Santarosa. Alla fine di aprile la situazione in Italia pareva essere ritornata all'ordine.

Contemporaneamente si era però aperto un altro fronte: tra il mese di marzo e il mese di ottobre 1821 era iniziato in Grecia un moto independentista antiottomano, guidato

dall'ex ufficiale zarista Alexandros Ypsilanti, apertamente sostenuto dalla Russia in funzione antiturca. Il 27 gennaio 1822 al Congresso di Epidauro era stata proclamata l'indipendenza della Grecia, anche se la zona sotto il controllo degli indipendentisti comprendeva per il momento la sola Morea (Peloponneso), il tutto in un quadro generale di crescente tensione fra le potenze europee con la Russia sempre più preoccupata per le posizioni troppo autonome degli indipendentisti greci guidati da Capodistria, l'Austria e l'Inghilterra allarmate per l'espansione russa nell'Egeo e la Francia tesa ad evitare in tutti modi uno scontro con la Turchia. Nel frattempo, il 1 ottobre 1821, anche il re Giovanni VI di Portogallo, finalmente rientrato in patria dal Brasile, era stato indotto a concedere la Costituzione.

La crisi europea avrebbe comportato però esiti differenti: tra l'aprile e l'agosto del 1823 un intervento militare francese avrebbe restaurato la monarchia assoluta in Spagna, sconfiggendo i costituzionali e riportando Ferdinando VII di Borbone sul trono, mentre il 5 giugno, anche in Portogallo, Giovanni VI abrogava la Costituzione restaurando la monarchia assoluta. Solo nel luglio 1827, al Congresso di Londra, la Russia, la Gran Bretagna e la Francia avrebbero deciso di intervenire in Grecia in funzione antiturca, ma in realtà antegiziana, inviando i loro squadroni navali a sostegno degli indipendentisti. Il 20 ottobre del 1827 la flotta turco-egiziana veniva sconfitta a Navarino. Il successivo 14 aprile 1828 l'Assemblea Nazionale Greca riunita a Nauplia eleggeva Giovanni Capodistria, un nobiluomo veneziano al servizio della Russia, primo presidente della Repubblica Greca. Tra l'agosto e il settembre del 1829 la battaglia di Adrianopoli costringeva la Turchia a concedere l'indipendenza alla Grecia, sotto il protettorato inglese, e l'autonomia a Serbia, Moldavia e Valacchia, sotto il protettorato russo.

6. Il Congresso di Verona: la Santa Alleanza verso orizzonti più ampi

Questo è dunque il quadro nel quale si colloca il congresso di Verona il cui scopo primario era, nell'autunno del 1822, decidere un eventuale triplice intervento in Grecia, in Spagna e in Portogallo. Il Congresso delle potenze europee del 1822 è quindi il primo grande evento di portata internazionale che si svolge a Verona. La città era stata scelta, in poche settimane, sia per la sua collocazione strategica, sia perché ritenuta particolarmente sicura sul piano militare. Il Congresso ebbe di conseguenza un grande impatto sull'economia cittadina che dovette sostenere una pressione senza precedenti, ma che al tempo stesso cercava da tempo l'occasione per un rilancio. Per la prima volta quella che era sempre stata una città importante, ma secondaria, sia nella Repubblica di Venezia, sia nella Cisalpina, sia nel nuovo Regno Lombardo-Veneto, si trovava proiettata al centro dell'attenzione della diplomazia e della stampa europea.

Gli obiettivi del Congresso di Verona appaiono molto chiari nelle note stese da Metternich: *«Mai il mondo ha offerto delle prove di unione e di solidarietà, fra i grandi corpi politici, simili a quelle di cui Russia, Austria e Prussia hanno dato*

l'esempio nel corso degli ultimi anni. Separando con cura l'interesse della conservazione da quello di una politica ordinaria, e subordinando all'interesse comune e generale tutti gli interessi particolari, i Monarchi hanno trovato il mezzo vero di mantenere la Santa Unione e di fare il bene immenso che già hanno fatto. Resistere alla rivoluzione, prevenirne i disordini, i delitti, le innumerevoli calamità che essa chiamava sull'intera Italia; ristabilirvi l'ordine e la pace; somministrare ai governi legittimi l'appoggio che erano in diritto di reclamare; tale è stato l'unico oggetto de' pensieri e degli sforzi de' Monarchi».

La posta in gioco, nell'autunno del 1822, era innanzitutto «cosa fare in Spagna e in Grecia», ma anche *se, quando e come* intervenire. Il congresso decise di intervenire in Spagna ma, per il momento, non in Grecia (a causa dell'opposizione russa) e neppure in America Latina. Il congresso di Verona rappresenta una svolta nella politica internazionale della Restaurazione perché per la prima volta spinge gli orizzonti delle grandi potenze fuori dall'Europa, occupandosi di America (ribellione delle ex colonie spagnole del sud, indipendenza del Brasile e nuovo ruolo degli USA) e di Asia (Grecia, Turchia e crisi dell'impero ottomano). Qui emerge per la prima volta in maniera chiara la rivalità fra Austria e Russia (la pressione sui Balcani, la questione turca, il ruolo della Grecia e il controllo degli sbocchi verso l'Oriente). Qui gli Stati Uniti d'America appaiono per la prima volta come un modello politico, liberale, moderato, ma repubblicano, alternativo alle monarchie assolute europee e quindi potenzialmente pericoloso. Al congresso di Verona si manifesta, inoltre, per la prima volta l'insofferenza dell'impero britannico per gli angusti orizzonti della politica europea tesa al semplice mantenimento dello *status quo*. Impercettibilmente, ma inesorabilmente, Inghilterra, Russia e America – ciascuno in maniera diversa – spingono per un allargamento degli orizzonti politico-diplomatici che tengano conto dell'intero quadro mondiale, ossia della globalizzazione in atto nelle relazioni internazionali. Solo l'Austria e la Francia (ma con difficoltà) mantenevano una visione eurocentrica.

Sempre al congresso di Verona venne per la prima volta affrontata anche la questione della tratta degli schiavi, osteggiata dall'Inghilterra che presentò una risoluzione contro il commercio di uomini che trovava in linea di principio unanime approvazione, ma che si scontrava con la difficoltà di bloccare le navi provenienti dalle colonie schiaviste spagnole e portoghesi. La posizione inglese, in realtà, era dettata più che da ragioni umanitarie dalla volontà di favorire i prodotti (cotone) provenienti dall'India britannica a danno di quelli provenienti dall'America spagnola e dagli Stati Uniti.

Gli eredi ottocenteschi dell'illuminismo radicale, per lo più democratici repubblicani, consideravano gli Stati Uniti come il modello politico più importante, superiore sotto tutti i punti di vista ai modelli politici europei, tutti monarchici e per lo più nemici della tolleranza religiosa e della libertà politica. La rivoluzione americana, nel complesso «pacifica», soprattutto se paragonata alla sanguinosa rivoluzione francese, e la modestia e sobrietà dei suoi dirigenti - primo fra tutti Washington, contrapposto al

megalomane Napoleone - rappresentavano per molti la vera alternativa sia all'assolutismo della Santa Alleanza che alle ricorrenti nostalgie napoleoniche o giacobine. *«Dobbiamo abbandonare le belle speranze di vedere un miglioramento nella condizione morale e intellettuale dell'uomo? – si domandava infatti Thomas Jefferson in una lettera indirizzata a John Adams nel settembre del 1821- Gli eventi di Napoli e del Piemonte gettano un'ombra cupa su quelle speranze: e la Spagna e il Portogallo non sono fuori pericolo. E cosa dovremmo pensare di questo triumvirato nordico che arma le sue nazioni per imporre il dispotismo al resto del mondo?».*

Vale la pena di ricordare che al Congresso di Verona non aveva partecipato il nuovo ministro degli esteri inglese Canning – un *tory* appena succeduto al *whigh* Castlereagh - rappresentato dal plenipotenziario duca di Wellington, munito a sua volta di istruzioni tassative da parte del suo governo che chiedevano: a) di non assecondare il principio di intervento in Spagna; b) di mantenere l'Inghilterra estranea a qualsiasi intervento locale repressivo; c) di contrastare le pretese dello zar. La Francia di Luigi XVIII era invece favorevole all'intervento dell'Alleanza in Spagna, sostenuto da Austria e Russia, che viene puntualmente messo in atto nel 1823, con la fine dell'esperienza costituzionale.

Dopo alcune intense settimane di negoziati il congresso si concluse con una serie di deliberazioni che solo in parte accoglievano le richieste delle potenze. L'Austria chiese ma non ottiene di creare una lega degli Stati italiani sotto il suo controllo, a causa dell'opposizione sia di Russia, Francia e Inghilterra, sia degli Stati italiani, ma ottenne di mantenere le truppe austriache a Napoli fino al 1827. Il duca di Modena chiese, senza successo, di creare un centro generale italiano per il coordinamento della polizia e di intervenire sulla Svizzera per l'espulsione dei rifugiati politici. Il re di Sardegna chiese ed ottiene il ritiro delle truppe austriache dal Piemonte, ormai normalizzato, ma non ottiene – a causa del veto austriaco - l'esclusione di Carlo Alberto dalla successione al trono a favore del Duca di Modena.

7. *L'impatto sulla città*

Spostiamo ora la nostra attenzione dal quadro politico internazionale a quello locale. Il congresso dell'Alleanza vide confluire nella città di Verona i principali sovrani e capi di governo europei. In prima posizione i rappresentanti delle cinque potenze della Santa Alleanza: l'Impero asburgico con l'Imperatore Francesco I e il principe Clemente von Metternich; l'Impero russo con lo Zar Alessandro I e il conte di Nesselrode; il Regno di Prussia con il Re Federico Guglielmo III, accompagnato dal principe di Hardenberg e dal conte di Bernstorff; il Regno di Francia rappresentato dal ministro degli esteri Duca de Montmorency-Laval, e dal visconte René de Chateaubriand; il Regno Unito rappresentato dal Duca di Wellington. In seconda posizione le sei maggiori potenze italiane: il Regno di Sardegna con Carlo Felice di Savoia; il Regno delle Due Sicilie con Ferdinando I di Borbone; lo Stato della Chiesa

con il segretario di Stato monsignor Spina; il Granducato di Toscana con il Granduca Ferdinando III d'Asburgo-Lorena; il Ducato di Modena con Francesco IV d'Asburgo-Este; il Ducato di Parma con Maria Luigia d'Asburgo. La città di Verona era rappresentata dal podestà Giovanni Battista Da Persico che per l'occasione pubblicò e fece donare ai congressisti la sua *Descrizione di Verona*.

La notizia che Verona sarebbe stata la sede del congresso internazionale, tuttavia, arrivò all'improvviso e abbastanza tardi per consentire un'adeguata preparazione degli eventi. Nel settembre del 1822 in città si iniziò ad osservare un anomalo afflusso di truppe austriache; il contingente di polizia viene raddoppiato e la Delegazione Provinciale riceve l'ordine di intensificare la vigilanza. Solo il 4 ottobre il podestà di Verona Da Persico annunciò alla città che si sarebbe tenuto il Congresso delle potenze europee. Tra il 4 e il 20 ottobre vennero accelerati e conclusi i lavori di riassetto dell'Arena e della pavimentazione di piazza Bra, iniziati nel 1820; fra il 5 e il 15 ottobre in città giunsero i funzionari del cerimoniale incaricati di predisporre l'alloggiamento per i sovrani e i delegati al Congresso. La logistica prevedeva di ospitare per due mesi circa 4.000 persone in residenze private in una città di 50.000 abitanti. Bisognava dunque individuare le residenze nobiliari per ospitare a pagamento i sovrani e le delegazioni, programmare i rifornimenti alimentari per i banchetti previsti nel corso di due mesi, predisporre le strade, i trasporti, la sicurezza, l'illuminazione e provvedere a sistemare le residenze dei congressisti. Palazzo Erbsti avrebbe ospitato l'Imperatore Francesco I; palazzo Canossa lo Zar Alessandro I di Russia; Palazzo Giuliari il Viceré Ranieri d'Asburgo; palazzo Fracastoro Federico Guglielmo III di Prussia; palazzo Conati il Duca di Wellington; palazzo Allegri il re Ferdinando I delle Due Sicilie; palazzo Pompei il cardinale Spina.

Gli arrivi in città furono scaglionati dai primi giorni di ottobre: il 12 ottobre giunsero a Verona, per primi, il viceré Ranieri d'Asburgo e il principe von Metternich; il giorno seguente il conte di Neipperg, ministro di Parma, Ferdinando III Granduca di Toscana, Francesco IV di Modena e il visconte di Chateaubriand, plenipotenziario di Francia. Il 14 ottobre arrivò Maria Luigia d'Asburgo Duchessa di Parma; il 15 ottobre l'imperatore Francesco I, il Duca di Wellington e Federico Guglielmo III di Prussia. Il 16 fu la volta dello zar Alessandro I e del Duca di Montmorency-Laval. Solo il 31 ottobre giunse il re di Sardegna Carlo Felice e il 1 novembre, per ultimo, Ferdinando I delle due Sicilie.

Il congresso fu indubbiamente favorito dal clima, che si mantenne mite fino a metà dicembre, con pochissimi giorni di pioggia e senza neve. Riferisce infatti un cronista: «*Continuando a fare delle bellissime giornate, proseguono anche li augusti sovrani le vicendevoli giornaliere lor visite sempre in gran gala e sfarzo, non solo, ma si compiaccion anche di fare frequenti passeggi a piedi, incogniti e da sé soli; mostrando con ciò una somma compiacenza ed una fiducia anco ben grande nel fedel popol veronese, e mostrando una ilarità ed una dolcezza che veramente incanta e rapisce*».

Era dunque possibile per chiunque incontrare le teste coronate in giro per la città. Le testimonianze coeve parlano di grande «concorso di popolo», di «entusiasmo» per la vista di tante teste coronate, di generosità dei principi usi lasciare denari e medaglie d'oro nelle mani dei titolari delle botteghe e dei caffè del centro cittadino. Lo zar Alessandro I, in particolare, pare si divertisse ad entrare in incognito nei caffè, chiedere da bere ed uscire senza pagare, ma lasciando nascoste sotto i bicchieri grosse monete d'oro. Una bella testimonianza sulle giornate del congresso si trova nelle pagine del diario di Valentin Alberti, oste delle *Tre Corone*, il quale, dopo aver confessato che *«per più giorni dimenticò egli e cibo e sonno e sin anco l'andar di corpo»*, il 15 ottobre 1822 annota: *«Il concorso di popolo in questa avventurosa occasione fu sterminato ed incredibile. Gli addobbi per le case, botteghe, fenestre e poggiuoli per le vie tutte di passaggio erano di una leggiadria e gusto sorprendente. Generale era il suono giulivo de' sacri bronzi, con anche il Rengo e gli altri della Gran Torre. Molteplici erano gli sbarri dell'artiglieria sui terra-pieni della città e molteplice pure il lieto armonioso suono delle bande militari, in gran copia e montate in gala la più sfarzosa e magnifica»*. Aggiungendo il giorno seguente: *«Di fatto, verità incontendibile si è che, dacché nacque il mondo non mai si vide, né in Verona, né in verun' altra parte, raccolto un consesso eguale a questo, ch'è composto di tutte le maggiori potenze di Europa»*. Il 19 ottobre 1822 il suo segretario aggiungeva: *«La mattina del secondo de' suddetti giorni il signor Valentino Alberti dice di aver avuto il ben distinto onore di parlare con SM il re di Prussia, stando alla portella della di lui carrozza, per insegnargli dov'era alloggiato l'ambasciatore d'Inghilterra, dove i principe Metternich ed altri personaggi, gloria ed onore che lo ricolmò di tanta letizia che per più giorni dimenticò egli e cibo e sonno e sin anco l'andar di corpo»*. Mentre il 15 dicembre 1822, ormai concluso il congresso, l'oste scriveva: *«Qui ha fine la storia del grande avvenimento, memorabile a tutti i posteri. Faccia il cielo che a compimento delle glorie di Verona, inclita patria nostra, si avverino quelle voci che si vanno spargendo da qualche tempo e diramando: che cioè abbia questa stessa patria nostra a godere di un nuovo distintissimo onore, di veder quivi celebrarsi la coronazione del medesimo nostro augusto sovrano, in Re d'Italia»*.

Durante il Congresso i sovrani compirono trentacinque visite ufficiali a caserme, scuole, enti benefici, chiese, istituti religiosi, uffici pubblici, pinacoteche e stabilimenti industriali. Una battuta di caccia fu organizzata per i due imperatori nel parco del conte Ottolini a Custoza; mentre la duchessa di Parma si dedicava prima ad una visita al «ponte» di Veja e poi ad un'escursione sul lago di Garda. Lo zar fu accompagnato a Bardolino, dove fu ospitato del conte Paolino Gianfilippi che lo condusse in barca fino alla punta S. Vigilio con «pesca ad arte con una gran rete piena di ogni sorta di pesce». Il 4 novembre, giorno di San Carlo e quindi onomastico dell'imperatrice Maria Carolina, il Teatro Filarmonico viene addobbato e illuminato a spese del conte Giusti. Il successivo 25 novembre nell'Arena si svolge una tombola a premi aperta a tutta la cittadinanza e alla sera luminarie artistiche vennero predisposte attorno all'Arena, alla

Gran Guardia e a corso di Porta Nuova («una parete di luce»); mentre la fontana di Madonna Verona veniva «vagamente illuminata a vaghi colori alla foggia cinese». Il 10 dicembre la conclusione del congresso venne salutata da una corsa di cavalli in piazza Bra.

Il momento più interessante delle manifestazioni cittadine fu però il grande spettacolo musicale che andò in Arena il 24 novembre tra le 12 e le 14, per godere al meglio della luce del sole, con danze, coreografie e musica di Gioacchino Rossini. Si tratta della prima rappresentazione areniana ricordata nella storia, andata in scena alla presenza dei due imperatori e dei sovrani ospiti. Lo spettacolo lirico-coreografico aveva per titolo *La Santa Alleanza* ed era stato commissionato espressamente dal principe di Metternich a Gioacchino Rossini che si era avvalso per l'occasione della collaborazione del librettista Gaetano Rossi e di sua moglie, la celebre cantante spagnola Isabella Colibrán. «*Vedendo che ero il dio dell'armonia*» - ricorda il compositore nelle sue memorie - «*Metternich mi scrisse: sarei andato a suonare dove l'armonia era così terribilmente necessaria*». Il testo di Rossi - che per Rossini aveva già firmato *La cambiale di matrimonio* nel 1810 e il *Tancredi* nel 1813 - venne sottoposto al severo vaglio della censura austriaca, preoccupata per i precedenti napoleonici dell'autore, nel timore che venissero introdotti riferimenti pericolosi. Prima di essere eseguito il testo della cantata venne infatti interamente riscritto per ben tre volte. La grandiosa messa in scena - che si svolgeva attorno ad una statua della Concordia in marmo alta più di cinque metri (ispirata a Canova), posta al centro dell'Arena e sovrastante l'orchestra, diretta dallo stesso Rossini - coinvolgeva centoventotto strumentisti provenienti da varie bande militari di stanza nel veronese e centoventuno fra cantanti e ballerini, accompagnati da carri a tema mitologico, figuranti in costume e luminarie ad effetto. I danzatori - diretti dal coreografo del Filarmonico Giovanni Gallerani - erano divisi in quattro gruppi impegnati in altrettante contemporanee coreografie, che ruotano progressivamente per poter essere ammirate da ogni posizione. Sempre su commissione di Metternich il successivo 3 dicembre, al Teatro Filarmonico venne eseguito per i partecipanti al Congresso la cantata *Il vero omaggio*, ancora su musiche di Rossini e libretto di Gaetano Rossi: interpreti l'ultimo dei grandi castrati, Giovanni Battista Velluti, insieme a due tenori, un basso, il coro e l'orchestra. Rossini, in quest'occasione, riciclò rielaborandolo un poco lo spartito della cantata *La riconoscenza*, su libretto di Giulio Genoino, composta e già rappresentata l'anno precedente al Teatro S. Carlo di Napoli. È probabile che, fra il pubblico, il solo Ferdinando di Borbone, appassionato d'opera, si fosse accorto dell'autoplagio.

A Congresso concluso molte famiglie nobili veronesi, come segno di generosità e di omaggio verso i principi europei, rinunciarono ad esigere l'affitto pattuito, indebitandosi irrimediabilmente. A distanza di due anni dalla chiusura del Congresso, nel 1825, molti fornitori dovevano ancora essere pagati dal Comune. Per saldare i debiti arretrati si misero così all'asta arredi, tendaggi e addobbi utilizzati durante il Congresso.

Possiamo concludere con le parole dell'oste veronese Valentin Alberti il quale, il 15 dicembre 1822, annotava sul suo diario: *«Qui ha fine la storia del grande avvenimento, memorabile a tutti i posteri. Faccia il cielo che a compimento delle glorie di Verona, inclita patria nostra, si avverino quelle voci che si vanno spargendo da qualche tempo e diramando: che cioè abbia questa stessa patria nostra a godere di un nuovo distintissimo onore, di veder quivi celebrarsi la coronazione del medesimo nostro augusto sovrano, in Re d'Italia»*.

prof. Ottavio Bevilacqua

Una precisazione prima di cominciare: nell'invito a me gentilmente rivolto per partecipare a questa lezione e del quale sono grato al Presidente della Società Letteraria di Verona, sono stato nominato come rappresentante del comitato che riunisce i discendenti delle famiglie ospitanti, descritte con l'aggettivo *nobiliari*, che credo sia più corretto indicare semplicemente come nobili. In effetti questo Comitato è stato costituito ancora nel 2015 grazie soprattutto al grande lavoro di organizzazione di convegni fatto dall'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona nella persona del suo presidente, l'avvocato Claudio Carcereri de Prati.

Desidero fare questa precisazione perché è ben vero che molto probabilmente le famiglie nobili veronesi che allora ospitarono i congressisti di Verona hanno nei loro discendenti, vuoi una memoria storica maggiormente raccolta negli archivi, vuoi in qualche caso anche la permanenza nella medesima residenza. E questa è stata la motivazione per la costituzione di questo comitato.

Ma, attenzione, il fatto del Congresso di Verona e la vicenda delle famiglie ospitanti non riguardano solamente la nobiltà veronese. Come diceva bene il professor Romagnani, il riuscire a contare il numero di convenuti a Verona nell'autunno del 1822 è un calcolo che si fa per approssimazione proponendo un confronto rispetto al Congresso di Vienna del 1814/15: commisurata la grandezza della città in termini di popolazione e la minore durata del Congresso di Verona, ma sapendo che nella nostra città vi fu un grande accorrere di personaggi centrali della storia europea e dei loro seguiti, pare plausibile affermare che le presenze di ospiti ammontassero a circa quattromila. E sappiamo che questi ospiti andavano alloggiati in gran parte nelle abitazioni di privati cittadini veronesi, secondo l'uso che era stato fatto anche al Congresso di Vienna. Se ne deduce che non solo la nobiltà veronese, ma anche numerose famiglie della media e persino piccola borghesia furono coinvolte nel sistema degli alloggiamenti, come traspare da documenti d'archivio che abbiamo ritrovato. Se pensiamo che Alessandro I di Russia venne a Verona con 200 persone al proprio seguito, e non era una cosa straordinaria per lo Zar e per l'epoca, non si è lontani dal vero immaginando la quota di 4000 persone, che oltre ai Sovrani comprendeva anche i loro ufficiali, i loro accompagnatori, i gentiluomini di corte, i gran ciambellani, le presenze femminili, le mogli, le nobildonne che accompagnavano le mogli e poi, via discendendo, gli impiegati, i servitori, i militari di servizio, insomma un gran numero di personale che doveva essere alloggiato. Furono tutti, a parte i militari che vennero accasermati, alloggiati in case private così come era accaduto a Vienna. E numerosissime famiglie veronesi proprietarie di immobili, di pregio o piccole e modeste abitazioni, furono coinvolte.

Nel periodo trascorso dal 2015 abbiamo tenuto due convegni di alto livello con la presenza, come relatori, di docenti dell'Università di Verona e di altre facoltà italiane. Il primo è stato dedicato alla figura di François-René de Chateaubriand, il quale fu a Verona durante i lavori del Congresso con un incarico diplomatico che affiancava quello della missione ufficiale francese, avendo come relatori docenti del dipartimento di francesistica dell'università di Verona; il secondo è stato invece rivolto alla politica europea degli Asburgo ed al significato tutt'altro che marginale che ebbe, in questo quadro, il Congresso dell'autunno 1822 nella nostra città; anche questo Convegno si è svolto con la partecipazione di illustri storici italiani e veronesi; tra questi, Francesco Perfetti ha condotto una argomentazione analitica riconoscendo nel Congresso di Verona un epocale punto di svolta della storia diplomatica internazionale d'ottocento. Un terzo ed un quarto convegno, in fase di attuazione o di avanzata preparazione, hanno conosciuto purtroppo le comuni e condivise difficoltà dell'attuale situazione pandemica.

Proprio domani avremmo dovuto tenere il terzo ulteriore convegno dedicato alla presenza, qui a Verona con la sua delegazione, di Francesco IV di Asburgo d'Este, Duca di Modena, con tutti i risvolti diplomatici che la sua figura portava con sé; se invece non fosse accaduto che la situazione della pandemia ce lo ha impedito. Tra l'altro avremmo avuto, tra i relatori, un ospite particolare che ci avrebbe onorato con la sua presenza e la sua testimonianza; ci auguriamo di tornare quanto prima alla normalità e di poter riavere con noi sia questo illustre ospite che gli altri importanti relatori del convegno.

Come si diceva prima, il Congresso cominciò intorno alla metà di ottobre con l'arrivo il 15 del mese di Francesco I e il giorno dopo con l'arrivo dello zar Alessandro. Entrambi, come è raccontato dalle Nachrichten di parte austriaca, giungevano da Vienna per la via del Brennero ed avevano compiuto il viaggio insieme, facendo il loro ingresso trionfale nelle diverse città, da Salisburgo a Trento, tra ali di folla plaudente e campane a stormo, ad un giorno di distanza l'uno dall'altro in modo che l'Imperatore d'Austria potesse fare gli onori di casa allo Zar.

Di fatto però gli ospiti minori stavano già cominciando ad arrivare a Verona dal dodici ottobre, se si escludono gli inviati dei sovrani e gli ufficiali dei diversi reggimenti mandati preventivamente in città già dalla metà di settembre a disporre logisticamente la situazione.

La città di Verona era stata informata ufficialmente della realtà del prossimo Congresso solo il 4 ottobre, quando era comparsa pubblicamente la notizia, affissa in tutti i luoghi pubblici. Sappiamo però da fonti archivistiche che la congregazione municipale aveva ricevuto una qualche implicita forma di avvisaglia già il 4 luglio; di questo fa fede una lettera del marchese Dionisi rivolta al podestà Giovanni Battista da Persico. E i costosi lavori di ristrutturazione del Teatro Filarmonico, inizialmente intrapresi in vista delle due Fiere agricole annuali che l'Imperatore aveva voluto ripristinare dopo vent'anni di interruzione francese, erano ora considerati dalla

Congregazione municipale un prezioso abbellimento della città in vista dell'"auspicato Congresso".

In realtà, la città sembrava dunque sapere indirettamente che vi fosse in cantiere un qualche cosa che non poteva essere reso pubblico, ignorando le autorità cittadine se l'evento si sarebbe davvero realizzato; e questo anche perché, come ci rivela la storia diplomatica, regnava grande incertezza persino presso la corte di Vienna.

La storiografia italiana del '900, così come quella internazionale, hanno messo in luce che il progetto iniziale di Metternich, almeno all'epoca della conclusione del Congresso di Lubiana nella primavera del 1821, prevedeva Firenze come sede di un futuro successivo Congresso.

Firenze tra l'altro era la patria di nascita dell'Imperatore Francesco I e la capitale Granducale degli Asburgo Lorena; e probabilmente, ancora, lo stesso zar Alessandro I aveva molto insistito romanticamente per questa sede.

La questione della scelta della città in cui svolgere il Congresso era tutt'altro che secondaria; vi confluivano infatti, come da un fiume carsico, istanze diverse della situazione diplomatica internazionale: l'insurrezione greca ed il comportamento che Alessandro di Russia avrebbe tenuto nello scacchiere cosiddetto "orientale" nei confronti della Turchia, motivi di grande preoccupazione per il Metternich e per tutta la diplomazia asburgica; l'ostilità dichiarata da parte britannica a prendere parte ad un Congresso "italiano", cosa che avrebbe implicitamente riconosciuto la predominanza austriaca in Italia, accresciuta dopo i fatti del marzo/aprile 1821 con la presenza militare in Piemonte e nel Regno di Napoli; la politica internazionale francese ed altre questioni ancora.

Anche dal punto di vista della politica asburgica sulla penisola, i tentativi del Metternich di rinsaldare la rete di stretto collegamento anche formale tra gli Stati italiani incontravano resistenze che, seppur diplomaticamente tacite, venivano rivelando una opposizione tenace e coriacea che avrebbe visto in prima fila contro i progetti del Cancelliere lo Stato della Chiesa e, sorprendentemente, lo stesso Granducato di Toscana.

La somma di queste difficoltà aveva portato Metternich a pensare di sdoppiare il Congresso in una prima parte, dedicata alle questioni internazionali, e in una seconda relativa agli "affari italiani". Ciò avrebbe rasserenato l'Inghilterra e avrebbe contribuito a tenere distinta la politica asburgica in Italia dalle altre questioni internazionali. La proposta era allora stata quella di suddividere il Congresso in una sezione a Vienna, molto probabilmente nella località periferica di Verena, alla presenza delle grandi potenze internazionali e in una successiva sezione in Italia, invitando i soli Sovrani dei Regni italiani.

La scelta della sede per l'incontro italiano sembra essere, fino a giugno 1822, ancora quella di Firenze. Ma già a fine mese lo Chateaubriand, nelle sue lettere, comunica ai suoi corrispondenti che la meta del suo viaggio in Italia è mutata e che la città sede del Congresso sarà Verona.

L'opzione per la sede fiorentina aveva a lungo resistito ma di fatto poi Verona diede quelle rassicurazioni di ordine pubblico e di utilità pratica che il governo austriaco cercava: il sistema postale che da Verona raggiungeva l'Europa nelle due direttrici occidentale e orientale era considerato dai servizi segreti austriaci di gran lunga più efficace nel permettere di controllare i dispacci diplomatici; il controllo di polizia del territorio era più efficiente, guidato dal barone moravo Paul von Lederer, il quale, dopo la sua partecipazione alla repressione dei moti nel napoletano era effettivamente considerato un eccellente capo dei servizi, capace di garantire sicurezza; insomma, per queste ed altre ragioni, come il personale e privato innamoramento per la città scaligera che il Metternich confessava in via epistolare alla sua intima amica, la contessa di Lieven, si scelse Verona. La decisione di tenervi un unico grande congresso, dedicato sia ai problemi italiani che a quelli internazionale fu presa tardi, probabilmente dopo la morte di lord Castlereagh, cioè dopo il dodici di agosto, quando il primo ministro britannico si uccise in un momento di depressione, o di profondo sconforto forse anche a causa di uno scandalo nella sua vita privata che gli avversari politici minacciavano di rendere pubblico, tagliandosi la gola con un rasoio nella sua abitazione in Inghilterra.

Sappiamo che la sua morte scompaginò improvvisamente l'intelaiatura dei rapporti diplomatici che il Metternich veniva tessendo in quei mesi frenetici che vanno dal congresso di Lubiana a Verona: il Cancelliere austriaco era riuscito, prima tramite gli incontri di Hannover con gli inglesi e poi attraverso la cosiddetta "missione Tatischeff" a Vienna, a far mutare radicalmente l'opinione che Alessandro di Russia aveva dei moti della Eteria in Grecia, facendogli abbandonare progetti di intervento militare russo a difesa della religione cristiana ortodossa contro la repressione turca, e di oggettiva espansione russa sul Mediterraneo; aveva ammorbidito la riluttanza britannica alla politica degli Asburgo in Italia; lavorava per una soluzione di mediazione nella vicenda di Carlo Alberto di Savoia Carignano, che il Cancelliere sapeva dai verbali di polizia in Lombardia essere stato oggettivamente ritenuto dagli esponenti "settori" un loro riferimento sicuro, e del quale dunque quanto meno dubitava e sospettava, ma che era comunque sposato con Maria Teresa, nipote di Francesco I perché figlia di suo fratello Ferdinando, Granduca di Toscana. Ma la morte di Castlereagh sembrò rimettere in discussione alcuni pilastri del suo progetto, minacciando di far cadere tutto.

Nel corso della primavera e dell'estate del 1822 gli scenari cambiarono spesso e velocemente e per forza di cose a Verona i responsabili cittadini della Congregazione Municipale non potevano essere certi dell'avvio dei lavori nella loro città perché le stesse potenze non ne avevano ancora definitivamente determinato l'evento. E questo spiega il grande ritardo nella ufficializzazione pubblica di un Congresso che i cittadini, di Verona, ormai da qualche mese, sapevano essere possibile ma ancora non confermato.

Il quattro ottobre 1822, finalmente, la conferma ufficiale trovò la città, se non pronta, quantomeno preparata.

A Verona diverse centinaia, e forse migliaia di famiglie che appartenevano non solo alla nobiltà ma anche all'alta e media borghesia, e probabilmente anche al piccolo ma grande settore degli artigiani, dei commercianti e perfino del popolo si trovarono ad ospitare questi ospiti stranieri.

Nel costituire questo comitato il nostro intento era quello di ricercare negli archivi di famiglia (abbiamo riunito circa 30 famiglie discendenti direttamente dagli ospitanti il Congresso di Verona), notizie utili alla ricostruzione di questi mesi febbrili che diedero l'impressione, ai veronesi, che la loro città fosse divenuta, per quanto provvisoriamente, una piccola capitale.

Le domande e gli interrogativi che queste ricerche d'archivio vorrebbero contribuire a risolvere o a meglio interpretare sono molteplici: da un lato innanzitutto comprendere come i veronesi accolsero tutto questo improvviso brulicare di stranieri, di persone di lontana e difforme estrazione e provenienza, di soldati e ufficiali nelle loro diverse divise, di carrozze e cocchi impreziositi dagli stemmi araldici e dalle livree degli inservienti, ma, innanzitutto, di teste coronate, di grandi dignitari di corte, di alti diplomatici che nei due mesi del Congresso fecero grande vista di sé, interagendo con la cittadinanza e frequentando le piazze e le vie con presenza quotidiana; dall'altro lato ci siamo anche domandati, da un punto di vista già più largamente politico, come l'opinione pubblica veronese istruita, colta, in qualche modo partecipe delle vicende politiche contemporanee, accogliesse questo avvenimento.

Si può infatti comprendere come sia un fatto di grande interesse per la storia locale ma anche per la grande storiografia, e che molti storici hanno per questo già largamente studiato - penso agli studi di Francesco Vecchiato- il dato storico che Verona sia lentamente e progressivamente passata da una condizione di apparente, piena, corale e entusiastica partecipazione alla appartenenza alla compagine dell'Impero austriaco, come accade, nelle testimonianze delle nostre fonti, durante il Congresso di Verona, ad un lento disamoramento, che probabilmente era già attivo negli anni '40 come testimoniano scelte e prese di posizione documentate, da parte di singoli cittadini o di gruppi familiari, sempre meno attratti dalle carriere e dall'impegno pubblico in seno alla Imperial Regia Amministrazione, fino poi alla III guerra di Indipendenza e all'arrivo nel 1866 delle truppe italiane, entrate a Porta Vescovo il 16 ottobre, come tutti ben sanno, accolte dal tripudio cittadino generale; in definitiva, la domanda che è naturale porsi è come nel giro di pochi anni, poco più di 40 anni, l'opinione pubblica veronese, vuoi nei ceti superiori, istruiti e attenti alla politica internazionale, vuoi anche a livello di emozione popolare, abbia mutato la sua opinione.

Questo disamoramento ha probabilmente radici complesse e forse non si andò consolidando a causa di comportamenti particolarmente od ottusamente severi da parte delle autorità austriache, che con questo avrebbero manifestato per prime ostilità o sospetto nei confronti dell'elemento italiano.

E' ben vero che la presenza della polizia austriaca è stata ricordata dagli storici post-risorgimentali come un fatto rilevante; anche gli scritti di autori novecenteschi come Marino Berengo hanno insistito sul carattere opprimente del sistema di sicurezza

asburgico e in polemica contro chi cercava di sostenere la moderazione e il rispetto della legalità dell'atteggiamento austriaco, lo storico veneto rilevava la presenza di strutture di polizia pressanti, di controlli attenti, di clima soffocante di sospetto.

D'altra parte è stato anche rilevato da vari storici italiani, come Marco Meriggi, il fatto che tutto sommato l'Austria abbia concesso ai suoi sudditi italiani del Lombardo Veneto larghe opportunità, e la partecipazione agli istituti e alle cariche pubbliche, anche nei confronti di coloro che erano si erano in precedenza ampiamente compromessi, perché attivamente partecipanti al Regno d'Italia Napoleonico.

Non vi fu quindi una censura, con l'emarginazione di quanti avessero militato nel campo dell'avversario napoleonico. Persino dal punto di vista dei titoli nobiliari l'Austria si dimostrò addirittura magnanima, chiedendo ai titolati semplicemente di scegliere se mantenere il nuovo titolo nobiliare napoleonico eventualmente ricevuto o il titolo nobiliare precedente l'avventura napoleonica, ripristinando, con questo, de facto la titolazione di Antico Regime.

Lo stile di governo austriaco nel Lombardo Veneto non fu quindi esente da controlli di polizia e da intolleranza nei confronti di quanti attentassero a quello che era ritenuto il legittimo governo. Ma ebbe allo stesso tempo una attenzione viva, tesa a recuperare la dimensione di una armonia sociale che integrasse, nelle forze armate o negli incarichi amministrativi, tutti i cittadini qualsiasi fosse stato il loro passato precedente. Nel senso di questa moderata prudenza e assenza di pregiudizio, notava ancora il Meriggi, le scelte di politica amministrativa furono condotte non attraverso l'impossibile tentativo di ritornare alle antiche forme di governo precedenti l'esperienza napoleonica, che a Verona avrebbero comportato il ripristino del sistema giuridico ed amministrativo della Repubblica veneta, ma con la accorta scelta di mantenere le innovazioni francesi, dove ritenute utili, creando un modello politico statuale che cercava di armonizzare l'antico con il moderno.

E anche le antiche Istituzioni che il dominio francese avevano governato con intenzione centralizzatrice e a tratti snaturante, come nel caso del comportamento nei confronti delle Accademie venete di Agricoltura, furono dagli amministratori austriaci ricondotte alla loro precedente autonoma operatività.

Se dunque un motivo del disamoramento dei cittadini del Lombardo Veneto nei confronti dei loro governi ci fu, questo fu dovuto a molteplici fattori: l'abitudine austriaca a riportare le carriere amministrative a lunghi itinerari con lenta progressione e poco soddisfacente retribuzione: la tendenza asburgica a concepire le nobiltà secondo il modello tardo feudale austriaco e boemo ancora attento alla rigorosa perfezione dei quarti di nobiltà, mentre nelle società del Lombardo Veneto, in particolare in Lombardia, i matrimoni misti tra la nobiltà ed esponenti della alta borghesia commerciale o imprenditoriale avevano dato vita ad un patriziato, aristocratico sulla base del censo, che, ora, non veniva ammesso agli onori di corte perché giudicato inidoneo per sangue, deludendo la vanità e le aspettative di molti.

Non ultima, ovviamente, la diffusione progressiva di una letteratura e di una saggistica romantiche attraverso le quali l'idea di Nazione ed un sentimentale desiderio di

Indipendenza trovavano lo spazio per entrare nelle coscienze e diffondersi come mentalità di patrimonio collettivo.

Ma cosa accadde, a Verona, nel corso del Congresso, che possa avere rilevanza per la storia del costume e per la ricostruzione storica della manifestazione delle mentalità dei cittadini veronesi nella prima età della dominazione asburgica?

Mi è stato domandato, poco fa, dei palazzi che furono residenza dei congressisti. Certamente l'uso di abitare palazzi privati risaliva al Congresso di Vienna. Anche nella capitale austriaca l'uso era stato quello di alloggiare tutti gli ospiti nelle residenze dei privati cittadini, con una gradazione a seconda del rango dell'ospite e delle sue esigenze abitative: nel 1814-1815 non si poteva pretendere che questo avvenisse gratuitamente, e i palazzi venivano quindi affittati dai proprietari. In molti casi, tuttavia, questi proprietari cedettero la loro *magione* senza chiedere alcuna pigione o rinunciandovi al termine.

L'Imperatore Francesco I era già venuto a Verona nel marzo del 1816 in una sua prima visita ufficiale. La sua permanenza, prevista per poche settimane allo scopo di incontrare gli amministratori pubblici e le autorità, oltre che visitare la città ed i suoi monumenti, prendendo anche parte ai festeggiamenti del carnevale veronese, era stata purtroppo funestata da un gravissimo lutto. Francesco I abitava a Palazzo Canossa, ospite del Marchese Bonifacio di Canossa; nei primi giorni di aprile la sua terza moglie Maria Ludovica di soli 27 anni, sofferente di tubercolosi, si aggravò e morì dopo pochi giorni di straziante agonia. Esiste tra le carte d'archivio una documentazione che ci racconta oggi le visite dei medici, i bollettini ufficiali che informavano quotidianamente delle condizioni della giovane Imperatrice, l'annuncio della sua morte, il lutto cittadino pubblico, la pubblica esposizione della salma e l'organizzazione del mesto ma solenne corteo funebre che l'avrebbe riportata, attraversando le terre dell'Impero, a Vienna. Francesco dunque se ne ripartì, a metà aprile, con la salma della sua coniuge e ritornò a Vienna.

In quella breve visita tutti coloro che accompagnavano l'Imperatore erano stati alloggiati in famiglie di privati. Esiste un documento conservato all'Archivio di Stato di Verona che ricorda con puntualità gli alloggiamenti, che in questa occasione erano stati limitati all'accoglienza del seguito del solo Imperatore d'Austria.

Dunque per il Congresso di Verona, che quindi Francesco conosceva già da prima molto bene, il sistema di organizzazione per la sistemazione abitativa degli ospiti non fece che ricalcare l'uso seguito in città nel 1816 e, precedentemente, durante il Congresso di Vienna.

Si decise dunque di venire a Verona sei anni dopo la prima visita ufficiale. Abbiamo la fortuna di possedere alcuni documenti dell'epoca che ci danno una mappa nettissima e circostanziata degli alloggiamenti. Il primo, il più famoso, il più noto, conservato in molti archivi veronesi perché allora stampato in numerosi esemplari è la famosa raccolta di notizie intorno al Congresso di Verona scritta e pubblicata nel 1823 da un certo Filippo Huberti che dichiara la propria professione di uditore presso il Tribunale

di Verona e che si dedicò con zelo quotidiano a questa cronaca; Huberti diede poi alle stampe anche una composizione poetica, dal sapore nettamente encomiastico, ed ormai decisamente poco accettabile dal punto di vista della obiettività per i nostri parametri odierni ma che ci offre anch' essa qualche utile notizia.

Nella raccolta di notizie Huberti compie una cronaca, giorno per giorno, degli avvenimenti; una cronaca scarna, certamente portata all'adulazione, alla lode dei presenti che però, proprio come diario quotidiano rende breve testimonianza di tutto quello che accade, relaziona sugli spostamenti e gli impegni giornalieri dei sovrani, intessuti di incontri, che in particolare Francesco I dedicava tanto agli altri Sovrani ed ai rappresentanti diplomatici quanto alla gente comune, alla quale, a Vienna come a Verona, era possibile domandare udienza all'Imperatore ed esserne ricevuta a colloquio. Nei due mesi del Congresso tanto l'Imperatore che l'Imperatrice Maria Carolina si recarono in visita ad istituti scolastici, enti religiosi, opere di assistenza e di carità, organizzazioni museali pubbliche e private, edifici di culto e monasteri, monumenti e biblioteche, appuntamenti dei quali Huberti ci fornisce data, orario, persone presenti ed indicazione di presso quali abitazioni o luoghi pubblici i due Sovrani erano presenti nel corso di quella giornata. Nella parte conclusiva dell'opera l'autore volle allegare una mappa che riporta il sistema degli alloggi, preciso al punto da riportare il numero civico, secondo la toponomastica austriaca allora in vigore, dell'abitazione veronese di tutti i Sovrani e dei membri delle case reali che giunsero in città insieme a loro, unitamente al nome del proprietario di casa che aveva loro offerto ospitalità. Anche paesi estranei alla convocazione al Congresso, come la Svezia, vollero comunque inviare loro osservatori, accolti ed alloggiati a loro volta.

La ricostruzione di Filippo Huberti ci consente quindi di sapere con oggettività dove andarono a risiedere e che cosa fecero nei due mesi della loro permanenza tutti i principali protagonisti del Congresso.

A questa preziosa testimonianza se ne aggiunge una seconda, sempre frutto di un lavoro di raccolta cronachistica che è fonte preziosa per ulteriori notizie. Abbiamo infatti rinvenuto una pubblicazione di parte austriaca, redatta in lingua germanica: *Nachrichtten über den Congress zu Verona* che abbiamo tradotto dal tedesco, non essendo infatti mai stata pubblicata una versione in italiano.

E' curioso che in duecento anni nessuno abbia mai ritenuto opportuno tradurre una testimonianza della storia di Verona che è fonte di notizie di grande utilità. Ma, d'altronde, nemmeno la monografia che Chateaubriand dedicò al Congresso veronese una ventina di anni dopo il suo svolgimento, è mai stata ancora tradotta dal francese.

In queste *Nachrichtten* l'anonimo estensore allarga di molto la misura delle notizie fornite da Filippo Huberti. La loro forma ed il genere appartengono ancora a quello di una cronaca, ma il loro autore appare informato di preziosi dettagli assenti al lavoro italiano: conosce nomi di protagonisti altrove non citati; riconosce i reggimenti militari austriaci con una puntualità che nessuna altra fonte riporta; ha una cronologia degli avvenimenti che differisce a volte di giorni rispetto a quella dell'Huberti; conosce avvenimenti sui quali la cronaca italiana sorvola ed è capace, in chiusura, di alcune

intelligenti osservazioni critiche sul valore storico che il Congresso ebbe per la città di Verona.

Le anonime *Nachrichten* furono pubblicate dalla stamperia di Bartolomeo Giuliani a Verona nel 1824, ma il fatto che siano redatte in lingua tedesca rende evidente che fossero rivolte ad un pubblico germanico per cui in esse si fa molta più attenzione a dati che potevano suscitare interesse oltre le Alpi, come la descrizione minuta e precisa dei viaggi di avvicinamento dei Sovrani che muovevano dalle loro sedi per giungere a Verona. Lo zar Alessandro parte da Czarskojeselo addirittura il 16 agosto; giunge a Varsavia e poi di lì si sposta a Vienna dove è ospite di Francesco I alla Hofburg e verosimilmente prende parte con lui e con numerosi rappresentanti diplomatici internazionali quella "Conferenza" di Vienna ormai divenuta un preliminare al Congresso di Verona. Alessandro e Francesco lasciano poi insieme Vienna e sempre insieme compiono un viaggio lunghissimo attraversando i territori dell'impero asburgico, fermandosi per soste di alcuni giorni a Salisburgo e ad Innsbruck.

Un viaggio simile è compiuto dal Re di Prussia, che lascia Berlino e si dirige un vasto ed articolato percorso in Germania in direzione sud ovest, visitando familiari ed altri sovrani germanici con un convoglio sotto falso nome, mentre i due giovani Kronprinzen suoi figli lo seguono con altre carrozze a distanza di due giorni. Di questo viaggio e di ognuna delle tappe percorse le *Nachrichten* propongono un racconto dettagliato e ricco di particolari.

Anche di altri convenuti a Verona, alcuni anche attraverso viaggi avventurosi, come accadde all'ambasciatore britannico a Costantinopoli, Lord Stangford, che dovette affrontare traversate drammatiche per le condizioni del mare tanto all'andata che soprattutto al ritorno, il testo tedesco fornisce notizie inedite.

Ma ciò che è più importante per il Congresso veronese è la cronaca analitica che anche le *Nachrichten*, come già il testo dell'Huberti, offrono in sequenza quotidiana.

Per la storia locale e la ricostruzione di costume, ma anche per la storia diplomatica, ciò che fu organizzato dal Podestà da Persico in città allo scopo di offrire una degna accoglienza agli ospiti racconta del rapporto tra veronesi e autorità convenute; allo stesso modo, la vita mondana dei congressisti, il loro riunirsi nei salotti, alle feste da ballo, ai concerti, nel mentre si svolgeva tra di loro una combattuta serie di battaglie diplomatiche con vittorie e sconfitte, organizzate in conferenze tematiche che si tenevano a palazzo Castellani, abitazione del Metternich, offre un quadro straordinario della vita politica delle nazioni europee del primo ottocento, del loro codice diplomatico e delle tensioni nei rapporti di forze.

In nostre pubblicazioni apparse in questi ultimi anni abbiamo già dato riscontro dettagliato di quanto emerso dalle fonti citate e da altre ancora. Naturalmente ci furono le feste, gli incontri del Martedì e del Giovedì in carrozza sul corso di Porta Nuova, gli avvenimenti mondani con organizzazione di Corte alla presenza di tutte le teste coronate e un limitato numero di invitati locali come le feste da ballo, i concerti, gli spettacoli in Teatro Filarmonico più volte ripetuti, lo spettacolo al Teatro Nuovo dovuto alla iniziativa della Camera di Commercio, e una ricca trama di serate nei

salotti durante le quali si intesevano rapporti personali e si cercava di intuire le intenzioni delle altre diplomazie.

Nella memoria collettiva veronese è poi rimasta la grande giornata così detta delle *Grazie* che si tenne in Arena. Questa volta i Sovrani vollero incontrarsi nel contesto di un grande affollamento popolare: si stabilì una giornata in Arena, una mattinata in realtà, nella quale oltre agli spettacoli di intrattenimento si sarebbe tenuta un'estrazione di 24 premi, le 24 Grazie, una sorta di lotteria a beneficio del pubblico popolare, mentre lo spettacolo offerto aveva una evidente intenzione propagandistica nell'esaltazione della *Concordia* tra i Principi e le Nazioni.

Le cronache dell'epoca riportano la cifra impressionante di cinquantamila persone assiegate sia dentro l'Arena che fuori, ovviamente, perché l'Anfiteatro non avrebbe potuto contenere una simile massa, che si riversò nella piazza e nelle vie adiacenti.

La mattinata, interrotta ad ora di colazione secondo l'uso austriaco e ricca di bellezza negli spettacoli e di piccoli e divertenti inconvenienti nella cronaca minuta, si svolse alla presenza di tutti i sovrani, con spettacoli, caroselli di cavalli e figuranti, cantate pubbliche.

Metternich aveva fatto venire appositamente, forzandolo, da Vienna il povero Rossini che musicò due cantate in onore dei sovrani. Di questo intervento a Verona del grande musicista ha scritto con la consueta straordinaria conoscenza storica, ormai cent'anni or sono, Vittorio Cavazzocca Mazzanti che pubblicò un bel saggio intitolato *Rossini a Verona durante il Congresso* del 1822 nel quale oltre alla figura del Maestro descrive anche le vicende del congresso.

Che il Congresso di Verona avesse dato occasione per l'ideazione e la rappresentazione di spettacoli monumentali, è dunque cosa nota.



Figura 1 – 10 dicembre 1822: corsa di cavalli in piazza Bra alla presenza dei partecipanti al Congresso.

La più originale, dal punto di vista estetico, di queste rappresentazioni, realizzata grazie all'intervento di Bartolomeo Giuliari fu l'illuminazione pubblica serale dei grandi palazzi e delle grandi aree archeologiche veronesi.

Con la guida ed il lavoro dell'architetto Giuliari si illuminò per ben due volte, seguendone i contorni e ricreandone quelli assenti, l'intera Arena imitando la ricostruzione dell'ala perduta; furono illuminati l'Arco dei Gavi, i Portoni Borsari, Castel San Pietro, San Zeno in Monte ed altri edifici con un successo spettacolare. Si usarono qualcosa come almeno 40.000 lumi, fiaccole ardenti, in modo che l'effetto fosse quello di una ricostruzione perfetta della scena.

Se questo è, in un quadro necessariamente qui esposto in modo sintetico e veloce, il panorama generale del clima che si respirava in città nei due mesi del Congresso, le questioni che meritano approfondimento di studio sono molteplici.

Innanzitutto, da un punto di vista della partecipazione dei veronesi, non trova facile testimonianza di fonte il modo in cui la cittadinanza, distinta secondo i diversi ceti e le loro possibilità di relazione, poté interagire con gli ospiti illustri e con i loro seguiti. Al di là dell'ufficialità, sappiamo che lo stile di Francesco I risulta sempre estremamente cortese, affabile, portato ad incontrare tutti. Le giornate dell'imperatore come quelle degli altri convenuti al Congresso furono intervallate la sera dagli incontri mondani. Ma durante il giorno l'agenda dell'Imperatore era riempita dall'approccio con le delegazioni, provenienti dai diversi paesi europei presenti al Congresso o semplicemente inviate per cortesia dai loro governi, e con i rappresentanti delle varie realtà municipali o provinciali che vennero da ogni parte dei domini asburgici in Italia ad omaggarlo e a discutere con lui di questioni urgenti locali.

Anche di queste delegazioni possediamo gli elenchi nominali, che ci parlano dei protagonisti principali della vita politica ed amministrativa provinciale dell'epoca.



Figura 2 - Francesco Boldrini, L'Imperatore Francesco I riceve i l'appresentanti di Croazia, Slavonia, Dalmazia e di altre province illiriche durante il Congresso di Verona (1822), olio su tela, 423x380 cm, 1822, inv. 1148-1B2185, Verona Museo di Castelvechio. Conservato presso la Biblioteca Civica di Verona

Sia l'imperatore che l'imperatrice passarono tutte le giornate, quando potevano, ad incontrare gli istituti culturali, a visitare gli enti caritatevoli veronesi, in modo particolare istituti per l'infanzia abbandonata, per le donne in difficoltà, le ragazze madri, gestito dalle Dame dell'Ordine di Malta a San Silvestro. Non mancarono visite agli istituti scolastici come il Ginnasio di San Sebastiano, il Liceo Ginnasio fondato da Napoleone che poi oggi è il Liceo Maffei, e frequentarono a più riprese l'istituto di istruzione di Don Lonardi, nei confronti del quale l'imperatrice Maria Carolina manifestò un vivo interesse, al punto di farvi ritorno quattro volte in compagnia della moglie del Viceré Ranieri.

Si recarono diverse volte anche a visitare il convitto che per noi oggi è la scuola Agli Angeli. La coppia Imperiale sembrò infatti molto interessata al modello educativo veronese, quasi a trarne spunto per il sistema scolastico austriaco. Si può quindi dire che cercassero di comprendere fino in fondo il tessuto sociale veronese, e ne furono sempre molto ben impressionati, oltre che naturalmente ben accolti.

Mancava alle nostre fonti dell'epoca e manca tutt'ora una cronaca diretta e documentata dei loro incontri mondani, data la natura privata di questi eventi. Sappiamo che Metternich volle offrire, ai primi di novembre, un concerto presso la sua abitazione veronese di palazzo Castellani, nell'odierna piazzetta Broilo; e sappiamo pure che Francesco I organizzò, presso la sua residenza di palazzo Erbst, un grande ballo, (le cronache oscillano per la data tra il 4 ed il 6 novembre a seconda della fonte) al quale furono invitati numerosi nobili veronesi. Osvaldo Perini, nel 1875, molti anni dopo il Congresso, raccontava come all'epoca fossero state talmente numerose le lamentele di coloro che non furono invitati a quella serata da ballo che Francesco I si risolse di non invitare più nessuno perché evidentemente non riusciva ad accontentare tutti. Ma questa è cronaca spicciola della quale non possiamo avere conferme oggettive.

Le fonti pubbliche sono però comunque molto reticenti nell'indicare i nomi dei membri, e delle famiglie, della nobiltà veronese che erano ammessi agli "onori di Corte" e figuravano tra gli invitati certamente presenti. Evidentemente tra di loro dovevano esservi coloro che risultano far parte del numero non amplissimo dei ciambellani di Corte residenti a Verona: gli elenchi della Imperial Regia amministrazione comunale di Verona riportano i nomi delle famiglie di Canossa, dei Miniscalchi, dei Buri, dei Giusti, dei Bernini, dei da Persico, dei Sagramoso e di pochi altri nobiluomini, con le loro mogli e i figli, distinguendo i Ciambellani dalle Dame ammesse a Corte, alcune delle quali sappiamo all'epoca essere state vedove, come la contessa Giovanna Sparavieri, vedova di Augusto Verità, martire delle Pasque veronesi.

In alcuni casi, dalle cronache o dalle testimonianze documentali che abbiamo ritrovato, riusciamo ad entrare nel vivo dei rapporti tra le famiglie ospitanti ed i loro residenti domestici. Documenti d'archivio ci restituiscono, ad esempio l'evento di pranzi tenuti per ringraziare coloro che ospitavano, cosa che sembra avvenire in un numero limitato di casi.

I Miniscalchi, che ospitarono nel loro palazzo il duca di Modena Francesco di Asburgo-Este, sembrarono essere entrati in grande e viva familiarità, con lui e in particolare con la moglie, Maria Beatrice Ricciarda di Savoia, che a sua volta era figlia di Vittorio Emanuele I, e che le testimonianze rappresentano come una donna di grande affabilità e generosa nelle amicizie. Probabilmente per questo motivo di affettuosa intimità, ma più probabilmente ancora nel tentativo cortese e insieme diplomatico di ricomporre la frattura esistente tra il duca di Modena e Carlo Alberto di Savoia Carignano, al tempo stesso corteggiando la dura resistenza di Carlo Felice a perdonare gli errori attribuiti a quest'ultimo, Francesco I volle invitare a colazione non solo il duca di Modena ma anche l'intera famiglia Miniscalchi, insieme ai rappresentanti di tutta la delegazione francese, nell'occasione di un grande pranzo di ringraziamento; così pure fece Carlo Felice di Savoia che era stato ospitato a Palazzo Giusti dal conte Carlo Giusti, ringraziandolo e invitandolo più volte a colazione insieme con tutta la famiglia, diventando addirittura padrino di battesimo del figlio nato a Carlo Giusti proprio in quelle settimane; e così fece Alessandro I con il marchese di Canossa.

Sotto un certo aspetto si può comprendere che questi rapporti personali non dovevano essere frutto del caso ma di una accorta politica diplomatica nella scelta delle residenze. I Sovrani portatori di situazioni problematiche o di spinosa attualità sembrano essere stati posti a dimorare presso famiglie dalla consolidata propensione favorevole all'Impero, forse facendo conto dei loro quotidiani buoni uffici per trovare la via informale ad accomodamenti che il Metternich sentiva come improrogabili. Se questo fosse vero, la vicenda della ospitalità offerta dalle nobili famiglie veronesi si inscriverebbe in una più vasta cornice storico-diplomatica. E numerosi protagonisti veronesi del periodo si troverebbero a poter vantare un piccolo ruolo storico nella vicenda del Congresso.

Ma indipendentemente dalle vicende della storia politica, sembra innegabile che si crearono quindi evidentemente delle relazioni amicali tra le grandi famiglie ospitanti i principali protagonisti, e questo avvenne anche nel caso di altre famiglie della nobiltà cittadina. E' questo per esempio ciò che accadde ai fratelli Giovanni e Giuseppe Verità Poeta che ospitarono nella loro dimora due ciambellani austriaci del fratello di Francesco I, il vice re Ranieri che risiedeva a Palazzo Giuliani, accanto all'allora palazzo Verità Poeta.

Si trattava del conte De Paar e del conte D'Attems le figure dei quali abbiamo ricostruito ritrovando anche i loro ritratti, che è possibile confrontare con gli esistenti ritratti dei due Verità Poeta, ottenendo così un vivo confronto di tratti personali che pone, da un lato, il ritratto di coloro che ospitarono e dall'altra parte il ritratto degli ospitati.

In conclusione, il Congresso del 1822 rese per due mesi Verona capitale europea.

La città fu il centro d'Europa nella cronaca mondiale, ma lo fu soprattutto sul versante dell'economia, dato che l'attenzione del continente fu rivolta per tutto il periodo alle rive dell'Adige con l'accorrere di rappresentanti dell'alta finanza come i Rothschild,

oltre ad una folla di imprenditori, commercianti, mediatori ed affaristi, e lo fu naturalmente sotto il versante della politica e della diplomazia.

Il valore internazionale del Congresso di Verona non è forse ancora stato evidenziato nel suo pieno merito storico: l'osservazione fatta ad un nostro convegno dallo storico italiano Francesco Perfetti che vede essere avvenuto nella nostra città un importante punto di svolta nella politica internazionale al punto tale da poter dire, forse con un po' di audacia, che in fondo la Restaurazione non ha termine come normalmente vuole la storiografia nel 1848 ma ha già termine nel 1822 a Verona, rivela che molto rimane da studiare e da scrivere intorno al pieno significato di questo Congresso.

A Verona per la prima volta si aprono le visioni riformatrici intorno alla abolizione della tratta degli schiavi neri, alla pirateria nei mari presso il continente americano, e si discute la grande questione d'Oriente. E il concerto delle potenze europee prende per la prima volta un respiro universale, non limitato alle sole vicende continentali.

A Verona il Metternich vide sconfitta una larga parte della sua strategia diplomatico politica, e si avvertì un mutare delle politiche internazionali che avrebbe condotto verso nuove strade la storia d'Europa. Certamente, considerato sotto il nostro profilo odierno, il Congresso di Verona condusse a scelte anche erranee, come il rifiuto di accoglienza ed ascolto delle richieste degli inviati greci, che il Congresso non volle ascoltare in nome dell'equilibrio tra potenze, o come la sorda ostilità a prendere in mano la questione presentata dal conte francese de Jouffroy relativa al destino dell'antico Ordine di Malta che l'Inghilterra voleva mantenere definitivamente lontano dalla sua antica sede.

Ma il quadro complessivo di questo Congresso, che nei nostri convegni ed attraverso le nostre ormai numerose pubblicazioni abbiamo cercato di portare in luce attraverso ricerche e nuova documentazione, non parla di politiche volte al passato ma foriere di scrittura del futuro. E Verona fu il palcoscenico sul quale la storia d'Europa, e quella internazionale, presero i loro nuovi indirizzi.

**Veronesi illustri in Europa e
Verona centrale nella storia**

**Lezioni
gennaio – maggio
2021**

19 gennaio 2021

Lezione del **dott. Claudio Gallo**

Professore a contratto Dipartimento Culture e
Civiltà - Università di Verona

EMILIO SALGARI
(Verona 1862 – Torino 1911)
Un grande scrittore



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

Verona ha trascurato, e trascura Emilio Salgari, il suo più grande scrittore, l'inventore dell'avventura letteraria, del “*romance*” italiano, conosciuto e amato in tutto il mondo come Robert Louis Stevenson, Jules Verne, Jack London, Karl May, Alexandre Dumas.... I resti mortali traslati dopo tanto tempo dalla tomba di famiglia, dove sono stati ingiustamente lasciati la moglie e i figli, al Pantheon Ingenio Claris, nei giorni in cui scriviamo sono inaccessibili per dei lavori in corso ma non mancano le persone che le rendono omaggio. Quest'anno ricorrono i centodieci anni dalla morte e nel 2022 i centosessanta dalla nascita ma nessuno nella nostra città sembra rammentarlo e dubitiamo che possa verificarsi qualcosa di significativo. Verona dimentica e trascura la sua storia e i suoi figli e forse è giusto che Salgari trovi memoria e accoglienza altrove poiché i suoi romanzi, i suoi personaggi continuano a essere conosciuti, letti e apprezzati in tutto il mondo. Per questa ragione mi ha fatto piacere videoregistrare un dialogo con Silvano Zavetti, presidente dell'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti e indagatore del nostro passato, che ha voluto, invece, ricordare insieme ad altri anche lo scrittore Emilio Salgari. Più che la trascrizione ho, come ho fatto infinite volte, sintetizzato in un testo la vita e l'opera di Emilio Salgari al centro dell'incontro.

Le leggende e i misteri intorno alla vita e all'opera di Emilio Salgari, nato a Verona il 21 agosto del 1862, cominciano dal nome. Si pronuncia, infatti, “Salgàri” o “Sàlgari”? La risposta è semplice: “Salgàri”, poiché deriva da “salgàr”, un tipo di salice ancor diffuso nel veronese; e tra i monti della Lessinia, che sovrastano il capoluogo scaligero, si trova la contrada dei “Salgàri”! Leggende che hanno offerto un'immagine dello scrittore assai lontano dal vero.

La famiglia, benestante, ebbe origini in Valpolicella dove il padre, commerciante di stoffe, manteneva proprietà terriere. Infante, Emilio Salgari fu messo a balia da Maddalena Cinquetti a Negrar in cui, ancor oggi, esiste un ramo collaterale della famiglia.

Le vicende scolastiche lo segnalano alle scuole tecniche come alunno svogliato, dotato solo in storia e geografia, ripetente per ben tre volte la prima classe. Lasciò giovanissimo Verona e s'iscrisse all'Istituto Nautico di Venezia. Il suo iter scolastico si interruppe al secondo anno, 1881, e non diventò capitano di gran cabotaggio, anche se in seguito lasciò credere di aver conseguito il brevetto e di aver solcato mari e oceani. Per difendere l'incauta affermazione fu perfino costretto a battersi in duello con Giuseppe Biasioli, claudicante giornalista dell' "Adige", quotidiano rivale dell' "Arena" che nel tempo gli divenne amico. Forse s'imbarcò sul trabaccolo *Italia Una* che lo condusse da Venezia a Brindisi e, a onor del vero, da quel porto pugliese egli ben avrebbe potuto raggiungere Ceylan, l'Egitto o l'India in breve tempo. Umberto Bertuccioli, Vice Comandante della Capitaneria di Porto di Venezia e scrittore, non trovò riscontro nei registri di imbarco della città lagunare e fu piuttosto scettico verso quell'unico viaggio che molti biografi vogliono accreditargli. Di quel breve lasso di tempo non si hanno a notizie, e Salgari non diede notizia di sé sino alla fine del 1882, quando ritornò a Verona. In ogni caso i suoi viaggi furono tali solo sulla carta, e soltanto su di essa assunsero rilevanza ma frutto di studi intensi e della consultazione di carte geografiche, portolani, repertori scientifici.

La carriera letteraria di Emilio Salgari iniziò invece nell'estate del 1883, quando, collaborò alla stesura definitiva del romanzo *Angiolina* dell'abate Pietro Caliari, suo antico insegnante che lo riteneva, nonostante gli insuccessi scolastici, assai dotato. Dal 1883 intraprese l'attività di giornalista e di scrittore per il quotidiano "La Nuova Arena" dove si interessò di cronaca cittadina, commentò gli avvenimenti di politica internazionale usando lo pseudonimo di *Ammiragliador*; si occupò di cronaca teatrale come *Emilius*, e scrisse in rapida successione un racconto e due romanzi di appendice: *Tay See*, *La Tigre della Malesia* e *La favorita del Mahdi*. Fu attivissimo nello sport, si distinse come ginnasta e schermidore della Società Bentegodi. Fondò il Circolo Velocipedistico Veronese diventandone il presidente; partecipò alle gare ciclistiche con i propri atleti e organizzò varie escursioni turistiche in velocipede. Nel marzo del 1885 passò all'"Arena", diretta da Giovanni Antonio Aymo, dove vi lavorò probabilmente sino alla fine del 1893. Poi con la moglie Ida Peruzzi che gli diede quattro figli (Fatima, Nadir, Romero e Omar) si trasferì a Torino per collaborare, senza vincoli contrattuali, con alcuni editori locali, le due Speirani e Paravia, e con altri che operavano sul mercato nazionale (Treves, Voghera...).

Antonio Donath, che dal 1896 divenne l'editore di riferimento per Salgari, intuì le grandi potenzialità dello scrittore. Facendo propria l'esperienza degli editori, che in

precedenza avevano pubblicato le avvincenti storie del veronese, seppe dar forma matura al libro salgariano, costruito intorno a una sgargiante copertina a colori e arricchito da una ventina di illustrazioni, seducente richiamo per i lettori. Donath riunì attorno alla sua impresa i migliori illustratori del tempo: Alberto della Valle, Gennaro Amato, Pipein Gamba, senza dimenticare quell'Arnaldo Tanghetti che diede il meglio di sé illustrando le pagine di "Per Terra e per Mare" e il romanzo scapigliato la *Bohème italiana*.

Molto probabilmente Donath indusse Salgari a un'attività frenetica: trentasei i romanzi pubblicati tra il 1895 e il 1906 (*Il Corsaro Nero*, *La capitana del Yucatan*, *Le figlie dei Faraoni*, *Capitan Tempesta...*), senza per questo dimenticare *Il Leone del Transvaal*, portato a termine ma mai dato alle stampe. Tuttavia l'editore genovese non era in grado di soddisfare le ambizioni letterarie ed economiche di Salgari. Lo aveva pagato più di altri, ben oltre le 400 lire fino allora percepite dall'autore, ma non poteva permettersi di spendere oltre un certo limite.

Nel contratto stilato il 27 novembre 1902, Salgari si impegnava a redigere nove libri originali per gli anni 1905, 1906, 1907, in cambio di un compenso di quattromila lire annue. Con il proprio nome, Salgari pubblicò romanzi esclusivamente per Donath. Con gli altri editori usava gli pseudonimi di Guido Landucci (per Belforte e Paravia) o di Guido Altieri (per Speirani e Biondo). Un fatto di cui l'imprenditore genovese ne era certo a conoscenza se, nel contratto, inserì una clausola con la quale gli proibiva "di scrivere qualsiasi libro o fare altra composizione letteraria o scientifica, per altro editore; ed inoltre non potrà fare nessuna pubblicazione, sia sotto il suo nome o con pseudonimo o sotto il nome d'altra persona".

Nei primi mesi del 1906 il rapporto con Donath si incrinò, al punto che Salgari, attraverso l'intermediazione del suo agente, Edoardo Spiotti, e di Adolfo Armanino, proprietario insieme al fratello di uno stabilimento tipografico genovese, passò alla casa editrice fiorentina Bemporad. Il lavoro di Salgari era retribuito con diecimila lire annue, due volte e mezzo il compenso ricevuto fino a quel momento, per quattro romanzi annui. Per fare qualche esempio, ben più di quanto corrisposto ai prestigiosi Luigi Capuana e Marino Moretti. Non solo: Enrico Bemporad pagò di tasca propria la penale a Donath che, pur amareggiato per la decisione presa dal suo autore più importane, non lo ostacolò.

In cinque anni di attività, Salgari scrisse per l'editore fiorentino una ventina di romanzi, ma i ritmi ragionevolmente rallentarono e i testi licenziati diminuirono ma la sua vena narrativa non venne meno, anzi diede alle stampe buoni romanzi, modernizzò la sua scrittura e iniziò nuovi cicli letterari come quello del West

Vennero meno invece quelle armonie familiari che gli consentivano di svolgere al meglio la sua professione e per questa ragione, probabilmente, i suoi ultimi anni furono assai difficili e non fu più in grado di conciliare la vita con la professione di scrittore.

Spezzò per sempre la penna, come scrisse in una delle sue ultime lettere, il 25 aprile 1911 piegato dal ricovero della moglie in manicomio, e forse anche dal fatto che il gran mondo letterario italiano, di cui avrebbe ambito far parte, lo ignorava. Salgari aveva vissuto ai margini della cultura ufficiale, ma non ne era affatto estraneo! Le sue prove letterarie infatti erano in piena sintonia con il mondo che lo circondava. Aveva una formazione positivista, era l'interprete più importante del dilagante Orientalismo italiano che coinvolgeva autori come Edmondo De Amicis e Gabriele D'Annunzio. Onnivoro lettore e autore originale, fin dagli esordi si era posto in relazione con il grande romanzo d'avventura moderno e con il *romance* teorizzato da Robert Louis Stevenson, la cui opera conosceva e ammirava. Apprezzava anche i romanzi di Fenimore Cooper, di Alexandre Dumas, di Victor Hugo, di Gustave Aimard, di Edgar Allan Poe..., ammirava i *Viaggi Straordinari* di Jules Verne, nonostante la malcelata ambizione di superarlo, come scrisse in una lettera all'abate Calvi, proprio nella sua terra d'origine, la Francia dove i suoi romanzi venivano stampati in intriganti forme editoriali ‘

Uomo colto, preparato, competente, conosceva la geografia, le scienze naturali e la storia, il francese e rudimenti di altre lingue. Disegnava egli stesso le carte geografiche su cui tracciava i percorsi dei suoi eroi e curava ogni minimo dettaglio (trame, ambienti, nomi, personaggi), prima di iniziare una nuova avventura sulla carta. Emilio Salgari non era uno scrittore isolato e atipico. A cavallo tra Ottocento e Novecento era riconosciuto come un vero “capo-scuola” del genere “fantastico”: fu il geniale ispiratore di generi letterari (l'avventuroso, il fantascientifico, lo storico...) ai quali diede ampio spazio su “Per Terra e per Mare”, la rivista da lui diretta per Donath, tra il 1904 e il 1906. Il periodico si rivelò un'autentica palestra per giovani autori che volevano seguire con originalità le orme del maestro o sperimentare vie nuove, a cominciare dal suo meno dotato concittadino, Luigi Motta.

Come narratore di avventure egli ancora oggi occupa un posto rilevante nella storia della letteratura italiana e internazionale, scritta e disegnata, i suoi romanzi sono ancora oggi pubblicati in molti paesi e in lingue diverse. A suo modo, un classico.

9 febbraio 2021

Lezione della **dott.ssa Giulia Adami**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona

PIETRO ROTARI

(Verona 1707 – San Pietroburgo 1762)

Pietro Rotari, un veronese a corte



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

Nel 2011, le sale della Gran Guardia di Verona hanno ospitato l'esposizione *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli e Rotari. La nobiltà della pittura*, ed è proprio in questa occasione che, per la prima volta, ho avuto la possibilità di confrontarmi con alcuni dei capolavori di Pietro Rotari, provenienti dalle più celebri istituzioni museali europee. La mostra, curata dal dott. Fabrizio Magani, dalla dott.ssa Paola Marini e dal prof. Andrea Tomezzoli, mirava a ricostruire il contesto culturale, vivo e prolifico, della città scaligera nel corso del Settecento, mettendo in luce l'attività, le relazioni e la produzione artistica dei protagonisti di questa articolata stagione veronese.

Il mio contributo, dedicato al più internazionale di questi artisti, Pietro Rotari, vuole ripercorrere la storia della carriera del pittore, divenuto celebre grazie alla copiosa produzione di teste di carattere, le cosiddette "passioni dell'anima". I soggetti dei piccoli ritratti sono i gesti e gli sguardi fugaci di giovani fanciulli e fanciulle, di cui Rotari carpisce la profonda psicologia, celata da gioielli, abiti e orpelli raffinati. Questa peculiare produzione è l'esito di un'intensa formazione artistica, che vide il pittore dilettarsi in continui viaggi nei principali centri della penisola, alla ricerca delle opere dei maestri del suo tempo, che nutrono e plasmarono la percezione artistica e la maniera del veronese. Il viaggio, dunque, sarà il filo conduttore del nostro percorso, che ci porterà alla scoperta non solo di Rotari artista, ma anche dell'"uomo di mondo" nascosto dietro alla tela e al pennello, che ebbe l'ardire (e l'innata capacità) di confrontarsi con ambasciatori, nobili, principesse e imperatori durante la sua frenetica attività, fino a diventare un imprescindibile punto di riferimento, in campo artistico, per le più importanti corti europee dell'epoca. Calandosi nei panni del giovane Rotari e viaggiando nella sua storia, sarà dunque possibile ricostruire quali importanti stimoli

abbiano condotto l'artista, nel corso del primo Settecento, a sviluppare uno sguardo capace di indagare tra i più intimi pensieri dei suoi soggetti.

Il viaggio non può che iniziare da Verona, dove Pietro Rotari nasce nel 1707 e vive la sua giovinezza, tra le mura di quella villa Rotari ad Avesa, che sarà il punto di partenza e di arrivo del nostro percorso. L'innata capacità disegnativa del giovane Pietro si esprime, fin da subito, in una serie di incisioni che raffigurano busti e teste di santi, alcune di sua invenzione, altre derivate dalle opere dei maestri veronesi più in vista del momento, come si coglie nella *Testa di san Pietro*, tratta da un disegno di Antonio Balestra. Il segno grafico, che in queste prime incisioni pare ancora acerbo, celava però un intrinseco talento nella mano del giovane artista, che ben presto fu accolto come apprendista nella bottega di un incisore di origine fiamminga, Robert van Auden Aerd, interessato da sempre alle opere di gusto classicista di artisti romani coevi, come il celebre Carlo Maratta. Le incisioni di Aerd, raffiguranti *Davide e Bethsabea* e *Rebecca al pozzo*, derivate da due armoniosi dipinti maratteschi, mostrano come Rotari, durante il suo alunnato presso Aerd, avesse a lungo studiato le opere cardine del classicismo centro-italiano, allenando la propria mano nella replica di quelle figure che richiamano le opere dell'antichità classica.

Poco più tardi, Rotari entrò nell'orbita di Antonio Balestra, artista ormai affermato non solo in terra veronese ma anche in quel di Roma, dove era divenuto allievo di Carlo Maratta e sarebbe presto entrato a far parte della prestigiosa Accademia di San Luca. Le grandi opere mitologiche di Balestra, come *Teti nella fucina di Vulcano*, furono certamente di grande ispirazione per il giovane Rotari che, come vedremo, fu ampiamente apprezzato durante la carriera anche per la produzione di opere di tema mitologico, soprattutto nell'ambito della corte russa. Già nelle opere della prima giovinezza di Rotari si scorge però l'emulazione di quelle figure dolci e armoniose che caratterizzano le opere sacre di Balestra: la pala realizzata per la chiesa di Torri del Benaco con *Sant'Ignazio dinanzi alla Madonna con il bambino* cela, in filigrana, l'interesse per le forme addolcite e sinuose del maestro, ravvisabili in dipinti come *Le nozze mistiche di Santa Caterina* e *l'Annunciazione*.

Rotari, ritenuto forse il più brillante allievo del Balestra, iniziò ben presto a comprendere l'importanza di una formazione sfaccettata, che poteva essere raggiunta solamente viaggiando attraverso i centri artistici più prestigiosi della penisola. Fu così che nel 1726, da buon veneto, il viaggio di Rotari vide come prima tappa Venezia, dove artisti del calibro di Giambattista Tiepolo e Giambattista Piazzetta stavano rivoluzionando, senza mai dimenticare le glorie del passato, la pittura lagunare. Opere come il *Martirio di San Bartolomeo* di Tiepolo e il *Martirio di San Jacopo* di Piazzetta mostrano tutta la forza e la dirompenza della pittura tonale veneziana, in cui la luce irrompe nell'oscurità, mostrando la realtà cruda della morte dei due santi. Ma, a Venezia, Rotari ebbe la possibilità di conoscere anche l'opera di un'artista dedicata all'arte del ritratto: Rosalba Carriera. I pastelli della pittrice furono senza ombra di dubbio uno strumento necessario alla crescita artistica di Rotari, che in quelle figure leggiadre intravedeva ben più di semplici ritratti; il raffinato tocco della Carriera fu

infatti il seme che instillò in Rotari quella singolare disposizione all'indagine della psiche umana.

Il 1727 fu l'anno del viaggio nella città eterna. Visitare Roma era da sempre il sogno di ogni artista, per confrontarsi con la grandezza degli antichi. Ma per Rotari era ben di più; aveva atteso a lungo di poter esperire in prima persona la grandezza dei pittori che erano stati la sua guida nei primi anni veronesi. Vedere le grandi pale di Carlo Maratta, come l'*Immacolata Concezione* di Santa Maria del Popolo, avevano risvegliato nel pittore la passione per quel classicismo brillante e luminoso che ora viveva nelle pitture di Francesco Trevisani, capofila del classicismo romano e primo allievo del Maratta.

Solo due anni più tardi, Rotari raggiunse Napoli, alla ricerca delle forti espressioni tardo-barocche di Francesco Solimena e Luca Giordano. Opere come *La Cacciata di Eliodoro dal tempio* della chiesa del Gesù del Solimena o il *Sant'Andrea* di Giordano, riportavano in auge quei forti tonalismi già incontranti nelle opere del Piazzetta e che divennero parte integrante della ricerca artistica di Rotari in opere come il *Riposo dalla fuga in Egitto*, distrutta a Dresda dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, o la *Natività*. In queste opere è inoltre percepibile l'eco della scuola bolognese, ben rappresentata da opere come l'*Adorazione dei pastori* di Correggio, dove il bambino diventa un faro luminoso che spezza il buio della notte, riflettendosi nel viso candido di Maria.

Tra il 1734 e il 1739, tutte queste esperienze artistiche troveranno espressione nelle più diverse manifestazioni artistiche della pittura di Rotari, dall'*Arrivo di Erminia tra i pastori*, che richiama alla memoria le forme dell'antichità romana, alla *Natività di Maria*, che con i suoi toni pastello è un tributo agli insegnamenti di Balestra e allo studio assiduo delle opere sacre di Maratta.

Dagli anni Quaranta del Settecento, la vita di Rotari continuò ad essere contraddistinta dai viaggi, fino all'inizio della sua splendente carriera al di fuori dei confini nazionali. Nel 1749 fu chiamato alla corte di Vienna, dove fu incaricato di realizzare diverse opere di tema sacro; ma il vero salto verso una nuova dimensione artistica avvenne l'anno successivo, quando nel 1750 venne chiamato alla corte di Dresda. Qui fu incaricato di realizzare i ritratti della famiglia reale, da Federico Augusto III, re di Polonia, alla consorte Maria Giuseppa, fino ai ritratti dei rampolli della famiglia. Tra questi si annoverano forse i due più straordinari ritratti realizzati da Rotari, quelli che raffigurano la Principessa Cunegonda e la Principessa Elisabetta. Le due, accomunate da elegantissimi e raffinatissimi abiti di broccato, con merletti, pizzi e prestigiosi gioielli, mostrano però un dato piuttosto singolare per la cosiddetta ritrattista ufficiale. Le due ragazze si presentano con atteggiamenti molto diversi: da una parte la schiva e quasi imbarazzata Cunegonda, dall'altra Elisabetta, fiera e sicura di sé, al punto da sfidare l'osservatore con uno sguardo civettuolo. Sebbene sia noto che Scipione Maffei, già alla fine degli anni Quaranta, possedesse due ritratti di donna (le famose teste di carattere), questi due ritratti sono la più forte espressione della maturazione artistica di Rotari e della sua straordinaria capacità di carpire l'animo dei suoi soggetti.

Durante il soggiorno a Dresda, la corte di Vienna richiese all'artista di realizzare un proprio autoritratto da esporre presso la Galleria degli Uffizi di Firenze. Abbigliato con abiti nobiliari, mentre stringe nella mano il porta lapis e l'album da disegno, Pietro Rotari sembra incarnare pienamente l'animo del pittore di corte, che non nascondeva però le sue origini nobiliari. Una vera e propria dichiarazione d'intenti dell'artista che mostra, attraverso un semplice espediente, come la sua carriera artistica ebbe origine proprio dalla sua naturale inclinazione al disegno.

La vera consacrazione dell'artista avvenne con l'invito alla corte di Pietroburgo dell'Imperatrice Elisabetta, nel 1755. Rotari fu accolto con tutti gli onori e si mise subito al lavoro, realizzando diversi ritratti della zarina e della Gran Duchessa. Quando quest'ultima assunse il titolo di zarina Caterina II incaricò l'artista di realizzare una serie di tele di tema storico, tra le quali ricordiamo lo straordinario dipinto con Alessandro Magno e Rossane.

Nonostante la produzione delle testine di carattere fosse già iniziata negli anni Quaranta, in Russia videro la luce centinaia di piccoli ritratti raffiguranti fanciulle e fanciulli nelle pose più diverse, ognuno caratterizzato da una propria fisionomia psicologica ben distinta. I sentimenti divennero dunque i veri protagonisti delle opere, come se i ritratti di Rotari prefigurassero la rivoluzione artistica portata dal preromanticismo.

Rotari era ormai divenuto un uomo di corte, al punto da raffigurarsi, in un secondo autoritratto, non più come un artista con gli strumenti del mestiere, bensì come un nobile in atteggiamento pacato e sereno, pronto a farsi ritrarre dal proprio ritrattista. La casa di Rotari a Pietroburgo divenne un punto di riferimento per la corte, a tal punto che gli ospiti più importanti venivano qui condotti per conoscere l'artista e la sua opera. Rotari ebbe diversi allievi in Russia, che lo aiutarono nella sterminata produzione di teste di carattere. Alla sua morte infatti, nella sua casa rimasero più di seicento ritratti, destinati alla famiglia per volere testamentario, ma acquistati dalla zarina per mantenere unita l'intera produzione in Russia. Uno dei problemi più spinosi della produzione di Rotari, è infatti, ancora oggi, quella di distinguere le mani che lavorarono ai singoli ritratti.

Pietro Rotari, dopo una sfavillante carriera e aver acquisito fama internazionale, morì a Pietroburgo a soli cinquantacinque anni e viene ricordato dalla lapide posta nella Villa Rotari ad Avesa che recita: "Qui nella pace della villa paterna temprava l'ingegno e la mano a opere leggiadre il pittore conte Pietro Rotari che in patria in Germania e in Russia mantenne la gloria dell'arte italiana. Nato a Verona ai 4 ottobre 1707 – morto alla corte imperiale di Pietroburgo – ai 31 agosto 1762".

23 marzo 2021

Lezione del **prof. Corrado Viola**

Dipartimento Culture e Civiltà -

Università di Verona

SILVIA CURTONI VERZA

(Verona 1751 - Verona 1835)

Una *salonnière* veronese



Immagine di Silvia Curtoni Verza conservata in Biblioteca Civica (collocazione 11.c.189)

0. Non si indulge alla voga imperversante dei *woman studies* collocando, in un'ideale gipsoteca *de viris (et mulieribus) illustribus* veronesi, il busto di una brillante dama settecentesca. Il gesso che la raffigura ha un generoso *decolleté*, e sul bianco incarnato del collo e del petto spicca, civettuolo, il rosso di un nastro annodato intorno alla gola: quello allora di moda del vestire *à la victime* o 'alla ghigliottina'.

Questa l'icona vulgata di Silvia Curtoni Verza. Per lo meno fino agli anni Ottanta del secolo scorso, quando perde terreno l'identificazione tradizionale della nostra Silvia con l'omonima protagonista-dedicataria dell'ode pariniana sul vestire alla ghigliottina: l'ode famosa dell'inverno 1795, penultima delle venticinque pariniane, in cui il maggior lirico, con Metastasio, del nostro Settecento riprova quella moda, che indulge al macabro per mera civetteria: «Perché al bel petto e all'omero / con subito vicenda / perché, mia Silvia ingenua, / togli l'indica benda, / che intorno al petto e all'omero, / anzi a la gola e al mento / sorgea pur or, 69

qual tumida / vela nel mare al vento?», con quel che segue. «Il vestire alla Guillotine», dice una delle prime stampe dell'ode pariniana, «è tutto bianco; il petto scoperto; un bindello rosso al collo; i capei neri, e che discendendo coprano alcun poco il volto, ed anche il seno».¹ Veste lunga, bianca, che lascia scoperti il collo e gli omeri, come

¹ Così si legge nel retrofrontespizio di una delle prime edizioni dell'ode pariniana, *Sull'abito detto Guillotine. Ode a Silvia del signor abate GIUSEPPE PARINI*, Reggio, Davolio, [1795], p. [2]. Della *plaque*, nota in esemplare unico, dà conto GIOVANNI BIANCARDI, *Fra le stampe dell'ode pariniana A Silvia*, «ALAI. Rivista

quella indossata dalle nobili francesi per recarsi al patibolo, negli anni del Terrore. Tocco finale: il nastro rosso, con cui le belle dovevano cingersi la gola, per simulare il taglio della ghigliottina.

Oggi si ritiene che la Silvia dell'ode pariniana sia un nome generico, mera onomastica poetica, e di lunga tradizione, soprattutto pastorale.² Tuttavia, che l'identificazione con la Curtoni Verza sia a lungo apparsa più che persuasiva non è fatto privo di significato. Ma procediamo con ordine. Iniziando, però, *ab extra*, con un breve *détour*, anche se non troppo da lontano, e restando pur sempre sul rapporto tra Silvia e Parini.

1. Il Settecento, si sa, è un secolo di epistolari. Anzi, è senza meno *le siècle épistolaire*, per antonomasia. Tutti (e tutte) scrivono lettere, carteggiano, corrispondono. E ci sono giunti *corpora* epistolari imponenti, che sono poi l'aspetto tangibile, concretamente apprezzabile, di quello che è lo stigma, o uno degli stigmi, della vita culturale dell'epoca: la dimensione della *sociabilité*. Riempiono volumi e volumi gli epistolari di un Voltaire, tanto per fare un nome, e in Italia dei due fratelli Verri, Pietro e Alessandro, di un Metastasio, di un Cesarotti, o ancora, sullo scorcio *fin de siècle*, di un Vincenzo Monti o di un Foscolo.

Ma si dà anche il caso contrario: diciamo di parsimonia epistolare. Parini, ad esempio. Di lui non abbiamo che sessantasette lettere: l'epistolario più magro di tutto il nostro Settecento. Ebbene, tre di queste sessantasette lettere sono destinate proprio a Silvia Curtoni Verza. Tutte e tre datano all'anno fatidico del secolo, e anzi della storia moderna: il 1789.

Parini ha conosciuto l'avvenente nobildonna veronese l'anno prima, a Milano, e ne è rimasto conquistato. Il poeta del *Giorno* è ormai sessantenne, la Curtoni trentasettenne ma ancora nel pieno del suo fulgore. Sono tre lettere 'galanti', che formano come una sezione a sé stante dell'epistolario pariniano.³ A Carducci parvero «appassionate».⁴ Beninteso: non conoscono il patetismo tumultuoso, la concitazione amorosa, la trepidazione di quelle scritte un quindicennio prima per l'attrice Teresa Mussi e inviate all'amico Giuseppe Paganini, fidato mediatore tra il poeta e l'amata.⁵ Il registro è diverso, più composto e risolto, ma in esse parla pur sempre un Parini toccato dal fascino di una donna di valore. Francesco Reina, l'allievo di Parini che le pubblicò per la prima volta, nel 1804, nel quarto volume delle *Opere* del suo maestro, le disse «leggiadre ed affettuose» e le giudicò «uno de' più vaghi ornamenti di questo elegante

di cultura del libro dell'Associazione Librai Antiquari d'Italia», 3, 2017, pp. 177-205: 184-185, che ne fornisce altresì una riproduzione fotografica integrale alle pp. 192-199 (a p. 193 le parole citate a testo).

² Cfr. ad es. GIUSEPPE PARINI, *Le Odi*, a cura di Nadia Ebani, Milano-Parma, Bembo-Guanda, 2010, p. 262; ID., *Il Giorno. Le Odi*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Milano, BUR Classici, 2011, p. 674; ID., *Odi*, a cura di Mirella D'Ettore, introduzione di Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Serra, 2013 (Ed. Naz. delle Opere di Giuseppe Parini, IV), p. 245, nota 3.

³ Datate per la precisione 22 gennaio, 25 febbraio e 12 marzo 1789, le si può leggere in GIUSEPPE PARINI, *Lettere*, a cura di Corrado Viola, con la collaborazione di Giovanni Catalani e Paolo Bartesaghi, Pisa-Roma, Serra, 2013 (Ed. Naz. delle Opere di Giuseppe Parini, III), n° 52-54, pp. 201-210.

⁴ GIOSUE CARDUCCI, *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, Bologna, Zanichelli, 1942, p. 331.

⁵ Cfr. PARINI, *Lettere*, cit., n° 17, 21, 23-26, pp. 117-119, 128-129, 133-144.

Volume».⁶ Non solo: dedicò quello stesso volume alla nostra Silvia, scrivendo, nella dedica, di lusingarsi di non essere da lei biasimato per la divulgazione di queste epistole, in cui il «sommo Italiano de' tempi nostri» le si rivolgeva parlando «il divino linguaggio dell'amore».⁷

«Gentilissima Dama», scrive Parini a Silvia tornata a Verona, «da quel momento che a Lei piacque privare la mia patria e me della sua presenza, non è scorso un giorno, neppure un giorno, senza che io mi sovvenissi di Lei, e senza che io mi dilettaassi [...] di contemplare coll'immaginazione tutti gl'interni e gli esterni pregi che l'adornano»; «ho sempre presenti le sue sembianze», continua, e «mi par di sentire il tono della sua voce, di vederne la vivacità degli occhi, l'energia dell'espressione, e quelle grazie dello spirito e della persona tutte sue, che ravvivate da una lievissima tinta maschile sono tanto più singolari e prepotenti». E aggiunge che avrebbe voluto scriverle qualcosa di «più nobile e solenne» della «triviale prosa di una lettera».⁸

Nella seconda missiva il poeta di Bosisio invita Silvia a tornare a Milano per trattenervisi qualche mese: «Vorrà Ella scriver de' versi? Ella ci troverà ed ozio ed ammiratori. Vorrà Ella conversare? Quanto dell'un sesso e dell'altro penderanno da coteste labbra così efficacemente parlanti! Che se le piacerà di fare all'amore, non le mancheranno bei giovani che a tanto splendore accorreranno. E se per distrazione soffrirà che altri soltanto gliene parli, ci sarà fino a qualche vecchierello immaginoso che senza stancarla le sospiri qualche volta da vicino».⁹

Ma è la terza e ultima lettera di Parini (nella dispersione del carteggio passivo pariniano non abbiamo, purtroppo, le responsive della Curtoni) a chiudere in versi queste dichiarazioni di tono «tra il faceto e il galante»,¹⁰ come scrive lo stesso Parini. A sigillare quest'ultima missiva, che si apre con un eloquente «Adorabile Silvia», è infatti un sonetto del poeta «All'ornatissima Silvia». Non sarà forse uno dei migliori componimenti del sommo pittor del signoril costume, ma merita estesa lettura:

Silvia immortal, benché dai lidi miei
lontana, il patrio fiume illustri e coli;
e benché dentro ai gorgi atri letei
ogni dolce memoria il tempo involi;

pur con lo ingegno onde tant'alto voli
e con le vaghe forme e i lumi bei,
dopo sì lungo variar di soli,
viva e presente nel mio cor tu sei.

E spesso in me la fantasia si desta,
tal che al dì chiaro e nella notte bruna
te veggio; e il guardo a contemplar s'arresta.

Né ben credendo ancor tanta fortuna,

⁶ GIUSEPPE PARINI, *Opere*, pubblicate e illustrate da Francesco Reina, Milano, Genio tipografico, 1801-1804, 6 voll., IV, p. [4].

⁷ *Ibid.*

⁸ PARINI, *Lettere*, cit., n° 52, pp. 201-202.

⁹ Ivi, n° 53, p. 205.

¹⁰ Ivi, n° 53, p. 206.

palpito e dico: o l'alma Silvia è questa,
o delle Grazie o delle Muse alcuna.¹¹

2. Se si è insistito (e si insisterà ancora per breve tratto) su queste lettere di Parini, non è per indulgere all'aneddotico, come potrebbe anche sembrare, ma perché esse ci consegnano al vivo alcuni tratti del profilo fisico e 'sociale' di Silvia nell'ambiente che fu il suo. A partire, appunto, dal secondo, ossia dallo sfondo che le compagina: che qui è quello salottiero e cittadino. E poco importa che, nello specifico, si tratti della Milano colta e aristocratica di Parini e non della coeva Verona. A questa cornice, lo abbiamo visto, la scrittura epistolare si commisura: e allora l'*eros* si ricompone, si sublima in forme più disciplinate. Disciplinate innanzitutto dal *jeux d'écriture* e dalle convenzioni sociali («questo mio tenore di scrivere tra il faceto e il galante»). Ma neppure qui mancano i toni appassionati: le «grazie dello spirito e della persona» della dama lontana vivono nel ricordo, scrive Parini autobiograficamente, di un «animo», quello del poeta, «fieramente sensibile a quel bello che esce dall'ordinario corso della natura e della educazione», in un «uomo» che si riconosce «il più sensitivo della terra».¹²

Insomma, troviamo qui i colori, ben settecenteschi, di una vibrante *sensiblerie* individuale che si dispiega in una consolidata dimensione di *sociabilité*. I soli servizi d'amore che il Parini sessantenne può promettere alla fascinosa dama, se tornerà a Milano, sono quelli di un attempato cicisbeo-poeta, in figura, lo abbiamo visto, di un «vecchierello immaginoso che senza stancarla le sospiri qualche volta da vicino». Sospiri che poi si decantano in versi. Insomma, è la dimensione del *salotto*, dell'accollita scelta di uomini e donne del bel mondo, in cui la poesia e la letteratura si fanno codice di comunicazione e intrattenimento mondano; un ambiente meno formale dell'accademia e non istituzionalizzato, in cui la casa patrizia (e dunque il privato, per quanto un privato di per sé stesso semipubblico, data l'esposizione sociale dell'*élite* nobiliare cittadina) si apre al pubblico degli omologhi di classe e di cultura, non solo concittadini, ma anche personalità di passaggio: un mondo in cui tutto un ceto, quello dirigente, si riconosce, identitariamente, nel suo codice sociale e culturale, e celebra i suoi riti mondani attorno alla figura della *maîtresse de salon*, della *salonnière*, della padrona di casa che ospita e ammalia, accoglie e affascina, riceve e seduce, promuove incontri e propone discussioni, e insomma dà il tono al proprio salotto, lo impronta di sé: con il suo ruolo, con le sue doti di *savoir faire*, con il suo *esprit de société*, con la sua peculiare sensibilità culturale e umana.

E poi c'è, sempre nelle lettere di Parini a Silvia, il profilo fisico, il piano della *descriptio personae*, la *descriptio superficialis* dei retori di un tempo. A questo proposito va notato un tratto interessante, che trova riscontro anche in testimonianze di altri illustri frequentatori della Curtoni. E che fa sì che il catalogo delle bellezze della dama abbia poco del petrarchismo, quel petrarchismo cui pure sembra alludere

¹¹ Ivi, n° 54, pp. 209-210.

¹² Ivi, n° 52, pp. 201-202.

parodicamente. Ci sono sì gli «occhi» e addirittura la «bella mano»,¹³ insegna petrarchista quant'altre mai (si pensi a Giusto de' Conti). Ma gli occhi, «vivacissimi», sono apprezzati come «validi interpreti della penetrazione e della energia» dell'animo della donna; e la mano è lodata non tanto «perché bella», quanto perché appartiene a una «persona fornita di tante grazie e di tanti meriti», e ammirata nell'atto di deporre «in carta» le «cose dettate» da una «mente sì bene ornata ed ispirata dalle Muse». ¹⁴ E ci sono soprattutto, antipetrarchisticamente, proprio, «labbra [...] efficacemente parlanti», di «poderosa muscolosità», dalle quali «viene con tanto impeto scagliata la persuasione». ¹⁵ Si disegna insomma il profilo virile di una donna di carattere, avvezza alla discussione e al dibattito, quello che aveva luogo nel suo salotto e nei salotti che visitava in viaggio, appunto.

E c'è ancora, nelle lettere di Parini, un accenno ai gusti culturali di lei, al suo inclinare, in letteratura, a certo gusto 'preromantico' (il discredito e l'obsolescenza della qualifica impongono le virgolette) allora di moda. Difatti il classicista Parini le rimprovera il suo scrivere «di morti di tombe o d'altre simili [...] malinconie», inadatte «alla sua età, al suo sesso ed alla piacevole economia della vita». ¹⁶ Il riferimento va quasi sicuramente a due sonetti composti allora da Silvia, l'uno in morte del marito (*Ben nell'aspetto del Divin Fattore*), l'altro alla propria tomba (*La tomba, che mie membra accoglier deve*): sonetti che volle recitare in Arcadia, durante la sosta romana del suo viaggio per l'Italia, ma, per l'emozione, pare le mancasse la voce. ¹⁷

Il giudizio pariniano sui sonetti malinconici di Silvia fa il paio con l'altro che si legge poco più sotto, nella stessa lettera, e che riguarda i versi di Ippolito Pindemonte, uno dei più illustri amici e frequentatori del salotto di Silvia. Del poeta veronese Parini aveva letto i versi delle *Quattro parti del giorno* «recentemente pubblicati», un poemetto in ottave le cui sezioni hanno titoli identici a quelle del *Giorno* di Parini: *Il Mattino*, *Il Mezzogiorno*, *La Sera*, *La Notte*; ¹⁸ ma l'identità è solo nei titoli, perché il

¹³ Ivi, n° 53, p. 204.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ivi, p. 205.

¹⁶ Ivi, p. 204.

¹⁷ All'abortita recita arcadica accenna concorde tutta la bibliografia sulla Curtoni: cfr. ad es. FRANCA PETRUCCI, *Curtoni, Silvia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXI, Roma, Treccani, 1985, pp. 490-494: 491. Recensendo la *Lettera* antivolteriana di Baldassarre Odescalchi a Silvia (cfr. qui *infra*), pubblicarono i due sonetti le «Novelle letterarie» fiorentine, n° 8, 22 febbraio 1788, coll. 116-118, così introducendoli: «La Lettera che qui si annunzia è giustamente indirizzata ad una delle più colte dame d'Italia, che non solo à gusto per la poesia, ma ancor vi si esercita. Ella à ultimamente fatto un giro per l'Italia, e sono stati ammirati i suoi talenti, tra' quali quello della poesia. Avendo noi avuta la sorte di fare acquisto di due sonetti che ella à recitato in alcune adunanze di persone erudite, prendiamo l'occasione di pubblicarli per fare onore al bel sesso, ed accrescere l'istoria delle donne celebri italiane».

¹⁸ Il poemetto, in ottave, forma, fin dalla *princeps* bodoniana del 1788, la seconda sezione delle *Poesie campestri*: cfr. IPPOLITO PINDEMONTI, *Prose e poesie campestri*, introduzione, note e a cura di Angiola Ferraris, Torino, Fògola, 1990, pp. 169-191. Mette conto ricordare, qui, che all'ottava XVIII del *Mattino*, vv. 5-8, si legge questo omaggio poetico alla Curtoni: «Forse giunge il mio canto in parte alcuna, / bench'io voglia tra lochi ermi calermi: / che non giungano, o Silvia, a te sue note, / benché romito, non bramar chi puote?» (ivi, p. 174). Nella nota riferita a questi versi che si legge nella *princeps* (*Saggio di poesie campestri del cavalier PINDEMONTI*, Parma, Reale stamperia, 1788, p. 61) ma non nell'edizione Ferraris, l'autore giustifica l'omissione del cognome della «bella e colta dama», dicendola «abbastanza nota a tutta l'Italia», soprattutto «dopo l'ultimo suo viaggio».

tono è di «mesta armonia», ben diverso da quello pariniano. Pindemonte aveva conosciuto Parini quattro anni prima della Curtoni, in un suo viaggio a Milano del 1784: di queste relazioni interpersonali, dirette (nei viaggi) e a distanza (nei carteggi), e mediate dai membri della propria *cotérie*, era fatta, in concreto, la Repubblica letteraria settecentesca, quel cosmopolitismo dell'età dei Lumi di cui i salotti sono una delle espressioni caratteristiche. Ebbene, dei versi pindemontiani Parini così scrive: «benché non mi soddisfacciano del tutto per rispetto al tutto, contengono per altro delle cose belle».¹⁹

3. Ma tornando alla descrizione psico-fisica di Silvia, ne viene il profilo di una donna che in società sa imporsi, oltre che farsi ammirare, per doti di «spirito», «grazia» e «cultura»: doti tanto «più singolari e prepotenti», lo abbiamo sentito, in quanto «ravvivate da una lievissima tinta maschile». La mascolinità esteriore riverbera dunque una 'virilità' interiore. Si può certo osservare come, a livello di lessico galante, si avverta qui un rinnovamento del «galateo amoroso» in direzione di un «gusto sensuale nuovo».²⁰ Ma anche come, a monte, sul piano ideologico, agisca una parallela conferma dei tratti 'maschili' convenzionalmente attribuiti all'intelligenza, alla cultura, all'abilità dialettica: soprattutto se queste doti, come in questo caso, siano riconosciute «singolari e prepotenti».

Il tratto, che non è dunque solo fisico, di una lievissima e ambigualmente fascinosa, per Parini, androginìa, è notato anche, più tardi, da Ugo Foscolo. Il poeta greco-veneto è a Verona, nel giugno 1806, e scrive (ancora lettere, dunque!) a un'altra celebre *salonnière* del tempo sua amica, la «Staël veneziana» Isabella Teotochi Albrizzi. Le riferisce dell'incontro con la Verza e con un'altra *salonnière* veronese, Camilla Marioni Strozzi: «La Verza m'ha del maschile»; ma al contrario di Parini questo tratto mascolino non è di suo gusto: «Io cerco in voi», cioè nelle donne, «la gentilezza ch'io non ho». E poi paragona Silvia alla Marioni Strozzi: «La Strozzi m'ha dell'affettato e della civetta – ma perché è più donna mi piace assai più, e se mi confinassero in Verona anteporrei la società di questa malaticcia alle sentenze dell'Amazzone».²¹

Silvia «amazzone», Silvia *virago*, dunque, per Parini come per Foscolo, ma in positivo per il primo, in negativo per il secondo. Certo, la freddezza verso i toni virilmente assertivi di Silvia, le «sentenze dell'Amazzone», sarà stata alimentata anche dall'intenzione di Foscolo di fare un complimento, tra le righe, all'interlocutrice: perché il salotto di Silvia a Verona era pur sempre, fuori di Venezia e in territorio veneto, uno dei più importanti, e come tale rivaleggiava per fama con quello veneziano

¹⁹ PARINI, *Lettere*, cit., p. 206.

²⁰ MARIA LUISA RICARDONE, *Le donne in Parini*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di Gennaro Barbarisi et al., Bologna, Cisalpino-Monduzzi, 2000, 2 voll., I, pp. 187-203: 190.

²¹ UGO FOSCOLO, *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, II, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 115 (lettera del 16-17.VI.1806). E cfr. anche, ivi, pp. 137 e 139.

della Teotochi; anzi, alcuni frequentavano alternativamente l'uno e l'altro, come Pindemonte, che a Venezia passava alcuni mesi l'anno.²²

4. È ormai tempo, però, di provvedere un minimo di informazioni su Silvia Curtoni Verza. La nostra Silvia nasce a Verona nel 1751 da Antonio Curtoni e da Elisabetta Maffei, stretta parente del grande Scipione; e al fonte battesimale ha nome di Silvia proprio come la madre del prozio Scipione, Silvia Pellegrini Maffei. Viene educata dalle monache benedettine del monastero di S. Maria agli Angeli, ricevendovi «probabilmente un'istruzione molto elementare, poiché non vi apprese neanche il francese, che studiò più tardi».²³ Il padre la distoglie dal proposito di monacarsi: «Ma il mio buon genitor, in suo amor forte, / dal periglio mi trasse il dì ch'io avea / già le caste ghirlande al crine attorte», canta lei stessa in versi.²⁴ E ventenne, nel 1771, viene data in sposa al conte Francesco Verza Guastaverza, che così fu dissuaso «dallo scandaloso proposito di sposare una popolana».²⁵

È a questo punto che Silvia incontra il teatro, inteso come il cemento concreto sulle scene, quelle private dei cosiddetti dilettanti, le compagnie teatrali o meglio accolite di filodrammatici che i giovani nobili in ogni città formavano per recitare, per loro diletto e intrattenimento. A Verona, nel 1774, il conte Alessandro Carli, un benemerito in questo campo, dà vita a una compagnia teatrale che funge da tramite della conoscenza del teatro francese sei-settecentesco;²⁶ e Silvia ne diviene la primadonna. Le rappresentazioni avevano luogo nella Villa del Chievo del conte Marco Marioni. Come precisa il biografo di Silvia, biografo tuttora imprescindibile anche se datato, e mi riferisco a quel Bennassù Montanari allievo di Pindemonte cui dobbiamo una *Vita di Silvia Curtoni Verza veronese*²⁷ e, prima, una molto più estesa *Vita* del Pindemonte,²⁸ la Curtoni, però, non recitò mai, pare, alla villa Marioni del Chievo, dove si esibivano invece Camilla Marioni Strozzi e Maria Corsini Marioni, moglie di Marco Marioni, ma piuttosto, come sembra di ricavare dagli arabeschi allusivi della prosa del Montanari, nel palazzo cittadino dei Marioni o forse in quello del conte Carli.²⁹ Già nel 1774 fu suo il ruolo di Berenice nella tragedia omonima di Racine, tradotta per lei e

²² Da novembre ad aprile-maggio, per la precisione: cfr. IPPOLITO PINDEMONTI, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000; CORRADO VIOLA, *Il nuovo, la tragedia, la storia. Sulle lettere di Pindemonte a Isabella*, «Studi veneziani», XLVII, 2004, pp. 365-379: 366.

²³ PETRUCCI, *Curtoni, Silvia*, cit., p. 490.

²⁴ SILVIA CURTONI VERZA GUASTAVERZA, *Terze rime*, Verona, Società tipografica editrice, 1822³, p. xxiv (lungo il capitolo intitolato *Conforto*, del 1810, pp. xxii-xxvi).

²⁵ GIAN PAOLO MARCHI, *Salotti veronesi tra Settecento e Ottocento*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal medioevo ad oggi*, a cura di Paola Lanaro e Alison Smith, Sommacampagna (Vr), Cierre, 2012, pp. 215-226: 218.

²⁶ Basti, qui, il rinvio a PAOLO PRETO, *Carli, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma, Treccani, 1977, pp. 148-150.

²⁷ Verona, Dionigio Ramanzini, 1851. Della *Vita*, nel 1835, sempre per i tipi del Ramanzini, il Montanari pubblicò una prima redazione con il titolo di *Elogio storico della nobile contessa Curtoni Guastaverza, dottissima dama veronese*.

²⁸ Venezia, Paolo Lampato, 1834; ma se ne veda ora l'anastatica, corredata da utili paratesti, a cura di Gian Paolo Marchi: *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, con uno scritto di Vittorio Betteloni, Verona, Fiorini, 2003.

²⁹ Cfr. MONTANARI, *Vita di Silvia Curtoni Verza*, cit., p. 16.

dedicata «solo» a lei da Ippolito Pindemonte.³⁰ Inizia qui un'amicizia, quella appunto con Pindemonte, che dura per tutta la vita; amicizia che fu anche, a tratti, idillio sentimentale, a fasi alterne con un'altra celebre *salonnière* veronese, Elisabetta Contarini Mosconi, la finanziatrice delle pindemontiane *Poesie campestri*, che teneva salotto, oltre che nel palazzo cittadino di Corte Farina, nelle ville extraurbane di Sandrà e poi di Nòvare.³¹ Proprio Silvia attrice tragica nelle parti di Berenice e di Zenobia (nel *Radamisto e Zenobia* di Crébillon) è ricordata con nostalgia da Pindemonte nell'epistola in versi a lei diretta nel 1778, da Napoli, dove si trovava in viaggio:

E in riva al Tebro ed al Sebeto in riva
veggio gran donne e cavalier la scena
passeggiar di Melpomene, ed il labbro
di cari pianti eccitator n'ascolto:
in me poi torno e de la mente gli occhi
volgo con un sospiro al ciel natio.
[...]
O Ninfe del Sebeto, il vostro riso
non mi ritien; Silvia, ogni ceppo io frango,
e su l'Adige vengo a pianger teco,
e il petto anch'io di quelle tue saette
presento al tempestar fatale e caro.³²

E ancora nel 1812 Pindemonte le dedica il discorso, primo dei tre, *risguardante la recitazione scenica e la riforma del teatro*, posto in limine alla quinta edizione dell'*Arminio*, la sua maggior tragedia: «Sono ancor vivi nella memoria degli uomini, egregia Silvia, que' giorni, che calzar vi piacque il coturno, e parlasi ancora di quelle lagrime, senza cui non sembrava possibile l'ascoltarvi».³³

Il cimento scenico di Silvia fu però una parentesi, la fase iniziale della sua opera di animatrice della cultura nobiliare veronese: nel 1778, dopo quattro anni, Silvia depone il coturno, e quella fase è conclusa per sempre. Lo rammenta ancora Pindemonte nella ricordata epistola da Napoli di quello stesso anno:

³⁰ Cfr. [IPPOLITO PINDEMONT], *Berenice tragedia del signor Racine tradotta in versi italiani. Si aggiunge un'ode del traduttore*, Verona, erede di Agostino Carattoni, 1775. Alla versione è premessa la dedica *All'egregia ed ornatissima dama la signora Silvia Cortoni Verza*, pp. IV-X.

³¹ Per una prima informazione sulla Contarini (1751-1807) può vedersi la voce, a firma di VERA LETTERE, nel *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, 1983, pp. 151-153. Per Nòvare di Valpolicella, cfr. GIAN PAOLO MARCHI, *Gli ultimi desideri della contessa Elisabetta Contarini Mosconi*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna Maria Salvadè, Milano, LED, 2019, pp. 211-217. Per Sandrà, cfr. ISABELLA MENIN, *Il Grand tour di un nobile veronese. Lettere di Giacomo Mosconi (1841-1842)*, premessa di Gian Paolo Marchi, Verona, QuiEdit, 2018 (C.R.E.S., *Reperta*. Dagli archivi, 1); FRANCO CORSINI, *Archivio Mosconi-Negri. Inventario del fondo epistolare*, premessa di Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2020 (C.R.E.S., *Reperta*. Dagli archivi, 3); nonché il sito Web dell'Associazione Culturale Saletto, che cura conservazione e valorizzazione del ricco fondo sandratense, www.associazioneculturalesaletto.it.

³² IPPOLITO PINDEMONT, *Alla nobile signora Silvia Curtoni Guastaverza*, in ID., *Epistole e Sermoni*, a cura di Salvatore Puggioni, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 159-165: 159 e 165.

³³ IPPOLITO PINDEMONT, *Discorso primo risguardante la recitazione scenica e una riforma del teatro. Alla signora Silvia Curtoni Verza*, in ID., *Arminio. Tragedia*, Verona, Mainardi, 1812⁵, pp. 1-24: 1.

Dunque tra polve inonorata, e mesto
del lungo, a che lo danni, ozio aborrito
giacerà sempre, o Silvia, il tuo coturno?
Inutile del ciel dono perduto
fia dunque in te la rara arte che puote
far riviver gli estinti, e tesse inganni
del vero assai più dolci, e pianti crea,
onde s'oscura d'ogni riso il vanto?³⁴

5. Dopo il teatro, ecco Silvia «sostenere ottimamente la [...] parte su la scena del mondo».³⁵ E dunque il salotto di palazzo Bra a Verona. Questo, spiega il Montanari, consisteva «in una grande stanza teatralmente in due scompartita, metà a stucchi [...], a specchi l'altra metà; cortinaggi di seta cilestra, raccolti o spiegati, or una la rendevano or due, secondo tornava; nella parte a stucchi, quadrettini rappresentanti i più amorosi tratti degl'Idilli di Teocrito, del Gesner, del Pompei coi motti corrispondenti; e lettucci pur cilestri in amendue gli scompartimenti agiata la rendevano e quasi [...] voluttuosa».³⁶ Teocrito, Gessner, Pompei (Girolamo, il famoso grecista veronese allievo di Scipione Maffei): tre insegne di un gusto ben settecentesco; e il terzo nome dice della acclimatazione di quel gusto nella Verona di Pindemonte. Si può ancora aggiungere, col Montanari, a proposito della «stanza» del salotto Verza, che Clementino Vannetti, il letterato roveretano esegeta di Orazio e teorico del «sermone», ebbe a definirla come il «gabinetto d'Armida», e «grotta magica» la disse Saverio Bettinelli, il poligrafo mantovano noto come il Nestore dell'Italiana letteratura.³⁷

Che cosa si faceva nel salotto di Silvia, nelle riunioni settimanali del venerdì? «Si leggevano», riferisce sempre il Montanari, «classici autori e Dante in particolare, vi si esponeva modestamente ma sinceramente la propria opinione» sulle ultime novità letterarie, «i componimenti propri si conferivano scambievolmente: qualche amico lontano, come per esempio il Vannetti, mandava i suoi».³⁸ In esso, cioè, come in tutti i salotti di un certo livello del tempo, «la letteratura diveniva socialità e questa letteratura».³⁹

Rimasta vedova, Silvia si dà a una serie di viaggi per l'Italia (a partire dal 1784). Dopo la vicina Venezia, tra l'autunno del 1786 e il giugno dell'anno successivo va a Roma, dove frequenta i salotti più in voga (fra questi quello celebre di Maria Pizzelli Cuccovilla), conosce letterati come Giovanni Gherardo De Rossi e il duca di Ceri Baldassarre Odescalchi, coi quali allaccia corrispondenza. È in questa occasione che viene chiamata a recitare versi in Arcadia ma resta senza voce. Da Roma scende fino a Napoli e a Palermo, tornando via Firenze a Verona. La accompagnano Claudio e Luigi Torri, Clementina Marioni e Camilla Strozzi. Dell'autunno 1788 è il viaggio a Milano,

³⁴ ID., *Alla nobile signora Silvia Curtoni Guastaverza*, cit., pp. 159-160.

³⁵ ID., *Discorso primo*, cit., p. 24.

³⁶ MONTANARI, *Vita di Silvia Curtoni Verza*, cit., p. 75.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, p. 18.

³⁹ PETRUCCI, *Curtoni, Silvia*, cit., p. 491.

e di lì a Torino e Genova, quello già ricordato in cui conosce Parini. Nell'estate 1790 ripete il viaggio a Roma, Napoli, Palermo e Firenze del 1786-1787, accompagnata questa volta dal conte Francesco Emili, suo amante ufficiale, da allora in poi, e 'cavalier servente': sarà poi fucilato dagli occupanti francesi per la sua carica di Provveditore di Comun, dieci anni dopo, nel maggio 1797, per ordine del generale Augereau, insieme ad Augusto Verità, durante l'occupazione francese di Verona: «ammonimento alla nobiltà locale» a non mettersi alla testa degli insorgenti (le Pasque veronesi sono del 17-25 aprile).⁴⁰ Nonostante ciò, la Curtoni fu ben lungi dal rompere le sue relazioni con gli occupanti francesi: pare anzi fosse presentata a Napoleone. Per converso, quando poi la Repubblica veneta fu annessa all'Austria, non mancò di far «buona accoglienza agli Austriaci, tanto che il Pindemonte scriveva nell'agosto del 1800 di averla vista "circondata da ufficiali tedeschi come fosse una fortezza francese"». ⁴¹

Intanto continua a viaggiare, sia pure con spostamenti di minor gittata: nel 1791 è a Brescia e poi a Venezia, dove frequenta il salotto di Isabella Teotochi Albrizzi. A Venezia torna nella primavera del 1800, nel 1801 è a Mantova, nel 1802 a Milano, nel 1803 a Padova, nell'aprile del 1805 di nuovo a Mantova, presso l'amato Bettinelli, nel 1806 a Parma. Dovunque è ben accolta negli ambienti più esclusivi della cultura e della società, allaccia rapporti che poi proseguono per via epistolare, riceve il plauso, quasi stereotipo, per lei, di «immortale», desta la vena poetica dei letterati locali, che cantano di lei in versi d'occasione, miete consensi, riceve dediche di opere in prosa e in poesia. E tutto ridonda a vantaggio del suo salotto di Verona, tutto conferisce alla consacrazione del suo ruolo di *salonnière* e di ambasciatrice della cultura veronese.

Viaggi, relazioni, carteggi. Ormai dovrebbe essere chiaro: questa, per dir così, la politica estera della buona *salonnière*. Entrando ospite acclamata nei salotti delle città che visita, Silvia è come in missione diplomatica, rappresenta non solo sé stessa ma, quasi per metonimia, tutto un complesso di nomi, letterati, relazioni, che sono poi quelli della sua *cotérie*: nel suo nucleo scaligero, quello degli *habitué* del suo salotto, Pindemonte *in primis*, e nella rete più allargata dei *supporter* esterni, dai mantovani intorno a Saverio Bettinelli ai roveretani di Clementino Vannetti, e loro relative propaggini, via via alimentate e consolidate dai viaggi. Con lei, insomma, viaggia tutta una zona della nostra Repubblica letteraria. *Public relations*, insomma (e sempre). Il che equivale a dire che anche i viaggi si inscrivono nella dimensione del salotto.

6. E vi si iscrive pure l'ultimo cimento cultural-mondano di Silvia. Alludo alla sua produzione letteraria. Che, almeno per quel che è del titolo più cospicuo e rappresentativo, nasce dal e per il suo salotto scaligero. È fra i vecchi e fidati *aficionados* che Silvia inizia intorno al 1806 a far circolare i suoi *Ritratti*, che sottopone all'approvazione di quegli stessi amici da lei 'ritratti', accettandone i consigli. Nel 1807, a Verona, escono i *Ritratti d'alcuni illustri amici*: dello stesso

⁴⁰ MARCHI, *Salotti veronesi*, cit., p. 223.

⁴¹ PETRUCCI, *Curtoni, Silvia*, cit., p. 492, che ricalca MONTANARI, *Vita di Silvia Curtoni Verza*, cit., p. 129.

anno, che è poi quello dei *Sepolcri* foscoliani e pindemontiani, nonché della *Corinne* di Madame de Staël, sono anche i *Ritratti* dell'altra *salonnière* illustre dell'epoca in area veneta, la più volte ricordata veneziana Teotochi Albrizzi. Questi della Curtoni, pubblicati sotto lo pseudonimo arcadico di Flaminda Caritea, sono dedicati a Baldassarre Odescalchi, il già menzionato duca di Ceri conosciuto a Roma, il quale a sua volta aveva dedicato a Silvia fin dal 1787 la sua *Lettera* sulla tragedia francese intitolata il *Fanatismo ossia Maometto il Profeta*, in realtà, o almeno nelle intenzioni, una demolizione critica della *pièce* voltairiana di mezzo secolo prima.⁴²

Ebbene, i *Ritratti*, che portano a diciotto in tutto, quattro dei quali di donne, i due soli raccolti nel di poco precedente *Saggio di ritratti*,⁴³ sono presentati dall'autrice come un «tributo» dovuto ai propri «amici», quelli «in compagnia de' quali, pendente dal loro labbro, passai le sere più liete ed utili della mia vita».⁴⁴ Vi sono naturalmente Pindemonte, Bettinelli, Girolamo Pompei, Alessandro Carli, Bartolomeo Lorenzi, l'abate-poeta didascalico della *Coltivazione de' monti*, la cui terza edizione dedicò a Silvia, ma anche il balì Sagramoso, gli scienziati Lorgna, Cossali, Cagnoli e Targa, l'agronomo e latinista Benedetto Del Bene, l'abate Ottaviano Guasco, traduttore di Montesquieu e storico della scultura antica, il mantovan-veronese Girolamo Dalla Corte Murari Bra, cantore in versi dello zar Pietro il Grande. Le quattro donne, a parte l'amica Maddalena Lerchenfeld Nogarola, sono *maîtresses de salon* come l'autrice: la milanese Paolina Litta Castiglioni, che Silvia conobbe insieme con Parini;⁴⁵ Marianna Carminati Aleardi, anche lei titolare di un salotto a Verona; e la bergamasca Paolina Secco Suardo Grismondi, la Lesbia Cidonia dell'*Invito* del Mascheroni, il cui profilo di *salonnière* è molto simile a quello di Silvia, e che anzi, in gioventù, ebbe a formarsi proprio a Verona, anche lei alla scuola di teatro di Alessandro Carli.⁴⁶

Nel profilo di Benedetto Del Bene, Silvia difende la validità delle «colte adunanze», dove «l'uomo dotto e virtuoso instruisce l'ignorante, incoraggia i buoni e serve di specchio a' malvagi».⁴⁷ Questo per dire, anzi per ribadire, che la sua opera maggiore, «per scelta di genere letterario e per filigrana di scrittura», è tutta interna al perimetro culturale del salotto: è il portato di quell'«*esprit de conversation* esercitato nelle serali

⁴² *Lettera di d. BALDASSARE ODESCALCHI duca di Ceri all'ornatiss. dama la sig. contessa Silvia Curtoni Verza intorno alla tragedia francese intitolata il Fanatismo, ossia Maometto il profeta*, Roma, Pagliarini, 1787.

⁴³ Uscito verso la fine di agosto del 1807, sempre per i tipi del veronese Gambaretti e sotto lo pseudonimo arcadico di Flaminda Caritea, questo *Saggio* conteneva soltanto i profili di Girolamo Pompei e di Saverio Bettinelli.

⁴⁴ SILVIA CURTONI VERZA, *A d. Baldassarre Odescalchi duca di Ceri*, in EAD., *Ritratti d'alcuni illustri amici*, Verona, Gambaretti, 1807, pp. v-viii: v.

⁴⁵ Cfr. EAD., *Ritratti*, cit., pp. 63-64. Per la Castiglioni (1751-1846), nata Litta Visconti Arese, Parini compose *La recita dei versi*, *Il dono*, l'incompiuta *O la tua stirpe egregia* e due sonetti; a lei accenna in una delle sue tre lettere a Silvia: cfr. PARINI, *Lettere*, cit., n° 53, p. 205.

⁴⁶ I quattro ritratti muliebri sono accorpate in un'apposita sezione *in cauda* al volumetto, pp. 63-72, preceduti da questo avviso *Al lettore* (p. 61): «Terminata la stampa, ottenni al fine dalla modestia di alcune mie amiche di poter pubblicare i lori Ritratti. Gode il mio spirito di far noti senza adulazione i lineamenti di queste rare Donne, della cui amicizia io tanto mi pregio».

⁴⁷ EAD., *Ritratti*, cit., pp. 57-59: 59.

adunanze del suo salotto». ⁴⁸ E anche di lei si può dire ciò che disse Niccolò Tommaseo di Isabella Teotochi, cioè che fu «letterata per contatto di letterati». ⁴⁹

A poco si riduce la restante opera letteraria di Silvia. Abbiamo ancora, di lei, alcuni *Consigli al suo nipote Orazio Verza*, una serie di massime morali in versi anacreontici scritte a educazione dell'amato nipotino, appunto, ⁵⁰ e alcune *Terze rime*, pubblicate a più riprese a partire dal 1810 e in edizione definitiva nel 1822, con dedica a Bartolomeo Lorenzi, nel frattempo scomparso. ⁵¹

7. Ora, quando si parla di queste *salonnières* settecentesche, si cita di solito il giudizio un po' *tranchant* di Carducci, che ebbe a definirle «pupattole da sala»: «Chi può leggere oggi le [...] prose della Paolina Grismondi, della Silvia Curtoni Verza, della Isabella Teotochi Albrizzi, della Cornelia Martinetti? O a chi, leggendole, non vien fatto di pensare: Ma queste donne vissero? vissero oltre la vita imbellettata di pupattole da sala od oltre le pose scultorie e poetiche o procaci di modelle? Tanto flaccido guizza, da quelle ceneri di viscide frasi, il fuoco fatuo del viver falso italiano». ⁵² Giudizio ingeneroso, certo, che si spiega con il confronto, che Carducci sta facendo, tra i carteggi di una *salonnière* risorgimentale, Maria Teresa Serego Alighieri Gozzadini, veronese ma trapiantata a Bologna, carteggi animati da ideali patriottici, e i carteggi tutti levità e mondanità letteraria delle nostre dame settecentesche. Vero è che, poco dopo, Carducci riconosce che forse anche queste, nella conversazione, «erano spiritose ed amabili». ⁵³ Non sarà molto, ma è già qualcosa.

Non sarà fuori luogo, allora, concludere insistendo sul confronto tra i due secoli l'un contro l'altro armati, il Settecento e l'Ottocento. Citando, allora, un'epistola in versi sciolti del maggiore, dopo Aleardo Aleardi, dei poeti veronesi ottocenteschi, Cesare Betteloni, il cantore del Benaco e del «dolor fisico», il lirico che dà voce a una disperazione romantica addolcita in malinconia. ⁵⁴ Siamo nel 1851, e l'epistola del Betteloni è indirizzata *Al conte Bennassù Montanari* per ringraziarlo di avergli donato copia della sua *Vita di Silvia Curtoni Verza*, allora appena uscita. Betteloni rievoca la vecchia gentildonna da lui conosciuta anni prima (Silvia muore nell'estate del 1835,

⁴⁸ Mi valgo qui delle parole con cui Gino Tellini introduce l'edizione da lui curata dei *Ritratti* della Teotochi: GINO TELLINI, *La parte nascosta del volto*, in ISABELLA TEOTUCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, a cura di Gino Tellini, con 25 illustrazioni, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 9-54: 17-18.

⁴⁹ NICCOLÒ TOMMASEO, *Storia civile nella letteraria. Studii*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1872, p. 515.

⁵⁰ *Consigli di Flaminda Caritea p.a. al suo nipote Orazio Verza*, Verona, Gambaretti e comp., 1809.

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 24.

⁵² GIOSUE CARDUCCI, *Un ritratto femminile. Maria Teresa Serego Alighieri contessa Gozzadini*, «Nuova antologia», 15 marzo 1884, pp. 199-200; poi in ID., *Opere*, III, *Bozzetti e scherme*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 380.

⁵³ Ivi, p. 381.

⁵⁴ Tali i proverbi critici correnti sulla poesia di Cesare Betteloni (1808-1858); ma per un giudizio più aggiornato cfr. *I Betteloni*, a cura di Luciano Bonuzzi e Gian Paolo Marchi, Bardolino (Vr), Comune di Bardolino, 2008; CESARE BETTELONI, *Canzoniere patriottico del 1848*, a cura di Corrado Viola, Sommacampagna-Verona, Cierre-Biblioteca Civica di Verona, 2009; CORRADO VIOLA, *Una goccia d'acqua nel mare della favolistica: Cesare Betteloni e Pierre Lachambeaudie*, in *La sensibilità della ragione. Studi in omaggio a Franco Piva*, a cura di Laura Colombo, Mario Dal Corso, Paolo Frassi, Stefano Genetti, Rosanna Gorris Camos, Pierluigi Ligas, Paola Perazzolo, Verona, Fiorini, 2012, pp. 435-450.

quando Betteloni è ventisettenne), già cadente, decrepita, «mummia stecchita», appoggiata al braccio di un domestico che la sorregge al passeggio in piazza Bra, mentre il popolino la fa oggetto di «festosa celia». Tutto un mondo ormai scomparso:

[...] or lei riveggo,
mercé la penna tua, magica verga,
mutar, qual fata Alcina, le avvizzite
spoglie, e tornata giovine e leggiadra,
far le turbe ammirate al suo passaggio,
che un profumo di grazie addietro lascia.
Già mi sembra con te pender sospeso
dai cari labbri, e beber dai possenti
occhi neri l'amor, sia che in plaudente
teatro calzi il tragico coturno,
Berenice divina, o a noi discesa
sia che contenta di più angusta scena
coi pronti motti e con sorrisi e sguardi
in care veglie gli animi ricrei.
Chi tu avvizzir vedessi a poco a poco
ti puoi fingere ancor fresca e vezzosa;
ma chi sol miri di deformi grinze
nell'età curva tratteggiato il viso,
immaginar mal può nido d'amori
quella bocca sdentata e quelle rughe.
E tal Silvia mi parve primamente.⁵⁵

E qui Betteloni ha un sospiro nostalgico per quel tempo perduto, qualcosa di molto simile al «Rinascio del 1850» di Guido Gozzano, il Gozzano dell'*Amica di nonna Speranza*:

Oh dolce tempo! esclamo, ove le amene
lettere nostre aveano in sì vezzosa
cultrice sprone, ed al ben far conforto!
Oh fossi nato a que' bei giorni anch'io!⁵⁶

Prosegue poi difendendo Silvia dalla taccia, per dir così, di camaleontismo o di opportunismo per essersi prontamente adattata «alle diverse / fortune dell'età», e mostrata «graziosa a tutti», ai «codati patrizi, a' re, alle Corti, / ai profughi reali, ai Giacobini, / agli Austri, ai Galli, ai vincitori, ai vinti». E questo perché «l'impresa sua diceva: Piacere; / e qual miglior ne avrà donna leggiadra?». ⁵⁷

Ecco: con questo giudizio, più benevolo e insieme meno superficiale di quanto possa apparire, che il poeta dell'Ottocento, scrivendo di Silvia, pronuncia sul secolo che lo ha preceduto, il secolo finito negli sconvolgimenti del turbine napoleonico, potrà

⁵⁵ CESARE BETTELONI, *Poesie*, Verona, M. Bettinelli, 1957, pp. 243-246: 243.

⁵⁶ Ivi, pp. 243-244.

⁵⁷ Ivi, p. 245.

equanimemente chiudersi anche il nostro discorso su una delle più colte gentildonne veronesi «tra Rivoluzione e Restaurazione».⁵⁸

⁵⁸ FRANCESCO UGLIETTI, *Una gentildonna veronese tra Rivoluzione e Restaurazione. Silvia Curtoni Verza (1751-1835)*, Verona, Archivio Storico Curia Vescovile, 1983.

30 marzo 2021

Lezione di madre **Marilena Pagiato**
madre canossiana

MADDALENA GABRIELLA DI CANOSSA

(Verona 1 marzo 1774 –10 aprile 1835)

Marchesa – educatrice – fondatrice dell'ordine delle Figlie e dei Figli della Carità.



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

Ringrazio l'Associazione dei Consiglieri emeriti di Verona per avere promosso questi incontri in collaborazione con l'Università e la Società Letteraria di Verona.

Interessante poi notare che oggi si parli di Maddalena di Canossa dopo la presentazione di Silvia Curtoni Verza. Donne contemporanee, figlie della cultura del loro tempo, capaci di una realizzazione personale differente, unica ed irripetibile. Questa è la grandezza di “personaggi illustri”: essere figli del proprio tempo e capaci di dare un contributo originale così che l'identità di ciascuno non sia massificata e la società del tempo possa avvalersi di contributi originali.

1. Il contesto in cui visse Maddalena di Canossa (familiare e sociale)

1.1. La famiglia: i marchesi di Canossa

Il nome di «Canossa» è legato alla storia d'Italia e d'Europa dal secolo XI dell'era cristiana, quando la famosa contessa Matilde di Canossa (1046 -1115) esercitò per circa mezzo secolo la sua forte influenza politica. Proprio da un ramo dell'albero genealogico della stessa, arriva a Verona un certo *Simone di Canossa*, capitano di ventura o per lo meno comandante di truppe al seguito di Muzio Attendolo Sforza e poi dipendente della Repubblica di Venezia. Nel 1414 *Simone* acquistò in Grezzano i beni confiscati ai Dal Verme, ribelli alla Repubblica e, quindi, prese dimora in Verona.

La famiglia abitò in un primo tempo nella contrada di S. Maria Antica, poi in quella di S. Cecilia; più tardi abitò in contrada di S. Pietro Incarnario e infine, dal 1531, in contrada di S. Martino Aquario, l'attuale Corso Cavour.



Nel 1529 i Canossa avevano già dato incarico a Michele Sanmicheli della costruzione di un nuovo palazzo, condotto a termine poi tra il 1530 e il 1537, modificato con l'aggiunta di una balaustra nel secolo XVIII e arricchito all'interno con stupende pitture del B. Tiepolo.

Dal 1478 la famiglia fu annoverata tra quelle *del Nobile Consiglio di Verona* e, da quel tempo, il suo rilievo nella vita cittadina fu costante, con possibilità di emergere a seconda delle doti dei membri del casato vissuti nelle diverse epoche e nelle differenti circostanze storiche.

I Canossa di Verona ebbero, già nel primo secolo della loro presenza in città, la felice sorte di dare un personaggio illustre, **Ludovico di Canossa (1475-1532)**, **vescovo di Bayeux** (diocesi della chiesa cattolica in Francia), molto vicino ai Papi per gli incarichi ricevuti. Fu amico del vescovo di Verona, **Gian Matteo Giberti (1495-1543)**, al quale lasciò dei beni che servirono per il completamento dei lavori della cattedrale.

Un altro personaggio importante fu **il Card. Luigi di Canossa¹**, vescovo di Verona, figlio di Bonifacio e quindi nipote di Maddalena.



Certamente Maddalena poté avere molti vantaggi dal nome di famiglia. Innanzitutto ricevette un'educazione alle relazioni sociali, anche con autorità importanti, apprese le modalità per la gestione del palazzo pure dal punto di vista economico-amministrativo; competenze che saprà poi utilizzare per il suo progetto di carità. La famiglia le offrì inoltre una solida educazione cristiana

cattolica che Lei ha personalizzato e incarnato nella sua vita. Maddalena fece tesoro di ciò che le era stato trasmesso col nome illustre e, nello stesso tempo, attuò una singolare contestazione del carattere di esteriorità in cui talvolta poteva eccedere anche la più famosa e rinomata tradizione di nobiltà.

1.2. Il contesto sociale

A Verona la gente sperimentava povertà e miseria. Il tutto si aggravò con l'arrivo dei francesi. Le famose Pasque veronesi (17-25 aprile 1787) furono un episodio di insurrezione della città di Verona e dei suoi dintorni contro le truppe di occupazione francese, comandate dal generale Napoleone Bonaparte. Sostenuta dai ceti più umili

¹ Luigi di Canossa (1809-1900) entrò nella Compagnia di Gesù nel 1837 e fu ordinato sacerdote nel 1841. Insegnò in alcune scuole della Compagnia e predicò esercizi spirituali in diverse città. Nel 1847 dovette lasciare la Compagnia prima di pronunciare i voti definitivi, per motivi di salute.

Fu nominato vescovo di Verona il 30 settembre 1861 e consacrato da Benedetto Riccabona de Reinchenfels il 23 gennaio 1862. Partecipò al Concilio Vaticano I.

Papa Pio IX lo nominò cardinale nel 1877. Partecipò al conclave del 1878 quando fu eletto papa Leone XIII. Morì all'età di 90 anni e la sua salma è sepolta in un monumento funebre eretogli nella Cattedrale di Verona.

della città, la rivolta provocò gravi ritorsioni finanziarie e politiche. La sommossa, che vide il coinvolgimento anche del marchese generale Antonio Maffei, marito di Laura di Canossa, sorella di Maddalena, venne troncata da altre truppe francesi. I francesi occuparono nuovamente la città ed infierirono con asprezza inaudita contro i responsabili della sollevazione. Per prima cosa saccheggiarono il Monte di Pietà, la banca dei poveri, imposero contribuzioni enormi, depredarono le opere d'arte pubbliche e private² e anche gli oggetti sacri. Infatti, Maddalena di ritorno da Venezia corre nella cappella del palazzo per vedere se i vasi sacri fossero ancora custoditi: con tanto dolore scopre che tutto è stato portato via.

Il problema della miseria, della divisione tra ricchi e poveri, tra padroni e servi, sarà l'assillo di tutta la vita di Maddalena. Tentare di trovare delle soluzioni per andare incontro alla povera gente, sarà il primo impegno suo e di quante/i abbracceranno l'itinerario di vita da lei tracciato.

2. Analisi delle fonti che “raccontano” il suo percorso esistenziale e di fondatrice

Maddalena scrive molto. I suoi scritti mettono in evidenza il cammino personale, le sue relazioni, i suoi progetti e la gestione delle problematiche economico-amministrative. Lo stile delle lettere è quello dell'Ottocento: involuto, ridondante, spesso ripetitivo, ma molto attento alla quotidianità, alla vita delle singole persone e delle comunità. Il suo non è quindi un carteggio ordinato, ma una “racconto” del vissuto pratico.



Le fonti sono suddivise in quattro tipologie:

2.1. Le Memorie: sono un'autobiografia che narra parte del cammino della sua vita dinamica, segnata dal dolore, da relazioni intense e dalla realizzazione di grandi opere. Racconta esperienze già vissute che scrive a distanza di tempo, verso i 40 anni, e parla di sé a partire dall'età di 14-15 anni. Si chiamano memorie, ma in realtà sono la raccolta di quaderni dove Maddalena scriveva, quaderni salvati all'ultimo istante quando una Sorella - che la seguiva - aveva ricevuto l'ordine di bruciare tutto ciò che vi era nel cassetto. Un'altra Sorella intervenne, affermando che quegli scritti dovevano essere messi in salvo, e così avvenne. Il testo è un documento prezioso perché è il racconto del suo cammino di vita interiore e permette di intuire il cammino di una donna contemplativa nell'azione.

² Anche la Pala del Mantegna in S. Zeno, oltre ad altre opere d'arte, fu spedita a Parigi. Fu il Canova che, dopo Waterloo, riuscì ad ottenerne il ritorno.

2.2. L'Epistolario: è formato da lettere inviate da Maddalena dal 1791 al 1835, dall'età di 17 anni fino alla conclusione della sua vita. Il numero *totale delle lettere* è di 3.104.

E' suddiviso in tre parti:

Epistolario I: *Lettere ai familiari* in n° 412.

Per familiari si intendono le persone molto vicine a lei dal punto di vista relazionale: i suoi cari (12 al fratello Bonifacio); la sua grande amica, contessa Durini di Milano (n° 349 lettere), conosciuta a Verona nell'ospedale della Misericordia³. Maddalena scrive la sua prima lettera, nel 1791, a 17 anni, mentre si trovava nel convento delle Terese di Verona; la scrive al P. Domenico Federici⁴ al quale racconta l'inizio (a 5 anni) e la continuazione della sua vocazione e spera, un giorno, anche con le preghiere del padre, di poter narrargli pure la conclusione della sua chiamata.

Epistolario II: *Lettere ufficiali* in n° 576+ 123 lettere risposta in due volumi:

II/1: n° 391: sono lettere che trattano delle 5 Fondazioni: Verona l'8 maggio 1808; Venezia nel 1812; Milano nel 1816; Bergamo nel 1820; Trento nel 1828. Trattano inoltre dei rapporti epistolari con la Santa Sede per l'approvazione dell'Istituto e delle Regole, e con le pubbliche autorità per avere i permessi ad operare. Le lettere parlano anche di problemi a carattere amministrativo e di ipotetiche soluzioni.

II/2: n° 308: sono lettere che riguardano le *Fondazioni richieste da Vescovi* di varie diocesi, in parte realizzate dopo la sua morte: Lonato, Brescia, Vicenza, Treviso, Cremona, Monza, Ravenna, ecc. Maddalena parla anche della nascita della Congregazione dei Figli della Carità, avvenuta a Venezia il 23 maggio 1831, ma che lei aveva in cuore fin dal 1799. Un gruppo di lettere è indirizzato al filosofo don Antonio Rosmini.

Epistolario III: *Lettere d'Istituto* in n° di 1993, ripartite in 5 volumi.

- *Dal 1816 al 1823:* in numero di 402 lettere (lei ha 42 anni) a Superiore e a qualche altra persona (don Leonardi Leonardo, ecc.)
- *Dal 1824 al 1826:* in numero di 393 lettere a Superiore e ad amici vicini all'opera
- *Dal 1827 al 1830:* in numero di 386 lettere scritte ancora alle Madri e a persone vicine, alla Naudet che poi fonderà l'Istituto "Sorelle della Sacra Famiglia", in zona S. GV in Valle (Vr)
- *Dal luglio del 1830 al 1832:* ancora 380 lettere
- *Dal 1833 all'aprile del 1835* scrive 432 lettere



³ L'amicizia con la contessa Durini fu costante, affettuosa e solidale nella condivisione degli stessi ideali. Il loro legame durò per oltre 30 anni.

⁴ Cfr. Ep. I, n° 1 Scrive a P. Domenico Federici, domenicano, veronese di nascita, ma ha vissuto molti anni a Treviso. Si applicò infaticabilmente allo studio delle lettere e delle scienze.

2.3. I Piani: descrivono il sogno di Maddalena; coprono un arco di tempo di circa 30 anni.

Il primo iniziale abbozzo dell'Opera risale al 1799, visto da don Libera che seguiva il cammino di Maddalena. Don Libera le scrive: “il Piano sia maneggiato dalla prudenza, dalla discrezione e dalla facilità nella pratica” (Lett. n° 64). Il Piano B6 è l'unico interamente autografo.

Anni della programmazione (1812.1818): dal B7 al B11: Piani scritti per chiedere autorizzazioni precise alle autorità per potere poi operare liberamente.

Piani della realizzazione del sogno (dal B12 al B18). Sono gli anni dei Piani contenenti il grazie a sua Maestà per la donazione dei conventi di Verona e di Venezia; della fondazione delle case di Bergamo, Milano e Trento. La gratitudine era una virtù tanto presente in Maddalena.

2.4. Le Regole e gli Scritti Spirituali per delineare lo stile di vita e le modalità di operare:

- La Regola Diffusa di Venezia, considerata la prima dell'Istituto
- La Regola Diffusa di Verona con alcuni capitoli aggiunti
- La Regola Diffusa di Milano
- Le Regole approvate da Papa Pio XII il 23.12.1828

Dai suoi scritti emergono i tratti caratteristici della personalità di Maddalena di Canossa; è necessario quindi tenerli presenti per poter comprendere le ragioni del suo modo di essere e di operare.

- *Dimensione fisica*, in particolare la salute. Maddalena è stata particolarmente provata da malattie, soprattutto nell'età dell'adolescenza, ma ha saputo accettare le sue fragilità, senza trascurare i suoi sogni, i suoi progetti. Scriverà all'amica Durini: “Non vi prendete pena per la mia salute, la quale è buona; ho avuto un po' di raffreddore senza però bisogno né di salassi né di letto, adesso sorto di casa e sono guarita affatto”⁵. Maddalena dovrà fare i conti con una salute precaria che non sarà, però, un ostacolo alla realizzazione del suo progetto/sogno.
- *Dimensione intellettuale* - Maddalena, fin da piccola, ha dimostrato una spiccata capacità intellettuale che le permetteva di intuire i problemi, di cercarne soluzioni con il fare progetti per risolvere i problemi individuati. Questa era Maddalena sia a palazzo, sia nella vita dell'Istituto.
- *Dimensione relazionale*: dimostrava grande capacità di rendersi prossima, compassionevole, pronta a donare quanto poteva essere utile per chi era nel bisogno. Sapeva esprimere i suoi sentimenti e le sue emozioni, nel rispetto delle persone, lasciando sempre grande libertà di scelta.
- *Dimensione spirituale*: l'educazione cristiana ricevuta, piuttosto severa ed esigente, si è trasformata in Lei in un rapporto personale con il Signore in cui credeva e che imitava nel suo modo di amare. Senza questa dimensione spirituale, di fede

⁵ Ep. I, 49

profonda, fatta propria, andando oltre la spiritualità popolare, non è possibile capire la “biografia” di Maddalena come donna nobile, credente, come Fondatrice degli Istituti.

3. Le tappe del suo percorso di vita

3.1. Da 0 a 17 anni

Maddalena Gabriella nasce il 1° Marzo 1774 nel meraviglioso Palazzo Canossa⁶, dal marchese Ottavio (1740-1799)⁷ e dalla contessa Teresa Szluha della nobiltà magiara⁸. La nascita di un'altra bambina, dopo Laura, è un'amara delusione per i nobili genitori che attendevano un figlio, destinato ad accogliere col nome l'eredità del casato e a trasmetterne la gloria. L'erede atteso, Bonifacio Canossa, nascerà il 21 agosto 1776 e a lui faranno seguito altre due bambine, Rosa ed Eleonora. Il 2 marzo Maddalena riceve il Battesimo nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo. Fin dai primi anni, ella manifesta un'indole esuberante, a volte capricciosa, noncurante della compassata gravità che esigono famigliari e maestri. "Preoccupa" -dice la mamma-. "Personalità precoce e forte" -dicono altri-. "E' tanto sensibile, prega come un angelo, ha un cuore d'oro; i poveri la commuovono"- afferma la cameriera-. Si racconta di un dialogo di Maddalena, ripetuto più volte da lei stessa quando i poveri si affacciavano all'ingresso del palazzo.

*Maddalena chiede alla cameriera: “Il pane! C'è un povero! Il pane!”
Gridando, la bambina sale affannata lo scalone e ne discende col pane.
“Prendi - dice al povero che attende al cancello - prendi e torna domani che te ne darò ancora”.
Il povero ringrazia commosso.
“Non c'è di che! - esclama Maddalena - io ne ho tanto di pane!”*

*Ella sta a vederlo allontanarsi, poi abbraccia il suo cane, e dice:
“Vedi, Fido, quell'uomo aveva fame; dev'essere davvero brutta la fame! ...
Ma perché ci sono i poveri? Perché non sono tutti marchesi come noi?”.
Fido naturalmente non risponde, e la piccola resta pensosa.*

Maddalena era molto attenta e sensibile alla miseria del popolo e lo sarà per tutta la sua esistenza.

⁶ Il palazzo Canossa fu opera dell'architetto Sanmichieli che lo progettò verso il 1527.

⁷ Ottavio, figlio (1740-1799) del marchese Carlo, patrizio di Verona, all'età di 39 anni, il 6 ottobre 1799, morì e, dopo i funerali nella chiesa parrocchiale di Valdagno, fu sepolto nella chiesa delle Suore Cappuccine di Valdagno, con un'arca fatta costruire dalla sua nobilissima famiglia.

⁸ La mamma Maria Teresa Szluha (1752-1807), ungherese, figlia del Conte Giorgio di Edimburgo in Pannonia, Consigliere di Sua Maestà Imperiale. Nel 1769, a 17 anni, sposa il Marchese Ottavio di Canossa. Dopo due soli anni dalla morte del marito, passa in seconde nozze con il Marchese Edoardo Zenetti di Mantova. Il matrimonio fu celebrato nella parrocchia di S. Lorenzo in Verona. Mantiene con i figli, e in particolare con Bonifacio, una corrispondenza carica di affetto. Prima di decidere della propria vita, Maddalena visita la madre a Valeggio (Verona), presso la Villa Maffei, e riceve da lei la benedizione per il proprio futuro (1792). Maria Teresa Szluha muore a Mantova il 19 maggio 1807.

Nel 1779, la famiglia vive nella serenità e si prende cura dei cinque figli: Laura, Maddalena, Bonifacio, Rosa, Eleonora. Tutti vivono nell'agiatezza e nell'amore, ma sembra essere per poco tempo. Infatti, *il 5 ottobre*, durante un'escursione, il marchese Ottavio di appena 39 anni, viene colpito da improvviso malore e muore il giorno dopo. Questo fa piombare nello sgomento e nel lutto la Casa. Maddalena, bambina precoce, sensibilissima, affettuosa, intuisce, sia pur confusamente, il vuoto che si crea nella sua esistenza.



Nel 1781, la mamma, *contessa Szluha, vedova di Ottavio di Canossa, a soli 27 anni*, con cinque figli da educare, sente il peso della solitudine e della responsabilità di madre, all'interno di una austera famiglia come i marchesi di Canossa. Non riesce a stare in quella situazione e il 25 agosto 1781, si unisce in seconde nozze, in S. Lorenzo, al marchese Odoardo Zenetti di Mantova e abbandona per sempre Verona. I cinque figli del marchese Ottavio restano doppiamente orfani. Maddalena subisce il nuovo colpo, ma tutto custodisce nel suo cuore. Forse proprio in questi anni scopre in Dio la paternità che non muore, nella Madonna la maternità che non abbandona mai.

Nel 1782, la famiglia provvede ad una Istitutrice che individua nella francese Francesca Capron. Il compito di educatrice delle giovanissime marchesine le viene affidato per 7 anni. Ella si propone di farne dame perfette secondo le esigenze dell'alta società del tempo. La vivacità di temperamento e la mente aperta di Maddalena captano, in un primo tempo, le simpatie dell'istitutrice che indulge e copre le incomposte manifestazioni del carattere della bambina. Nonostante l'irruente vivacità, Maddalena è schietta, retta, sente molto la pietà, ama la religione; intelligente, coglie subito certe stonature morali e francamente le rifiuta. "Una bugia? Mai!" Preferirà il castigo meritato per il malanno commesso. Ferita nel suo orgoglio, l'istitutrice, che l'aveva consigliata a mentire per evitare un rimprovero, spinta da altri episodi simili, cambierà con lei il rapporto: le preferenze indulgenti si mutano in maligna persecuzione per alcuni anni.

Nel 1789 (90), all'età di 14-15 anni, Maddalena viene colpita da una gravissima malattia. Ella scriverà a Padre Federici ricordando quel periodo:

"Di quattordici, in quindici anni pensava di cambiare idea, cioè il mondo m'allettava, l'educazione che mi veniva data, era più propria ad ispirarmi altre idee che a coltivare il pensiero di Religione; ma mi venne una febbre maligna, che in sette giorni si trattava di seppellirmi, riavuta alquanto da questa malattia, si rinnovarono i primi sentimenti, e le antiche risoluzioni, tacqui per allora con tutti. Ne parlai con il Confessore. Coi miei parenti avrei continuato a tacere, ma un complimento, che mi fece un Cavaliere a teatro, m'obbligò a dichiararmi⁹.

⁹ EP I, n° 1

3.2. Da 17 anni il tempo della ricerca, del cammino interiore



Nel 1791: ottiene di ritirarsi dai "susurri e dalle occasioni" nel monastero di S. Teresa, fuori di porta Romana a Verona. Vi rimane, combattuta e cimentata in mille maniere, fino a conclusione delle nozze della sorella Laura con il marchese Maffei Antonio. Ritorna in famiglia, ma avverte ancora che la sua strada è donarsi al Signore; per questo tenta una seconda volta di entrare in monastero, **nel 1792**. Ella scrive nelle Memorie:

"Finalmente risoluta di farmi carmelitana scalza, mi ritirai in quel monastero¹⁰ e, benchè si trattasse di una semplice visita, mi sembrò di essere entrata in Paradiso. Ma ecco due difficoltà: oltre l'orrore che avevo sempre provato per la clausura (orrore che ero tuttavia disposta a superare a costo della vita), nei tre giorni che vi rimasi mi sentivo incessantemente ripetere nell'intimo che in quel luogo avrei sì santificato me stessa, ma non avrei potuto impedire peccati, nè giovare alla salvezza delle anime¹¹."

Ritornata a palazzo, si sente angustata, ma non delusa. E' chiamata a saper attendere una chiara luce che potrà venire solo dal Signore. In quel tempo, ritorna ad essere l'amministratrice dei beni patrimoniali indivisibili del marchesato, l'assistente dello zio Gerolamo ammalato, l'educatrice del cugino Carlino a lei affidato dopo la morte della mamma; è pure la sorella della carità per i poveri che si affacciano al palazzo. In quel tempo prosegue il suo confronto con il direttore spirituale per continuare il cammino di discernimento circa il suo progetto di vita. Si prodiga per tutti, mentre rimane "pellegrina interiore", atteggiamento che la porta a meglio comprendere due relazioni fondamentali nella sua vita: la relazione con Dio, il suo Signore, e la relazione con le persone.

a) Relazione con Dio era sicuramente nutrita dalla spiritualità del suo tempo, ma arricchita dalla sua personale esperienza. Così racconta:

"Durante l'orazione fui presa da un assalto d'amore verso Dio così forte che l'anima, impedita di unirsi a Lui per trovarsi chiusa nel corpo, avrebbe tentato, se l'avesse potuto, sciogliersi dal medesimo"¹².

Le forti esperienze di unione con il Signore non erano costanti. Ci sono state anche le fatiche del credere, del sentire la Sua presenza. E' sempre lei che lo scrive:

"In seguito perdetti a poco a poco il sentimento della presenza del Signore e passai in uno stato di tentazione, tedio e distrazione...tentazione contro la fede, non potendo essere sollevata e occupata da cosa qualsiasi, né spirituale né temporale,

¹⁰ Carmelitane Scalze di Conegliano Veneto: L'accompagnò lo zio marchese Gerolamo.

¹¹ Memorie, Cap. 1, vers. 6.

¹² Cfr. Memorie, III, n° 40

sentendo peso, fastidio e noia di tutto e comprendendo che avrei potuto risollevarmi solo se avessi trovato il Signore”¹³.

E’ sempre nella preghiera, nell’ascolto della Parola di Dio, che il suo sogno si va configurando in visione e scrive:

“Durante la settimana santa, leggendo in un piccolo libro di meditazione quel versetto: “Inspice et fac secundum exemplar” (Es. 25,40), provai un’impressione interna tanto forte che mi durò per vari giorni, sentendomi stimolata alla sequela del Crocifisso, ma senza comprendere nulla di particolare”¹⁴.

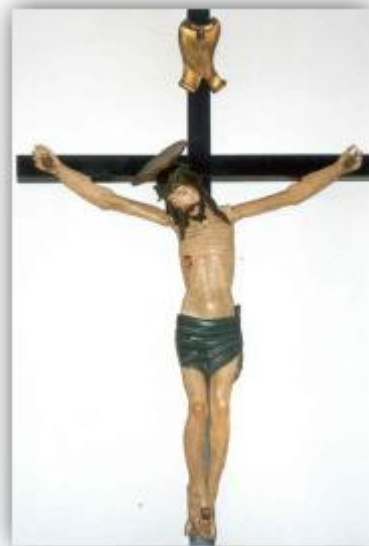
b) Relazione con le persone: Maddalena è capace di ascolto, di attenzione e di tenerezza. Avverte i bisogni profondi delle persone che incontra e cerca delle risposte.

Sente il desiderio di far conoscere il Signore e, dopo la riflessione sul versetto “Docebo iniquos” (Sl 50,15) scrive:

“incominciai a spiegare la dottrina cristiana ogni festa alle cameriere che non potevo mandare in chiesa”¹⁵.

Il suo cuore la porta a spaziare oltre Verona, ad uscire dall’Italia. Per questo, quando sente leggere il passo del Vangelo “Euntes in universum mundum” (Mc 16,15) *“senza saperne il motivo, si sentiva intenerire e riempire di consolazione; e benchè non fosse facile al pianto, le venivano le lacrime agli occhi”¹⁶.*

Maddalena solo dal Cielo potrà vedere che le sue Sorelle, nel 1860, salperanno gli oceani, e arriveranno ad Honk Kong. L’orazione del cuore la porta ad unirsi al suo Signore e, contemporaneamente, ad abbracciare ogni persona, soprattutto se povera e, quindi, a vivere i due grandi precetti dell’amore: Amore verso il Signore e Amore verso i fratelli. Questi sono stati i suoi due grandi amori per tutta la vita. Maddalena coltiva anche relazioni vere di amicizia che sa custodire e alimentare nel tempo. Una sua amica, con la quale ha condiviso aspirazioni e progetti, è la Contessa Carolina Durini¹⁷ alla quale scrive ben 349 lettere. Ecco uno stralcio della prima lettera scritta nel novembre del 1800:



¹³ Cfr. o.c., VI, nn° 40-41

¹⁴ Cfr. o.c., I, n° 32

¹⁵ Cfr. o.c. I, n° 27

¹⁶ Cfr. o.c. I, n° 28

¹⁷ Cfr. Carolina Durini, (1762- 1833), milanese di nascita figlia di Ludovico Trotti Bentivoglio e di Teresa Fontana Belinzaghi. Discende da una delle famiglie più complesse della Lombardia. Era studiosa di scienze matematiche, ma più ancora impegnata in gesti concreti di carità. Nel 1782 Carolina sposa il conte Carlo Francesco Durini, appartenente alla linea primogenita dei conti di Monza, patrizi milanesi dal 1741. Carolina fu dama della Crociera e molto dedita alle opere di bene. Incontrò Maddalena di Canossa a Verona, all’ospedale della Misericordia, durante uno dei frequenti viaggi che ella faceva con il marito e che avevano spesso uno scopo caritativo. Le due signore, che vivevano in pienezza la realtà umana della ricerca interiore e

“Giacchè mi si presenta un’occasione sicura per farvi avere una mia lettera, non voglio trascurarla, mia amatissima amica. Non vi posso dire quanto mi sia costato il dividermi da voi, e quanto io sia in pena, per essere voi partita in uno stato dubbio di salute. Mi vado lusingando di ricevere qualche vostra nuova, di momento in momento, questa servirebbe almeno a calmarmi sul vostro stato, ed a mitigare il dispiacere che provo, di non avervi più vicina.

Mi perdonerete se ieri mattina non sono venuta come vi avevo quasi di certo promesso, ma per una parte non mi è stato possibile, e per l’altra, la mia piccola virtù non resiste troppo ai congedi.

...Intanto vi dirò che ho incominciato ad adempiere le vostre commissioni...

...ho riflettuto su quello che mi avete detto... (esperienza pastorale a Milano) prima di venire a fare qualche esperienza, vi prego di dirmi con quale metodo si fanno a Milano.

...tutta la mia famiglia vi presenta i suoi complimenti, fate aggradire i miei doveri al signor Conte.

...siate a Verona o siate nel Polo, il mio affetto e la mia amicizia non cangeranno mai. Ricordatevi di nominarmi meno che sia possibile, e quando la Gloria d’Iddio non richiede altrimenti, parlatene dicendo come di una terza persona...”.¹⁸

Maddalena instaura relazioni con tante persone. E’ possibile solo ricordarne alcune: don Antonio Provolo, don Antonio Rosmini, don Gaspare Bertoni, don Pietro Leonardi, Margherita Rosmini, ecc.

4. Il tempo della realizzazione del suo sogno

L’abbozzo” del progetto ¹⁹steso con tanta cura, lo troviamo nel piano B 6, (1779), piano che Maddalena sottopone a don Libera²⁰. Ella è ancora a palazzo e già delinea il suo progetto pensando al Soggetto, ai Soggetti che potranno essere chiamati a vivere quella missione e ai destinatari, a coloro cioè che saranno presi in considerazione dal progetto.

4.1. Il soggetto

“Alcune persone desiderose d’impiegarsi alla Gloria d’Iddio, riflettendo alle attuali circostanze in cui lo sdegno del Signore sembra chiaramente domandare una riforma di costumi, penserebbero di istituire una Congregazione...il cui oggetto sia l’adempimento dei due grandi precetti della Carità, Amare Iddio e amare il Prossimo”.

Più tardi parla di queste donne e dà loro un nome: **“Figlie della carità”**, che si prenderanno cura dei poveri. Il Soggetto quindi non è singolo, ma è una **Comunità, una comunità fraterna**. Al soggetto, come Comunità, Maddalena dedica un suo

del donarsi a chi era nel bisogno, iniziarono a vivere un rapporto di amicizia che le portò, per oltre 30 anni, ad intensificare il loro amore per tutto ciò che è umano e a condividere la loro esistenza trovando l’una conforto e sostegno nell’altra e viceversa.

¹⁸ Epistolario 1, 2,.

¹⁹ Cfr Piano B6-6 del 1779

²⁰ Cfr. Lettera a don Libera, n° 64 del 1799

scritto che è un trattato sulla carità²¹. Interessante notare che, oltre alla cura della relazione con il Signore e con le persone destinatarie dell'Opera, ella dedichi un trattato per parlare delle relazioni fraterne. Conferma la necessità di parlarne perchè intravede tre pericoli anche per le “migliori” fraternità:

- “*pericolo di raffreddarsi*”, vivendo così staccate, quasi separate tra loro e solo impegnate nell'opera, senza accorgersi del bisogno di cura delle Sorelle che condividono lo stesso itinerario evangelico
- “*pericolo di urtarsi*”, mancando di quei tratti che facilitano la relazione, non riuscendo più ad intuire ciò che può far bene ad una sorella e ciò che può rattristarla
- “*pericolo di amareggiare*”, creando non solo dolore, ma anche offesa, sia pure involontaria, giudicando e lasciando perciò una profonda amarezza nel cuore di chi riceve l'offesa.

Per questi motivi, dà delle indicazioni pratiche che possono permettere un percorso formativo pratico- esistenziale.

Definiti i soggetti, sia donne che uomini (Figlie e Figli della Carità), passa ad individuare i destinatari dell'opera. Sempre nel Piano B-6, evidenzia chi sono a partire da un'analisi della realtà.

4.2. Bisogni-destinatari ²² è il binomio che Maddalena cerca di coniugare per le persone desiderose di....,impegnarsi per.....

I. Bisogno: (sovvenimento, aiuto): educazione, che diventa poi il primo ministero

E' impegno, scrive nel Piano B6, verso “*i ragazzi abbandonati, che vanno per strada senza impiego e senza assistenza per l'anima, o che se non vanno per le strade, sono privi veramente di soccorsi e di attenzione, istruendoli nella santa Religione, vigilando perché imparino qualche arte ed in una parola facendo trovare a questi poveri ramminghi l'affetto e l'interesse di quei genitori o che loro mancano o che sarebbe meglio che non avessero*”.

Per operare nell'istruzione, ella scrive poi **35 Regole per le scuole** di carità distinguendo lo stile, il metodo, i programmi, l'orario... Ecco un pensiero che dichiara uno stile che Maddalena chiede a chi opera in questo ministero: “Come sarà contenta alla fine della vita la Canossiana (e chi opera in questo ministero) che avrà: “*accolto, difeso e custodito*” pensando che ogni persona è immagine di Dio! *Invece, come si sentirà confusa e nel dolore alla fine della vita se avrà “rifiutato perché troppo povero, riguardato con impazienza o maltrattato perché difettoso, o trascurato per indolenza, o dimenticato per riguardo alla mancanza di que' talenti ed altre naturali doti, le quali si amano più per fini umani che per gli Spirituali o celesti*”²³.

²¹ Cfr. M. di Canossa, *Trattato della Carità*, nella Regola Diffusa.

²² Cfr. Piano B-6 del 1799, relativo ai tre sovvenimento/bisogni

²³ Cfr. Regola Diffusa, Prefazione alle regole per le scuole di carità

II. Bisogno (sovvenimento, aiuto) dell'istruzione cristiana. Individua i destinatari:

“la gente che serve in città” perché gli orari di servizio dei loro padroni non permette di andare al catechismo in parrocchia” e rimane nell’ignoranza; e la gente di campagna che rimane per mesi (soprattutto d’inverno) senza ascoltare la Parola di Dio.

Per operare in questo ministero, scrive 14 Regole di carità. Interessanti sono due sottolineature²⁴: la prima è che *“per far sì che amino Dio, è necessario che lo conoscano”*, perché, come diceva: *“Cristo non è amato perché non è conosciuto”*. Ancora scrive: è importante *“farLo conoscere prima in affetto e poi in effetto”*, perché una relazione si costruisce nell’amore ed è l’amore che permette di comprendere poi i comandamenti, le regole necessarie per vivere una relazione basata sul rispetto reciproco.

III. Bisogno (sovvenimento) di assistenza nelle malattie e nella morte.

Individua due tipologie di destinatari: *“i poveri che per mancanza di modi per parte dell’Ospitale non vi ci possono essere ricevuti e quelli che ci sono già entrati...istruendoli, consolandoli nel modo il più caritatevole che sia possibile”*.

Maddalena sottolinea che tutto deve essere fatto gratuitamente, anzi, ritiene che si possa aiutare gli ospedali ad assistere gli ammalati e, così, l’Ospedale avendo un qualche risparmio, può accettare più ammalati, soprattutto quelli indigenti dal punto di vista economico. Anche per questo ministero Maddalena scrive 15 Regole perché la visita a chi è ammalato promuova maggiore consapevolezza dei valori che sostengono la vita. Nella regola VII ella raccomanda a chi va negli ospedali di avere: *“carità, dolcezza e pazienza e di trattare le inferme come tratterebbe Gesù Cristo”*. Ricorda anche di avere *“prudenza e avvedutezza”* per evitare una falsa compassione, ma di *“mostrare una vera compassione per il loro stato ed interesse per il loro sollievo”*.

Per Maddalena, il progetto è pronto: chiari i soggetti e come saranno chiamati a vivere e definiti i destinatari. Si tratta ora di avviare l’iter per le prime Fondazioni.

²⁴ Cfr. Regola Diffusa, Preazione alle regole per la dottrina

5. Realizzazione del progetto con l'avvio delle Fondazioni

5.1. Le prime esperienze a Verona



Maddalena, ancora a palazzo, cerca di dare vita al sogno e al progetto che, su sollecita richiesta del Vescovo di Verona, Avogadro²⁵, si apre alle scuole di carità per accogliere ed istruire ragazze povere ed abbandonate. Per questa scelta, lascia le visite agli ospedali.

Nel 1801 inizia l'opera prendendo uno stabile in affitto in via Filippini, di fronte alla chiesa dei Filippini, nella parrocchia omonima. In questa casa vengono ospitate tre (TRE) ragazze, da marzo ad ottobre del 1801. La casa però è lontana da palazzo Canossa e quindi cerca altrove. Maddalena deve inoltre trovare i fondi per mantenere le ragazze e inventa la *“compagnia dei tre soldi”*²⁶.

Da ottobre 1801 a novembre del 1802, trova, sempre in affitto, una casa in Corso Cavour (ex contrada S. Martino Acquario), prossima alla Chiesa di S. Lorenzo, vicinissima al palazzo Canossa. Accoglie otto (OTTO) ragazze. Così scrive alla Durini: *“Vi dirò dunque in primo luogo che la casa, grazie a Dio, è trovata a due passi lontana da casa mia. E che di più ho molto fondamento di sperare d'aver trovato le due maestre veramente a proposito”*²⁷

Nell'ottobre del 1802, in seguito a dialoghi, ad incontri, Maddalena riceve in donazione, da don Carlo Franceschini, una casa in Via Regaste, 5. In questa casa accoglie dieci (DIECI) ragazze. Viene fatto l'atto di acquisto, ma ella, umoristicamente, comunica all'amica Durini: *“Ho comprato la casa di cui vi parlai, facendo un contratto da Arlecchino perché senza soldi”*²⁸.

5.2. 8 maggio 1808, inizio della Fondazione nel monastero dei Santi Giuseppe e Fidenzio

Era la quarta domenica dopo Pasqua e, secondo il calendario liturgico del tempo, si celebrava il patrocinio di S. Giuseppe. In quel giorno, Maddalena lascia definitivamente il palazzo Canossa per dare inizio, nel quartiere più povero di Verona, a quella che interiormente riconosce essere quanto il Signore le domanda.

²⁵ Avogadro Giovanni Andrea, di origini veneziane, a 16 anni era entrato della Compagnia di Gesù. Dopo la soppressione della stessa, si stabilì a Verona. Nel 1790 venne eletto vescovo di Verona da Pio VI.

²⁶ La compagnia dei tre soldi era formata da persone che si impegnavano a dare tre soldi alla settimana per provvedere alle necessità delle ragazze.

²⁷ Cfr. Ep. I, n° 36

²⁸ Cfr. Ep. I, n° 89 Alla casa erano annessi anche terreni e corte. Il documento dichiara che fu sborsata la somma di 300 ducati. In realtà il possessore ne ha fatto dono.

5.2.1. La Casa: è il monastero dei Santi Giuseppe e Fidenzio, ex monastero eretto nel 1493. Vi vissero le eremitane di S. Agostino fino al 1806, quando Napoleone decretò la soppressione dei monasteri. Le monache dovettero passare con le altre Agostiniane a S. Giorgio Maggiore in Verona. *Il 1° Aprile 1808 il Vicerè d'Italia, Eugenio Napoleone di Francia, firmò un decreto di cessione del monastero alla marchesa Maddalena di Canossa perché vi “collocasse uno stabilimento di carità”²⁹. L’ambiente è adatto all’opera e per questo Maddalena scrive alla Durini: “Mi trovo sempre più contenta del mio soggiorno e della mia abitazione”³⁰.*



5.2.2. Le prime compagne che seguono Maddalena: (n° 7)

Metilde Bunioli (1766-1848) nasce e muore a Verona. Donna semplice, umile, prudente. Incontra Maddalena nella chiesa di S. Lorenzo.

Matilde Giarola: (1774-1834) nasce e muore a Verona. E’ la seconda insegnante dell’opera. **Angela Traccagnini:** (1764 circa- 1824) nasce a Villafranca; donna umile e molto saggia anche negli affari concreti. Entra nell’oratorio di S. Zeno e segue Maddalena per tutta la vita.

Domenica Faccioli (1781-1858) nasce a Villafranca. E’ superiora a VR, a BG e a VE.

Angela Bragato: (1780- 1848) nasce a Verona. E’ superiora, m. maestra e prima Direttrice Generale dell’Istituto.

Giuseppa Terragnoli: (1790-1845) nasce a Verona. E’ superiora; muore a Treviso dopo due anni dalla fondazione. Umile e amante delle persone, si fece stimare ed amare da tutte le sorelle.

Leopoldina Naudet: (1773-1834), nasce a Firenze da padre francese. I genitori si erano trasferiti a Firenze per essere al servizio del gran duca di Toscana. Rimasta orfana di entrambi i genitori, spinta dal desiderio di donarsi al Signore, fonda l’Istituto “le Dilette di Gesù” che ben presto naufraga. Viene indirizzata da mons. Pacetti ad unirsi con le sue compagne a Verona per l’inizio dell’opera. Rimane a S. Giuseppe dal 1808 al 1816 ed è la prima Superiora della casa; si stacca poi, in

²⁹ Cfr Ep. II/1, pag. 189. E’ importante ricordare che l’Imperatore Napoleone con il principe Eugenio, nominato Vicerè d’Italia è stato ospite due volte in casa Canossa; il 27.11.1805 e il 13.12.1806

³⁰ Ep. I. lett. n° 199. Le problematiche relative alla cessione del monastero si protrassero per decenni.

comunione con Maddalena, per dare vita all'Istituto delle Sorelle della Sacra Famiglia.

5.2.3. Le ragazze potevano essere interne o esterne

Le interne: all'inizio, erano dieci o dodici. Lo stile dell'educare doveva essere di grande rispetto. Per statuto dovevano essere accolte le più povere e bisognose. Si diceva: le interne hanno modi più aggraziati e grida più contenute delle ragazzine esterne. Purtroppo, malattie polmonari e febbri persistenti continuavano a mietere vittime in modo inesorabile tra le giovani vite che, a volte, non avevano una famiglia che si prendesse cura di loro. Maddalena era per loro una madre.

Le esterne: venivano accolte con orari ben precisi. I programmi, il metodo, lo stile erano studiati da Maddalena e dalle sue compagne. Le regole delle scuole e i piani raccontano l'impegno perché tutti i fanciulli potessero *leggere, scrivere e far di conto, oltre a far conoscere il Signore e ad imparare i lavori di casa.*

Alcune attenzioni pedagogiche: dalle Regole per le scuole

- * si educino ad avere cura dell'igiene personale e dell'ambiente, apprendendo così a tenere in ordine la loro casa;
- * è bene correggere le ragazze, non per impeto di passione, ma solo in vista del loro maggior bene;
- * occorre indagare l'indole ed il temperamento non essendo adattato per una quello che andrà bene per un'altra;
- * educare alla formazione del cuore (là dove avvengono le decisioni) e questo domanda in una più dolcezza, in un'altra più forza ed in un'altra più ragione e via scorrendo.

5.3. Le altre fondazioni

Venezia il 01.08.1812, Milano il 18.07.1816, Bergamo il 17.09.1820, Trento il 21.06.1828.

Ogni Fondazione prevedeva un gruppo di compagne, una finalità educativa e di assistenza, e la ricerca per ottenere l'approvazione canonica.

6. Passaggi importanti

- L'inizio dell'Istituto delle Figlie della carità avviene l'8 maggio 1808 a Verona
- Il riconoscimento delle Regole dell'Istituto femminile³¹ il 23 dicembre 1828 da Leone XII
- L'inizio dell'Istituto dei Figli della Carità il 23 maggio 1831 a Venezia, e il riconoscimento delle Regole il 19 gennaio 1960³²

³¹ Cfr. Ep/I,2 pag. 199. Scrive a Maddalena don Pacetti: "L'Istituto il Santo Padre (Pio VII) l'ha approvato e Sua Maestà (Francesco I) ha applaudito"

³² I Figli della carità sono rimasti per anni in un numero esiguo. Nel 1922, il beato don Calabria visitò l'Opera e disse: "L'Opera dei canossiani deve rimanere". Digitus Dei est hic! (qui c'è il dito di Dio).

- Maddalena è proclamata Beata il 7 dicembre 1941 dal Papa Pio XII,
- Santa il 2 ottobre 1988 dal Papa Giovanni Paolo II che disse:

(Maddalena) “Aveva capito che la pietà vera, che commuove il cuore di Dio, consiste nello “sciogliere le catene inique, togliere i legami del giogo, rimandare liberi gli oppressi e spezzare ogni giogo”. Per questo si impegnò con ogni sua energia, oltre che con tutte le sue sostanze, per venire incontro ad ogni forma di povertà: quella economica non meno di quella morale, quella della malattia non meno che quella dell’ignoranza».

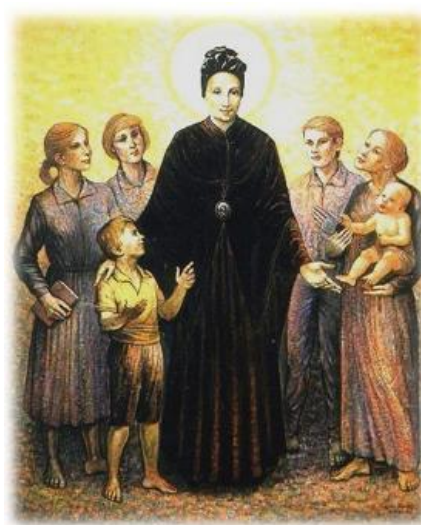
Maddalena conclude la sua vita terrena all’età di 61 anni, il 10 aprile 1835, a Verona nel suo monastero dei santi Giuseppe e Fidenzio.

Una parte del suo testamento spirituale, scritto il 16 gennaio 1835, recita così:

*“Vi raccomando quanto mai posso
i miei amati poveri;
cercate per carità che tutti
vadano un giorno a godere il Signore,
e ciò con le vostre sante istruzioni, orazioni, carità e
fatiche...”.*

Maddalena, nelle sue Memorie, esprime un pensiero che lascia intuire la sua saggezza e apertura di cuore. Scrive:

*“...io ormai nell’Istituto sono una formula.
Infatti, spesso le compagne, anche più giovani, vedono
molte cose meglio di me” (cap. XIII,31)*



La metafora che Maddalena usa, ricorda che le “*formule*” sono fondamentali, sono la base per poter esplorare, individuare nuove possibilità, ma vanno “comprese e rilette” da chi vive in un particolare periodo storico. La fedeltà alle origini permette di avviare e generare nuovi processi e trasformazioni per vivere da donne e uomini della carità nel tempo presente.

E così, le Canossiane e i Canossiani, con in cuore il progetto di Maddalena, hanno varcato non solo i confini della provincia, del nord est, della nazione, ma hanno raggiunto le terre e gli abitanti di tutti i continenti.

Nel 1860, le prime Madri canossiane, con il progetto di vita e progetto apostolico di Maddalena arrivano ad Hong Kong.

Nel 1966 i Padri canossiani aprono la missione in Brasile.

Oggi siamo 2.328 Sorelle Canossiane, in 308 Comunità, presenti nei 5 continenti, in 32 paesi.

Sono quasi due centinaia i Padri Canossiani, presenti in 30 comunità in diversi paesi del mondo.

Siamo la Famiglia canossiana formata dalle Madri e dai Padri canossiani, dai Laici canossiani, dai Fratelli e Sorelle Laici canossiani, dalle Missionarie secolari.

Desidero concludere con la strofa del canto scritto per la beatificazione di Maddalena:



*“Da Verona l’antica e la forte,
spuntò un candido fiore gentile
che con l’opre e coraggio virile Chiesa,
patria, famiglia onorò.
Maddalena di Canossa salve a te,
salve, gloria, plauso a Te,
alma Verona”*

Madre Marilena Pagiato – Canossiana

20 aprile 2021

Lezione della **prof.ssa Elena Sodini**

già collaboratrice Dipartimento Culture e Civiltà -
Università di Verona

FELICITA BEVILACQUA LA MASA

(Verona 1822 – Venezia 1899)

Di nobile famiglia, mecenate italiana



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

Le carte di Felicità Bevilacqua: famiglia, nazione e patriottismo al femminile in un archivio privato

Questo contributo propone un breve itinerario all'interno di alcune tra le più interessanti scritture femminili dell'ampio archivio della famiglia Bevilacqua, nobile casato veronese, a più riprese al centro delle vicende risorgimentali, conservato in parte presso la Biblioteca Civica di Verona ed oggetto, inizialmente della mia tesi di dottorato e, successivamente di un intervento di riordino ed inventariazione scaturito nella pubblicazione del volume *Le carte private di Felicità Bevilacqua: famiglia, nazione e patriottismo al femminile in un archivio privato*, edito da Cierre nel 2010.

Felicità Bevilacqua era la primogenita del conte Alessandro (1790-1835), esponente di una delle famiglie di più antica discendenza nobiliare della città di Verona. Il padre aveva sposato agli inizi dell'800 una nobildonna bresciana, Carolina Santi, che aveva dato alla luce quattro figli: Felicità (1822-1899), Girolamo (1823 -morto nel 1848 a Pastrengo), Guglielmo (1825-1857) e Giulia (1827).

Scomparso il padre precocemente, nel 1835, Carolina ed i figli si stabilirono a Brescia e nel 1848 presero parte attiva ai moti indipendentistici.

La contessa madre fu una delle prime donne a prendere posizione in modo deciso a favore della causa nazionale. Già a partire dal 1846, anno di ascesa al soglio pontificio

di Pio IX, le sue lettere assumono una colorazione palesemente patriottica. Le riflessioni scambiate con gli amici e con i figli restituiscono l'immagine di una donna consapevole, informata, partecipe degli avvenimenti politici e militari del tempo.

Nel 1848 si espose personalmente finanziando la rivolta bresciana con elargizioni in denaro, in preziosi, in biancheria e allestendo nel suo palazzo di piazza Duomo a Brescia un ricovero per i feriti, affidandone la direzione alla giovane figlia. Inoltre, si spinse sui campi di battaglia per prestare soccorso, per organizzare, a spese proprie, gli approvvigionamenti, lasciando ampia testimonianza nei carteggi, dell'attività svolta, delle impressioni avute, della quotidianità e delle difficoltà del fronte.

Per comprendere la reale portata di quanto realizzato da Carolina in stretto coordinamento con la figlia ed altre donne¹, del suo andare "contro" rispetto alla rappresentazione normativa e normante della femminilità dell'epoca, è sufficiente leggere lo stralcio di una lettera di Felicita indirizzata a La Masa, patriota siciliano e prima fidanzato e poi marito della duchessa, in cui Felicita, rammentando l'esperienza dell'assistenza ai feriti nelle battaglie del 1848, scriveva:

quando io andai pella prima allo Spedale che dissero le bigotte, e le smorfiose nostre signore; ch'io era senza giudizio e mia madre senza prudenza; passò un mese; io e mia madre eravamo divenute divinità, e le bigotte e le smorfiose ci scongiuravano di volerle a noi associare e perché onde i loro nomi fossero sui giornali encomiati come lo erano i nostri².

A conferma di quanto ricordato dalla nobildonna, la corrispondenza dal fronte tra Carolina ed i figli testimonia l'organizzazione e lo stretto coordinamento esistente tra l'operato di Carolina al campo, la figlia e le altre donne in città. Spettava alla contessa madre comunicare al Commissario di Guerra la capacità degli ospedali, decidere dell'eventuale trasferimento dei pazienti, garantire condizioni igieniche decorose nei luoghi deputati alla cura dei feriti ed infine stilare un elenco dei beni di prima necessità, dei medicinali e della biancheria ed eventualmente dell'organico necessario³.

Una lettura trasversale delle missive indirizzate dal campo di battaglia, rivela una struttura pressoché omogenea dello spazio epistolare, articolato nella maggior parte dei casi, attorno a tre tematiche ricorrenti: gli avvenimenti della guerra, l'assistenza e gli stati d'animo sollecitati dalla contingenza bellica.

Così, la contessa, ad esempio, scriveva alla figlia da Valeggio, il 15 maggio 1848, valutando con grande lucidità l'impreparazione delle truppe italiane rispetto al compatto esercito austriaco:

¹ Vedi F. Feltrami, *Ai cittadini Bresciani* in «Gazzetta di Brescia», 8 giugno 1848 e ASBs, *I.R.D.P.*, b. 2366, fasc. 2 e 4.

² BCvR, *Carteggi*, b Bevilacqua s.n., fasc. Bevilacqua Felicita, 559 lettere a La Masa Giuseppe, 1 lettera, s.l., s.d., n°82.

³ Ivi, b. Bevilacqua s.n., fasc. Santi Carolina in Bevilacqua, 77 lettere a Bevilacqua Felicita; fasc. Santi Carolina in Bevilacqua, 101 lettere a Bevilacqua Guglielmo.

Mia Cara Titi,

[...] Sento da alcuni che non potrà attaccarsi Peschiera prima di martedì; da altri che cominceranno l'attacco dimani, io credo che nò dimani. Si sente anche non vi sia molta direzione; insomma 33 anni di pace hanno disusato alla guerra anche i più forti e bravi. Che Iddio ce la mandi buona! Ma questi cani di Croati si battono disperatamente e con vero odio contro di noi. Anche gli Italiani si battono quando non possono disertare, mentre lo spirito che li anima non è già quello almeno pei i più, di non voler andar contro alla Patria ed anzi essere disposti a difenderla fino all'ultimo sangue, ma bensì quello di disertare per andare alle case loro⁴.

Ciò su cui merita riflettere sono quei passaggi nelle lettere che attestano uno sconfinamento da parte della contessa di spazi, luoghi e ruoli, all'epoca difficilmente frequentati da figure femminili. Anche se in modo debole, in quanto le competeva un ruolo subordinato, legato alla cura, al suo essere donna e madre, la contessa apparteneva ad un universo che andava ben oltre lo spazio domestico come testimonia la sua sistemazione presso il quartier generale di Carlo Alberto, centro logistico delle decisioni relative alle operazioni militari, non in qualità di ospite, ma con un ruolo ben preciso all'interno della macchina bellica allestita contro il nemico austriaco.

Di grande interesse risultano, in secondo luogo, quelle missive destinate a descrivere ai figli le difficoltà con cui si confrontava giornalmente:

Miei cari Guglielmo e Titi,

[...] Ribocchiamo di ammalati, e di miseria, è una cosa da far compassione, oggi sono stata a Volta ove vi sono 800 fra ammalati e feriti, [...]. Immaginati che alcuni sono sulla nuda terra, altri sopra un poco di strame di Valli, altri sopra del fieno appena tagliato bagnato ancora dall'acqua, ed in frumento. E' una cosa che stringe il cuore. Io sono stata pregata di soccorso. Gli ho portato un po' di biancheria dei cuscini ec. Dimani spedirò tutto quello che mi restò⁵.

L'ultima missiva di Carolina dal fronte è datata 5 giugno 1848⁶. Si tratta di una lettera ancora piena di speranza e di ottimismo per le sorti della guerra intrapresa contro gli Austriaci. Purtroppo, come è noto, l'estate del 1848 fu scandita da un'inesorabile serie di sconfitte ed il 16 agosto un'armata austriaca, entrò a Brescia⁷, facendo tramontare i sogni di coloro che si erano impegnati nella campagna contro lo straniero, e primi fra tutti, i membri superstiti della famiglia Bevilacqua, costretti ad esiliare e separarsi.

Guglielmo ripará a Torino dal settembre '48 al dicembre '49, e le lettere indirizzate alla madre offrono uno spaccato dell'atmosfera politica all'indomani dell'armistizio⁸,

⁴ Ivi, fasc. Santi Carolina in Bevilacqua, 77 lettere a Bevilacqua Felicita, 1 lettera, Veggio, 12 maggio 1848.

⁵ Ivi, fasc. Santi Carolina in Bevilacqua, 77 lettere a Bevilacqua Felicita, 1 lettera, s.l., [1848], n° 1.

⁶ BCVR, *Carteggi*, fasc. Santi Carolina Bevilacqua, 77 lettere a Felicita Bevilacqua, 1 lettera, Veggio, 5 giugno 1848.

⁷ Vedi «Gazzetta di Brescia», 17 agosto 1848.

⁸ Da notare che in Guglielmo vi è l'intenzione di produrre una serie di documenti che possano costituire in futuro memoria degli avvenimenti vissuti dalla famiglia Bevilacqua in prima persona. A conferma di ciò cfr. BCVR; *Carteggi*, fasc. Bevilacqua Guglielmo, lettere a Carolina Santi Bevilacqua, 1 lettera di Guglielmo a Santi

mentre Felicita e Carolina diressero ad Albaro⁹ nei pressi di Genova; successivamente, agli inizi del 1849, le due donne si stabilirono a Roma mentre Guglielmo si spostò a Genova.

Le lettere scambiate durante l'esilio tra Carolina e Guglielmo e tra questa e gli amici di sempre sono appassionate, percorse dall'incertezza degli eventi e rivelano un grado di conoscenza della situazione nazionale ed internazionale non comune per una donna, ricavato dalla lettura delle gazzette (più volte citate), dalle visite ricevute da illustri patrioti (Dall'Ongaro, Fusinato, Mameli ed altri), ma soprattutto dalla corrispondenza tenuta con persone informate sui fatti perché direttamente coinvolte nella gestione politica, militare e strategica delle operazioni (primo fra tutti il giovane La Masa).

Recatesi a Roma, agli inizi del 1849, Carolina e Felicita parteciparono, prestando soccorso ai feriti, all'esperienza della Repubblica Romana, non condividendone, tuttavia, gli ideali politici come testimonia l'ennesima lettera di Carolina stavolta rivolta al nipote Livio Benintendi:

[...] Fu grande sciocchezza il proclamare qui una forma di governo che difficilmente potrà sostenersi, massima che non gode la simpatia nemmeno di quello dello Stato, ma era necessità il finirla col Papa prima ed ultima rovina d'Italia in tutti i tempi e resosi noi odioso oltremodo in questi. [...].

[...] Che ognuno si governi in quella forma che è più conveniente al loro interesse e carattere, sia pure Repubblica in alcuni di questi Stati, ciò non porterà nessun maleficio alla Savoia, quando essa cammini dritta, dritta, e non lasci luogo a dubbi sopra la sua lealtà. Io vorrei parlare con Gioberti, con Carlo Alberto, con tutti, io vorrei persuaderli che il loro vero interesse è collegato al nostro, che abbandonati noi, essi pure devono cadere ben presto. [...]

Gli anni che Felicita trascorse a fianco della contessa furono, infatti, anni di formazione, anni che potremmo definire di "apprendistato patriottico". Fu, infatti, Carolina ad iniziare Felicita ed i suoi fratelli alla religione della patria: insegnò loro l'odio verso la dominazione straniera, la pratica della rinuncia e del sacrificio agli agi della vita per il perseguimento di un fine superiore (la libertà di Brescia, prima e quella dell'Italia, poi), e trasmise loro ideali politici di matrice liberale e moderata.

Felicita fece tesoro della lezione materna. Fu così che al riprendere delle ostilità nel 1859, morta la madre nel 1849, ormai sposata al siciliano Giuseppe La Masa e residente a Torino, la giovane Bevilacqua si rese promotrice di alcune iniziative volte a mobilitare le donne a favore della causa nazionale. I documenti e le lettere rinvenuti in Biblioteca Civica testimoniano di un appello redatto da Felicita e rivolto alle donne italiane, probabilmente pubblicato sui quotidiani dell'epoca, al fine di ricavare fondi per la trasformazione, così come avvenuto nel '48, del proprio palazzo a Brescia in ospedale e la creazione a Torino di un *Comitato Centrale per la raccolta delle bende, delle filacce ect in soccorso ai feriti della guerra italiana*.

Carolina Bevilacqua, Alessandria 7 settembre 1848, nella quale si legge :«[...]P.S. conservate la lettera di jeri, e le altre che vi scrivo, per memoria delle speranze e dei fatti di adesso [...]».

⁹ Albaro divenne luogo di ritrovo e di riparo per molti esuli, siciliani veneti e lombardi, come si ricava dalla testimonianza stessa di Carolina.

Dell'appello, è presente nel fondo, una bozza sulla quale merita soffermarsi:

Alla guerra per l'indipendenza d'Italia così gloriosamente iniziata, non possiamo nasconderci, sovrastare ancora cruenti a dolorosissimi sacrifici. [...]. Donne noi non possiamo con la forza del nostro braccio difendere ed aiutare in campo i generosi che per noi combattono; possiamo invece e dobbiamo, compiendo la missione a noi da Dio precipuamente affidata, aiutarli, soccorrerli [...].

Brescia essendo la città più vicina al terribile quadrilatero ed ai campi aperti atti a grandi battaglie sarà come nell'anno 1848 la più affollata di feriti. In quella città io posseggo un palazzo che disegnai ridare ad Ospitale per Ufficiali feriti [...]. Le circostanze finanziarie della mia famiglia non concedendomi più come nel 1848 d'attuare a mio solo dispendio come il mio cuore vorrebbe, ricorro alla carità delle donne italiane [...]. Io ne assumerò la Direzione avendone fatta lunga pratica [...]¹⁰.

Felicita rivendicava per tutte le donne non ancora il diritto ad una partecipazione attiva alla realizzazione dell'indipendenza, ma il dovere a contribuire, nel rispetto delle leggi di natura, secondo una ripartizione sessuata dei ruoli al farsi della Nazione.

Successivamente la Bevilacqua diede vita insieme ad altre donne ad un comitato filiale della Società Nazionale Italiana, sotto il nome di *Comitato Centrale femminile della Società Nazionale Italiana per soccorso ai feriti* che, staccatosi, in seguito allo scioglimento della prima, assunse completa autonomia, divenendo il comitato direttivo di una fitta rete di associazioni femminili locali, istituite da donne in diverse città italiane.¹¹

Dopo aver rinunciato, per volontà del marito, ad imbarcarsi sul "Lombardo", salpato da Quarto la sera del 5 maggio 1860 e diretto in Sicilia¹², Felicita lanciava, il 7 maggio, un nuovo appello alle donne italiane, utilizzando, come già nel 1859, per darle la massima pubblicità, le principali testate dei quotidiani dell'epoca, del quale in Civica sono conservate varie bozze. Anche stavolta sentiva di non potere rimanere inerte spettatrice di quello che stava avvenendo e ciò la indusse ad aprire una sottoscrizione femminile:

[...] Un comitato femminile si formi in ogni città, ed in ogni grossa borgata, che riceva le oblazioni, e deleghi le sorelle che dovranno recarsi a questuare nelle case e nelle botteghe. La sottoscrizione dev'essere nazionale, [...].

Ogni classe vi partecipi, ché il soldo della povera donnicciola sarà gradito quanto la ricca elargizione della doviziosa signora [...]. Oh quanto ogni donna debb'essere lieta ed altiera di consacrare il denaro disposto all'acquisto di una nuova veste o monile a questo scopo misericorde! [...].

¹⁰ Ivi, fasc. Bevilacqua Felicita La Masa, *Alle donne Italiane*, bozza manoscritta di Felicita Bevilacqua La Masa, s.l. [1859].

¹¹ Nel fondo Bevilacqua, al momento, si contano una decina di lettere che attestano l'esistenza del comitato e ne descrivono attività (lotterie, raccolta di capi invernali, raccolta di lenzuoli ect) e relazioni.

¹² Raffaele Fasanari, *Spigolature sui mille*, Verona, Istituto per la Storia del Risorgimento, Comitato di Verona, 1960, pp. 7-14.

Sorelle! nella coscienza di aver fatto il più doloroso sacrificio all'aiuto di questa causa santa, io mi sento non indegna di aprire questa sottoscrizione femminile e di invitarvi, e scongiurarvi al più generoso e sollecito concorso onde renderla efficace [...]»¹³.

All'appello risposero dall'Italia, ma anche dalla Gran Bretagna dalla Spagna e da Parigi¹⁴; ovunque sorsero comitati femminili volti alla raccolta di fondi per finanziare la causa italiana e la lista delle offerenti del Comitato femminile di Oristano¹⁵, recante la professione dell'oblatrice, insieme ad alcune lettere delle organizzatrici, testimoniano come i soldi, provenissero sia da donne di estrazione medio-alta, sia da cuciniere, domestiche, cameriere e contadine ecc¹⁶. Si apre quindi l'ipotesi di un'attivazione della coscienza politica femminile non soltanto a livello di élites aristocratico-borghese, ma anche all'interno di strati più bassi della società. L'avventura della sottoscrizione si concluse con la raccolta della somma di 5000 franchi che la Bevilacqua fece pervenire a Giuseppe Garibaldi¹⁷.

All'interno dei materiali del fondo posteriori all'unità, infine, suscitano particolare interesse due nuclei documentari:

- le carte riguardanti l'Associazione Filantropica nazionale delle Donne Italiane;
- la corrispondenza tra Felicita Bevilacqua La Masa, dall'VIII legislatura moglie del deputato della sinistra, Giuseppe La Masa, e i rappresentanti del potere costituito (prefetti, sindaci, direttori del personale di vari ministeri, sottosegretari, ministri ecc).

Nel giugno 1861 una serie di incontri pomeridiani e serali¹⁸ di signore residenti in Torino, organizzati da Felicita insieme alla Marchesa Anna Pallavicino Trivulzio, si conclusero con l'istituzione di un'associazione femminile nazionale, l'Associazione Filantropica delle donne Italiane¹⁹.

¹³ BCVR, *Carteggi*, fasc. Bevilacqua Felicita La Masa, Felicita Bevilacqua La Masa alle donne Italiane, Genova 7 maggio 1860.

¹⁴ Il contributo di una donna inglese e di una donna spagnola sono documentate negli appunti privati di Felicita Bevilacqua relativi alla sottoscrizione femminile aperta nel maggio 1860 ed ancora da catalogare; Ivi, fasc. Degolà, 1 lettera di Degolà a Felicita Bevilacqua La Masa, Parigi 18 maggio 1860.

¹⁵ Ivi, fasc. Musio Antonina in Raytana, 1 lettera di Musio Antonina in Raytana a Felicita Bevilacqua La Masa, Oristano 21 maggio 1860.

¹⁶ Ivi, fasc. Sola Amalia, lettera di Sola Amalia a Felicita Bevilacqua La Masa, Milano 25 maggio 1860.

¹⁷ Ivi, fasc. Bevilacqua Felicita, 4 minute a Giuseppe Garibaldi, minuta di una lettera di Felicita Bevilacqua La Masa a Giuseppe Garibaldi, Napoli 26 ottobre 1860.

¹⁸ Ivi, fasc. Pulszky Thérèse; Ivi, fasc. Jung Sofia in Levi.

¹⁹ Un elenco delle «onorande signore componenti il Comitato» si legge in un documento a stampa conservato nella Biblioteca Comunale di Verona: «Marchesa Anna Pallavicino Trivulzio, presidente, Marchesa Costanza D'Azeglio Alfieri, Mad. Rachele Farina, Contessa Marianna Musio, Mad. Therese Pulszky de Walter, Duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, Mad. Teresa Ricci-Ricci, Marchesa del Carretto di Santa Giulia, Madamigella Remusati, mad. Luigia Piria Cosenz, Mad. Helene Monnet, Madama Robinia Matteucci, Mad Angioletta Giocosa Gauthier, Madamigella Bianca Rebizzo, Marchesa D'Agogna Pallavicino» in Ivi, fasc. AFDI- Documenti a stampa e manoscritti. N.B. Questo elenco è incompleto, infatti dal carteggio rinvenuto nel fondo, è possibile individuare un ulteriore elenco di donne che parteciparono fattivamente all'organizzazione dell'Associazione Filantropica delle Donne Italiane quali Sofia Jung, Julie Salis Schwabe, Ida Vegezzi Ruscalla, Luisa Amalia Paladini.

Napoli (ed in particolare il comune di Torre del Greco, distrutto da un'eruzione del Vesuvio nel 1861) e Palermo furono le città teatro delle prime iniziative di tale associazione.

Mentre il coordinamento del '48 e l'organizzazione dei comitati del '59 e del '60 erano subordinati alla contingenza bellica che giustificava una momentanea ed eccezionale presenza delle donne nella sfera pubblica, ora la prospettiva cambiava completamente avendo riguardo alle associazioni filantropiche nate dopo l'avvento del Regno d'Italia. I sodalizi non avevano carattere transitorio, ma si ponevano come uno spazio altro sia rispetto a quello familiare, sia rispetto a quello pubblico, se non ancora politico, all'interno del quale era permesso alle donne muoversi e sperimentare nuove forme di aggregazione, ma quel che più conta, prendere coscienza del proprio essere soggetto collettivo. Non a caso, infatti, nello statuto, tra i requisiti per entrare a far parte dell'associazione, figurava quello dell'essere donna. Lo spazio associativo era precluso agli uomini, ai quali era attribuito, previa loro accettazione la nomina a semplici "consultori" ovvero a consulenti che, poiché "veterani" frequentatori della sfera pubblica e dunque dotati delle necessarie competenze e conoscenze, rimanendo all'esterno dell'associazione, rappresentavano una risorsa preziosa per il buon funzionamento dell'associazione.²⁰

Un altro nucleo interessante di carte testimonia, infine, un'ulteriore evoluzione nella frequentazione femminile dello spazio pubblico, e segnala l'accesso di alcune donne di estrazione medio-alta ad un primo livello dell'arena politica, concependo quest'ultima come una zona "graduata" all'interno della quale il potere decisionale era inegualmente distribuito.

L'esperienza dei comitati prima, e dell'associazione poi, aveva fornito a Felicita gli strumenti necessari a frequentare con necessaria accortezza e disinvoltura i luoghi della politica. Le iniziative assistenziali e filantropiche promosse, inoltre, l'avevano resa un personaggio pubblico ed influente in grado di esercitare quelle forme di potere di cui accennavo sopra.

Tre quelle praticate da Felicita e documentate dai carteggi: un'incessante opera di patrocinio a favore di individui appartenenti ai più diversi strati sociali e per le ragioni più svariate; l'utilizzo delle reti di sociabilità in cui era inserita per favorire l'elezione a deputato del marito Giuseppe la Masa, candidato della sinistra ed onorevole nell'ottava, nona, e decima legislatura; ed infine la tutela in prima persona dei propri interessi patrimoniali presso il ministero dell'Interno, delle Finanze, del Tesoro fino al punto di ottenere con la legge n° 2896 del 6 maggio 1866, l'esecuzione di una lotteria di beni immobili (nota con il nome di Prestito a Premi Bevilacqua) già promessale nel 1859 da Carlo Alberto per il risanamento del patrimonio di famiglia²¹.

²⁰ Si tratta per lo più di letterati, intellettuali, uomini politici, avvocati ed insegnanti: Niccolò Tommaseo, Luigi Settembrini, Gino Capponi, Giuseppe Garibaldi, senatore Plezza, prof.re Daita, Cav. Boncompagni.

²¹ Cfr. l. n°2896 del 6 maggio 1866: "E' fatta facoltà al governo del Re, in eseguito della preliminare autorizzazione emanata nell'esercizio dei pieni poteri del 9 novembre 1859, di dare effetto ad una lotteria d'immobili appartenenti alla duchessa donna Felicita Bevilacqua sotto le discipline e cautele da stabilirsi con decreto reale, previo il parere del Consiglio di Stato, per provvedere al soddisfacimento delle passività di ogni

Dopo l'unità molti uomini e donne della classe dirigente si cimentarono nella scrittura di memorie, biografie, martirologi al fine di includere il proprio nome, quello della famiglia, o ancora del consorte nella neonata dimensione pubblica. Felicita non fu da meno. Tuttavia, non si assunse l'onere di scrivere le memorie della famiglia e del marito e preferì affidare alle sue ultime volontà una strategia ben precisa di celebrazione del proprio nome, nonché di conservazione-consacrazione della memoria familiare in chiave decisamente patriottica.

Felicita, prima di morire intendeva assicurarsi che la storia della famiglia fosse inserita in quel disegno culturale – musei, monumenti, prosopografia risorgimentale- che era stato promosso dal governo, dalle associazioni e dai comuni per dare legittimazione politica e celebrare la giovane compagine statale e che identificava, nella codificazione del mito del Risorgimento, un elemento fondativo e coesivo della nazione.²² La mancanza di discendenza rendeva questa operazione più sentita che in altri contesti familiari.

Il testamento, redatto tra il febbraio e il giugno 1898, si presentava come un articolato progetto di salvaguardia e promozione del buon nome della famiglia, al quale adesso si saldava, preceduto da un semplice trattino, quello di La Masa, secondo tre iniziative.²³

In primo luogo, Felicita disponeva che le carte familiari di carattere patriottico e alcuni degli oggetti personali del marito e dei membri della sua famiglia fossero donati rispettivamente ai musei storici di Brescia e Venezia. La scelta di Brescia e di Venezia era, poi, tutt'altro che casuale. Felicita in questo modo giocava una doppia partita in quanto duplice era il ruolo rivestito dai musei storici recentemente istituiti.²⁴

Se da un lato, essi erano stati concepiti come luoghi deputati alla costruzione-celebrazione dell'identità nazionale, dall'altro queste strutture, affidate alle singole amministrazioni comunali, divenivano occasione per affermare e ribadire il dominio politico e sociale di determinati gruppi di potere in uno specifico contesto locale, in nome delle benemeritenze acquisite nella lotta per l'indipendenza nazionale: rinsaldava il nesso della famiglia Bevilacqua con i luoghi storici in cui essa aveva esercitato per lungo tempo un'influenza politica e sociale derivatele dall'appartenere per diritto di

specie che aggravano il patrimonio anzidetto, provenienti nella maggior parte dalla successione del defunto fratello duca Guglielmo Bevilacqua. Cfr. Atti parlamentari, Camera dei deputati. *Discussioni*, legislatura IX, sessione I, anni 1865-66, vol. II p. 1669.

²² A proposito della costruzione del mito del Risorgimento si veda tra gli altri, B. Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)* Roma-Bari 1991; U. Levra, *Fare gli Italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Roma-Torino 1992; M. Baioni, *La religione della patria: musei ed istituti del culto risorgimentale 1884-1918*, Quinto di Treviso 1994; *Il mito del Risorgimento nell'Italia unita*, Atti del convegno, Milano, 9-12 novembre 1993, Milano 1995; I. Porciani, *La Festa della nazione: rappresentazione degli spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna 1997, *Immagini*, a cura di A.M. Banti e R. Bizzocchi, Roma 2002. C. Brice, *Il Vittoriano: monumentalità pubblica e Politica a Roma*, Roma 2005

²³ F. Bevilacqua La Masa, *Testamento Olografo*, estratto dalla Copia autentica in atti Dott. Carlo Candiani, notaio di Venezia al n°15589 di Repertorio e n°139 di Registro. Registrato a Venezia il 17 febbraio 1899, n°1598, vol. 84, p. 85.

²⁴ Su informazioni di carattere generale sui musei del Risorgimento si veda *Musei storici*, a cura di A. Monti in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1941, vol. 24, pp.120-21; M. Baioni, *I musei del Risorgimento, santuari laici dell'Italia liberale*, «Passato e Presente», a. 11 (1993), n. 29 pp. 57-86.

nascita al notabilato locale: adesso però faceva discendere l'autorevolezza da quanto aveva fatto per la causa nazionale.

Al fine di onorare la memoria della famiglia e del marito, Felicita tentava dunque di inserirsi a pieno titolo anche in quell'ampio processo di riassetto della toponomastica e della monumentalità urbana al quale la codificazione del Risorgimento in immagini e figurazione simboliche aveva iniziato a dare impulso. Il testamento disponeva, ad esempio, che un busto del marito fosse scolpito e collocato al Pincio nel "giardino della memoria"²⁵ insieme a quegli italiani che avevano saputo illustrare la storia della nazione e che una statua del patriota siciliano fosse realizzata e donata alla città di Termini Imerese, luogo di nascita del garibaldino, affinché il municipio la ponesse al centro della piazza principale.

Rientrava in questa strategia di conservazione del prestigio del nome in chiave nazionale anche il desiderio di veder realizzata a firma di un insigne letterato, magari - auspicava la Bevilacqua - lo stesso Edmondo De Amicis,²⁶ la biografia del marito. Patria, famiglia, morale del sacrificio, solidarietà, rispetto della tradizione rappresentavano il tessuto etico della prosa deamicisiana che così grande successo aveva riscosso presso il pubblico italiano. Gli stessi valori attorno ai quali Giuseppe La Masa e Felicita Bevilacqua avevano costruito la loro intera vita e che ora la duchessa chiedeva rimanessero per sempre associati nell'immaginario collettivo degli italiani al nome del patriota siciliano. Dalle carte da lei gelosamente custodite si sarebbe dovuto trarre "un'edizione popolare dandovi la maggiore diffusione poiché nessuna vita può essere più istruttiva pella gioventù insegnando ad operare il bene per il bene e pell'adempimento del dovere, senza calcolo di guiderdone materiale non solo, ma neanche dell'amor proprio".²⁷ Il nome dei Bevilacqua e quello di La Masa figurano, così come avrebbe auspicato Felicita, in tutti i principali dizionari patriottici redatti a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo.²⁸

²⁵ Progetto poi non realizzatosi come risulta dall'elenco dei busti in appendice al volume *Il giardino della memoria: i busti dei grandi italiani al Pincio*, a cura di A. Cremona, S. Gnisci, A. Ponente, Roma 1999.

²⁶ Su Edmondo De Amicis cfr. *Edmondo De Amicis*, a cura di L. Strappini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1987, vol. 33, pp. 232-240.

²⁷ F. Bevilacqua La Masa, *Testamento*, p. 14.

²⁸ Su Giuseppe La Masa si cfr. tra gli altri C. Arrighi, *I 450 deputati del presente e deputati dell'avvenire*, Milano 1864-1865, pp.21-29; T. Sarti, *Il parlamento subalpino e nazionale*, Terni 1890 p. 567, *Enciclopedia militare*, a cura di A. Malatesta, Milano, 1930, vol. IV p. 507; *Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, 1939, pp. 284-285 (rist.anast. Palermo 1993, pp. 283-284); *Dizionario del Risorgimento Nazionale:dalle origini a Roma capitale.Fatti e persone.*, a cura di M. Rosi, Milano 1933, vol.III, p. 324; *Ministri, deputati, senatori dal 1848 al 1922* a cura di A. Malatesta Milano 1941, vol. II, p. 87; *I combattenti* a cura di A.Ribera in *Enciclopedia Bio-bibliografica*, Roma 1943 p. 241; *Dizionario dei personaggi storici*, Bologna 1965, p. 172. Su Felicita Bevilacqua cfr., tra gli altri, *Eroine ispiratrici e donne d'eccezione*, a cura di F. Orestano, in *Enciclopedia biografica e bibliografica*, Milano, 1940, p. 52; *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, a cura di Rosi, Milano 1930, p. 275.

25 maggio 2021

Lezione del **prof. Marco Materassi** e del
maestro Nicola Guerini

GIOVANNI ZENATELLO

(Verona 22 febbraio 1876 – New York, 11 febbraio 1949)

Tenore



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

Intervento Prof. Marco Materassi

Da cultore della storia musicale della mia città, considero un onore questo invito a parlare di un Veronese Illustre che in pieno merita il tributo della nostra memoria, quale portavoce di Verona nel mondo. Più che mai, nel caso di Giovanni Zenatello, la definizione va intesa alla lettera, poiché è proprio la sua voce a portarlo dovunque – e con lui la sua città – sulla scena lirica mondiale attraverso trentacinque anni di carriera. Non minore merito di questo Veronese Illustre è poi quello di aver fatto arrivare il mondo a Verona, con l’“invenzione” nel 1913 del Festival lirico areniano. Questa sua creatura, della quale mai cesserà di occuparsi, è tuttora quanto mai viva e operante, vanto di Verona e monumento perenne alla memoria del suo artefice.

Oltre a ciò, anche molto altro Giovanni Zenatello riesce a essere nel corso della sua vita, con un impegno a tutto campo nella musica e per la musica: maestro di canto, scopritore di nuovi talenti canori, organizzatore di stagioni liriche. Prima di tutto, però, Zenatello è un tenore, dai mezzi vocali che si impongono pur in un periodo – i primi trent’anni del Novecento – nel quale non è facile emergere fra tanti grandi tenori allora su piazza: Enrico Caruso, Aureliano Pertile, Tito Schipa, Giacomo Lauri Volpi, Beniamino Gigli, tanto per limitarsi ai più celebri. Là in mezzo Zenatello si fa largo grazie anche alla versatilità della sua voce, robusta e flessibile, che gli permette di spaziare dai ruoli lirico-eroici del melodramma romantico alla più tesa e corposa vocalità richiesta dal nuovo stile drammatico dell’opera postverdiana.

A tal proposito vien da considerare persino provvidenziale l'equivoco che segna i primi studi e gli esordi in carriera di Zenatello, subito impostato come baritono. Una volta poi passato ai ruoli tenorili, l'iniziale impostazione darà alla sua voce una prestantza drammatica, soprattutto nel registro medio, ideale per la nuova vocalità dell'opera novecentesca.

Nato a Verona nel 1876, Giovanni è il terzo degli otto figli di Ignazio e Luigina Regina Zanoni, gestori di una panetteria. La sua non è dunque una famiglia agiata, tuttavia molto sensibile alle inclinazioni artistiche del loro terzogenito. Il ragazzo viene così avviato agli studi nella classe di Canto corale da poco (1881) annessa alla Scuola di strumenti ad arco, primo nucleo del futuro Civico Liceo Musicale di Verona. Titolare della classe è l'ottimo maestro Carlo Zanoni, che pure impartisce lezioni individuali di canto, delle quali anche Zenatello potrà beneficiare. Quindi a ventuno anni, sentendosi ormai pronto per il palcoscenico, il giovane inizia a cercare qualche scrittura nel circuito periferico dei teatri minori. I primi ruoli, ovviamente di baritono, li ottiene al Teatro Sociale di Belluno nel 1898 come Silvio in *Pagliacci* e Alfio in *Cavalleria rusticana*. Qualche altra scrittura arriva dal Teatro Mercadante (già Teatro del Fondo) di Napoli, per *Mignon* di Thomas e ancora per *Cavalleria* e *Pagliacci*, sempre in parti baritonali.

Poi nel marzo 1899 arriva l'occasione inattesa; uno di quegli imprevisti che danno una svolta felice a tutta la storia. Sempre a Napoli, ancora al Mercadante, è in programma una rappresentazione di *Pagliacci*, ma il tenore protagonista Adolfo Sarcoli è costretto a rinunciare per una improvvisa indisposizione. A quel punto Zenatello si propone come rimpiazzo. Tutto sommato il suo è un rischio calcolato. Il ventitreenne cantante conosce bene l'opera, e certo anche la parte che ha senz'altro studiato per conto proprio nell'intima convinzione di possedere mezzi vocali da tenore, piuttosto che da baritono come gli avevano sempre fatto credere. Quella è l'occasione migliore per dimostrarlo, a se stesso e al mondo; ed egli decide di coglierla, senza esitazioni.

L'impresario, di fronte al danno economico e d'immagine che si prospettava con l'abbandono di Sarcoli, decide di rischiare il tutto per tutto e accetta l'azzardo, mandando in scena Zenatello come Canio. Il risultato ripaga di tutte le apprensioni della vigilia. Il debutto nell'inedito ruolo è un successo più che convincente; quanto basta, comunque, perché esca definitivamente di scena il baritono e nasca il nuovo Giovanni Zenatello tenore. La conferma che quella sia la sua vera natura vocale arriva nei mesi seguenti. Sempre a Napoli egli affronta il ruolo di Manrico nel *Trovatore* verdiano e quelli di protagonista nel *Faust* di Gounod e di Edgardo in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Nell'agosto 1899, al Politeama Pacini di Catania, Zenatello interpreta per la prima volta il personaggio di Don Josè in *Carmen* di Bizet, ruolo che rimarrà fra i suoi preferiti. Un mese dopo, nello stesso teatro, con *Il falconiere* di Francesco Paolo Frontini, Zenatello inaugura la serie delle prime rappresentazioni assolute che lo vedranno protagonista, la più importante delle quali è nel 1904 *Madama Butterfly* pucciniana, caduta al suo debutto alla Scala di Milano in febbraio e trionfalmente risorta nel maggio seguente a Brescia, sempre con Zenatello nel ruolo di

Pinkerton (altre “prime” cui egli prende parte sono nel 1903 *Siberia* di Umberto Giordano, ruolo di Vassili, e *Oceàna* di Antonio Smareglia, ruolo di Init; nel 1906 *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti, ruolo di Aligi; nel 1907 *Gloria* di Francesco Cilea, ruolo di Lionetto).

Senza dubbio i primi successi ottenuti come tenore confortano Zenatello, ma non lo appagano del tutto. Avverte la necessità di perfezionare la propria tecnica vocale e per questo si affida all’illustre didatta Giulio Moretti. Intanto i suoi impegni sulla scena operistica si moltiplicano fra 1900 e 1901, nei teatri del sud Italia (a Napoli, Cosenza, Catania, Siracusa), poi a Trieste e nelle prime trasferte estere a Malta e Lisbona. Nuove opere si aggiungono al suo repertorio: *Andrea Chénier*, *Ballo in maschera*, *Bohème* e *Aida*, oltre ad altre poi non più riprese.

Nel 1902 Arturo Toscanini lo vuole alla Scala di Milano come protagonista per *La damnation de Faust* di Hector Berlioz e l’anno seguente per *Un ballo in maschera* (nel 1906 tornerà per cantare nella *Dama di picche* di Čajkovskji) Per Zenatello è la consacrazione a voce di prima grandezza del panorama lirico. Il suo successo si allarga su scala internazionale. Già del 1902 è la prima trasferta in Sudamerica, a Rio de Janeiro e San Paolo, dove torna ripetutamente fra 1903 e 1905, toccando anche Buenos Aires e Montevideo. Nel 1905 debutta con *Un ballo in maschera* al Covent Garden di Londra, per tornarvi nel 1906 con *Carmen*, *Bohème*, *Tosca*, *Adriana Lecouvreur*; e nel 1908 con *Otello* di Verdi, opera che diverrà il suo cavallo di battaglia, con più di trecento riprese. Il pieno favore con cui viene accolta la prestazione di Zenatello nell’impervio ruolo verdiano è ricordato in un articolo a lui dedicato dal periodico «The Musical Times» nell’aprile 1917. Si parla anzitutto delle sue «qualità liriche», riferite alle apparizioni precedenti, dietro le quali si poteva intuire la predisposizione a ruoli drammatici. Ora, continua la recensione, «il suo colore vocale si è magnificamente irrobustito in spessore e volume, per quanto a scapito del fascino lirico». In ogni caso il suo *Otello* «sarà ben difficile da dimenticare, per lui stesso e per il pubblico presente in quella occasione [...]. Ha esordito con un possente “Esultate”, di una forza, di una intensità drammatica, di una vocalità tanto generosa da indurre il pubblico a un applauso così scrosciante che per un minuto e oltre non si sentì più la musica». Alla fine «gli fu accordata una ovazione riservata a ben pochi tenori, a riprova di una prestazione dallo slancio e dalla capacità di controllo cui è raro assistere sulla scena operistica».

L’anno precedente l’*Otello* londinese Zenatello è in scena al Teatro Filarmonico di Verona con *Aida*; quasi un presagio, viene da dire, di quanto avverrà di lì a qualche anno, nel 1913, con l’inizio della grande avventura dell’Arena lirica. «L’Arena» dell’8-9 marzo 1907 si spertica nell’esaltare la prova del tenore concittadino:

Squillate pure o fanfare egizie, squillate pure forte, squillate alto al cielo tutta la gloria di Radames, squillate pure il suo trionfo: Giovanni Zenatello è grande! A lui, che recò iersera al sovrano più caro e temuto, al sovrano pubblico di Verona i fulgidi tesori della sua voce, i doni della sua possente arte squisita, sfolgoratrice d’ogni critica, a Giovanni

Zenatello, questo più vero e maggiore Radames conquistatore di folle cosmopolite, Verona dette il gran serto della vittoria e nel trionfo consacratore.

Nello stesso 1907 il tenore approda a New York, al Manhattan Opera House, con *Gioconda* di Amilcare Ponchielli. In quel teatro canta regolarmente fino al 1910 (*Ballo in maschera*, *Trovatore*, *Lucia di Lammermoor*, *Pagliacci*, *Siberia*, *Bohème*, *Otello*, *Aida*). È un duraturo rapporto quello che Zenatello instaura con i teatri statunitensi. Canta nel 1909 al Metropolitan newyorkese e a Pittsburgh, nel 1911-13 è a Chicago, in seguito fino al 1917 a Boston e San Francisco, dove tra l'altro interpreta *L'amore dei tre re*, opera di notevole popolarità negli USA composta da un altro veronese illustre, Italo Montemezzi. Il quotidiano statunitense per gli italiani d'oltreoceano «L'Italia» nel numero del 14 marzo 1916, sotto il titolo «Il felice debutto della Boston Opera Company», riferisce del successo conseguito dalla «splendida e fortunatissima opera del Maestro Montemezzi» e del pari favore ottenuto

dal tenore Zenatello il quale si presentava per la prima volta a San Francisco, dove per altro già da anni era giunta la sua bella fama. Il celebre artista ha corrisposto alla grande aspettativa che c'era per lui; egli ha dato a quella parte un risalto magnifico, impressionando più volte l'uditorio per l'efficacia della sua frase e per il sentimento che sa trasfondere in ogni nota [...] Egli si è rivelato anche grande attore, dimostrando così in tutto e per tutto essere egli l'artista che tanta meritata fama si è guadagnato in tutto il mondo e che tanti entusiasmi ha saputo suscitare in tutti i teatri.

Echi delle imprese di Zenatello sui palcoscenici americani rimangono nel volume sulle grandi voci del momento (*The Grand Opera Singers of To-day*) pubblicato nel 1922, diverse pagine del quale sono dedicate al tenore veronese, compreso un suo profilo biografico che ne ripercorre gli inizi di carriera e lo colloca al massimo livello dell'epoca come voce drammatica («He stands now in the very first rank as a dramatic singer»).

Nel 1915 è a L'Avana, nel 1917-18 a Città del Messico, ma anche a Barcellona e Madrid. Al culmine della celebrità e dei successi sul palcoscenico, Zenatello torna nel 1922 a prendersi cura della sua creatura veronese, la stagione lirica areniana, giunta alla sua sesta edizione dopo quattro anni di interruzione (1915-1918) per la guerra mondiale. Dal 1921 la gestione degli spettacoli lirici in Arena è affidata alla casa editrice musicale Sonzogno, con Giovanni Zenatello in qualità di direttore artistico. La stagione 1922 segna l'esordio in Arena di un'opera wagneriana, *Lohengrin*, con Maria Gay (compagna di Zenatello) nel ruolo di Ortrude, mentre lo stesso tenore sarà in scena con *Pagliacci*, opera del suo debutto come tenore ventitré anni prima, abbinata alla «commedia mimo-sinfonica in un preambolo e un atto» *Carillon magico* di Riccardo Pick-Mangiagalli.

Dura solo un paio di stagioni la direzione artistica di Zenatello, che riprende presto la via delle scene, con trasferte a Vienna nel 1924 e l'anno seguente a Mosca e Leningrado. Nel 1926 è Londra, poi a Roma e Milano per una serie di recite di *Otello*, di cui rimane uno dei massimi interpreti. Nel 1927 è di nuovo a Verona, per concorrere al bando di gestione della stagione lirica areniana (allora affidata dall'amministrazione

comunale a impresari privati dietro compartecipazione degli utili sugli incassi). Zenatello ottiene una concessione triennale, ripetibile a valutazione del Comune in base ai risultati artistici; e intanto medita il ritiro dalle scene, a cinquant'anni da poco compiuti: «Voglio chiudere in bellezza – egli scrive – perché il pubblico conservi di me il migliore dei ricordi. Guai a chi non sa ritirarsi in tempo per denaro o per ambizioni»¹.

Non è però ancora il momento del congedo. Zenatello torna negli Stati Uniti e canta a Philadelphia nel 1928 (*Aida*, *Tosca*, *Carmen*, *Pagliacci*) e 1929 (*Andrea Chénier*, *Ballo in maschera*, ancora *Tosca*). Nel frattempo le tre stagioni liriche affidate alla sua direzione artistica, si caratterizzano per la sequenza di “prime volte” areniane: nel 1927 *La vestale* di Gaspare Spontini (assieme ad *Aida* e al concerto con le Sinfonie Quinta e Nona di Beethoven sotto l'autorevole bacchetta di Antonio Guarnieri, che dirige anche le opere in cartellone); nel 1928 *Turandot* di Puccini e *Rigoletto*; nel 1929 *Faust* di Charles Gounod, *Isabeau* di Mascagni e *Marta* di Friedrich von Flotow.

Il bilancio artistico del triennio di gestione Zenatello è senza dubbio un successo. Non altrettanto quello economico, chiuso nel 1929 con un pesante passivo che Zenatello copre di tasca propria, per poi chiedere la risoluzione del contratto (la situazione di quell'anno indirizzerà il Comune di Verona ad abbandonare le gestioni affidate a impresari privati, fino a costituire nel 1934 l'«Ente Autonomo per gli spettacoli lirici nell'Arena di Verona»).

Zenatello si trasferisce a New York dove nel 1933 si ritira definitivamente dalle scene, ma certo non dalla vita musicale attiva. Con la compagna Maria Gay apre una scuola di canto in Central Park, nella quale si formano tra gli altri talenti di prim'ordine come il soprano Lily Pons e il tenore Nino Martini. Poi nel 1947 l'Amministrazione comunale di Verona offre a Zenatello l'incarico di sovrintendente dell'Ente lirico. Egli accetta e fa arrivare a Verona la ventitreenne Maria Callas dopo averla ascoltata in una audizione a New York. Il 2 agosto 1947 Maria Callas debutta in Arena con *Gioconda* di Ponchielli. È questo l'ultimo contributo di Zenatello alla sua città natale e al mondo della musica, cui tanto di sé aveva dato. Rientrato a New York, egli muore là appena prima del settantatreesimo compleanno, l'11 febbraio 1949, ma secondo le sue volontà sarà Verona a dare dimora definitiva alle spoglie dell'artista.

Un altro importante lascito di Giovanni Zenatello è la vasta discografia² che ne documenta l'intera carriera artistica. Il tenore veronese è stato fra i primissimi cantanti lirici, assieme a Enrico Caruso, a intuire le potenzialità dell'incisione fonografica come mezzo di diffusione della propria arte oltre il palcoscenico. Nell'arco temporale 1903-1930, comprendente tutte le registrazioni di Zenatello, la tecnologia di ripresa e riproduzione del suono incontra continue e decisive trasformazioni, che migliorano il

¹ Cit. in G. Amaini – S. Zavetti, *Il Consiglio Comunale di Verona. 100 anni di spettacoli lirici in Arena (1913-2013)*, Verona, 2013, p. 47.

² Il più completo elenco delle incisioni realizzate da Zenatello è quello compilato da Robert Johannesson, consultabile al sito < http://www.78opera.com/files/ARTIST_Z.pdf > (ultima consultazione 6 settembre 2021).

mezzo meccanico impiegato (il grammofono, brevettato nel 1887³), ne aumentano le prestazioni e le capacità dai 2 minuti iniziali su unica facciata ai 23 minuti per lato del disco in vinile a due facciate incise nel nuovo standard a 33¹/₃ giri/min. che dal 1930 incomincia a rimpiazzare gradualmente il precedente 78 giri. Dal 1925 il grammofono inizia anche la transizione dal sistema meccanico a quello elettrico, con presa di suono attraverso microfono. È in proposito di significativo interesse un articolo che compare nel giugno 1929 sul mensile statunitense «Music Lover's Phonograph», dove si parla della fama raggiunta da Zenatello come massimo interprete dell'*Otello* verdiano («Giovanni Zenatello has become known as perhaps the greatest of all who have sung the role of Verdi's *Otello*») e si rileva come, dopo le molte incisioni già da lui effettuate per etichette italiane e americane, solo la perfezione della registrazione elettrica da poco introdotta riesca a restituire per intero la carica passionale e l'intensità drammatica delle sue esibizioni dal vivo («It is only recently, with the perfection of the electrical recording, that his records fully capture the tremendously moving power and dramatic intensity of his concert performances»).

Il successo commerciale del disco si misura anche dall'espansione del mercato, che dai 25.000 esemplari prodotti e venduti nel 1893 passa ai 104 milioni degli anni Venti. Dunque Zenatello aveva visto giusto nell'affidare la propria voce, e parte della propria popolarità, al nuovo mezzo tecnologico; e il mercato discografico si affida a lui reclutandolo fra i testimoni pubblicitari del celebre marchio Edison, legato all'inventore del fonografo e impegnato a promuovere le novità della Casa: una linea di grammofoni e l'etichetta discografica *Diamond Disc Records*. In una intervista (ma sarebbe più proprio definirla "inserzione") pubblicata nell'ottobre 1916 sotto il titolo *The Zeal of Zenatello* (L'entusiasmo di Zenatello) su una rivista della Thomas A. Edison, Inc. il cantante afferma di aver inciso per diverse «talking machines» (macchine parlanti, come allora erano chiamate) a Milano e New York, «ma su queste non ho sentito Zenatello. Mr. Edison è l'unico che ricrea la mia voce. Su un Edison io canto come canto a casa o in scena; canto come Zenatello sempre canta [...]. Canti tu e canta Edison, e non si avverte la differenza»⁴. L'articolo è corredato da una eloquente foto a tutta pagina del tenore, in atto di cantare con una mano posata su un grammofono Edison come ad attestarne l'affidabilità quale partner ideale di un cantante.

Anche in questa veste Zenatello si dimostra personaggio versatile, intraprendente e pronto a cogliere nei tempi e nei modi le occasioni che di volta in volta gli si offrono, o, se occorre, che egli stesso propizia; prima fra tutte quella di reinventarsi tenore, poco dopo i suoi primi passi in scena in ruoli di baritono accettati forse più per

³ Per cenni storici sulla nascita e prima evoluzione dei mezzi di ripresa e riproduzione sonora si veda F. Pantani, *L'evoluzione delle tecnologie di riproduzione della musica e la sorprendente e inaspettata "rinascita del disco in vinile"*. Tesi di Laurea, Università di Pisa, A.A. 2013-2014, pp. 8-17; consultabile online: https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-09192014-110912/unrestricted/Tesi_definitiva.pdf (ultima consultazione 8 settembre 2021).

⁴ I passi citati sono riportati in J. Walsh, *What Zenatello thought of His Recordings*, in «The Record Collector», Vol. 27, Nos. 4 & 5 (May 1982), p. 140.

convenienza che per convinzione. Messa a punto la nuova impostazione, Zenatello acquista una vocalità robusta, ma flessibile e omogenea nell'emissione per il buon controllo che sa esercitare sulle zone cruciali dei passaggi di registro⁵. Queste caratteristiche gli consentono di affrontare le nuove sfide della vocalità che si vanno profilando intorno al passaggio di secolo, proprio nel momento in cui il cantante veronese si affaccia alla ribalta operistica. Da una parte il repertorio romantico, con le sue stilizzate maniere belcantistiche che impegnano spesso le zone acute del registro; dall'altra il nuovo fronte che fa capo al filone cosiddetto *verista* (etichetta, per altro, piuttosto controversa⁶), per il quale è richiesta una vocalità d'altro carattere, ad alta tensione drammatica, che s'appoggia su un canto declamato dalle connotazioni naturalistiche, spinte fino allo sfogo passionale nell'invettiva e nell'urlo, pur senza rinunciare ad aperture liriche.

Con le sue qualità vocali Zenatello può affrontare tanto ruoli lirici (come in *Lucia di Lammermoor*, *Trovatore*, *Rigoletto*), quanto la produzione della «Giovane Scuola» (Pagliacci, *Andrea Chénier*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Madama Butterfly* fra le altre); ma sono i ruoli di tenore drammatico che più gli si addicono, primo fra tutti quello di protagonista nell'*Otello* di Verdi ma anche quelli di Radames in *Aida* e di Don José in *Carmen* (la prima a essere definita *opera verista*⁷). Tale disposizione è maturata in corso di carriera, come si può intuire dal confronto delle note critiche seguite ad alcune sue esibizioni. A proposito di una *Aida* interpretata ai tempi del debutto statunitense (1907), si parla di una «voce di grande bellezza, potenza e virile eleganza; un vero tenore che sale nel registro acuto con una morbidezza dall'effetto delizioso»; secondo il recensore egli dovrebbe tuttavia moderare un certo eccesso di trasporto nella pur gradevole presenza scenica («He has agreeable stage presence, but the exuberance of acting and delivery might well be toned down»). Una decina d'anni più tardi, sempre in sede critica, si rileverà come il colore vocale di Zenatello abbia acquistato spessore e risonanza, pur perdendo qualcosa in grazia lirica. Il tenore drammatico ha dunque compiuto il suo percorso evolutivo, per potenza d'emissione e intensità interpretativa; e anche dal punto di vista attoriale gli si riconoscono ora qualità di prim'ordine, come evidenzia l'articolo in precedenza citato sulla sua prestazione nell'opera di Montemezzi *L'amore dei tre re* e come confermano altri giudizi critici che ne sottolineano la credibilità ed efficacia espressiva sulla scena.

Oltre ai consistenti mezzi vocali che naturalmente possiede e accortamente amministra, Zenatello è pure dotato di un sicuro intuito che lo guida nell'interpretare

⁵ Per una analisi della tecnica vocale di Zenatello, basata sulla sua ampia discografia, v. B. Gentili, *The Invention of the 'Modern' Voice: Changing Aesthetics of Vocal Registration in Italian Opera Singing 1870-1925*, Ph.D. dissertation, Royal College of Music, London, 2018, pp. 161-167; on line <https://researchonline.rcm.ac.uk/id/eprint/435/1/Barbara%20Gentili%20-%20The%20Invention%20of%20the%20Modern%27%20Voice.pdf> (ultima consultazione 17 settembre 2021); una sintesi del lavoro è pubblicata in B. Gentili, *The Birth of 'Modern' Vocalism: The Paradigmatic Case of Enrico Caruso*, «Journal of the Royal Music Association», 146/2 (June 2021), pp. 1-29.

⁶ Per un inquadramento storico, critico e stilistico dell'opera *verista* v. G. Ruberti, *Il verismo musicale*, Lucca, 2011.

⁷ A. Galli, *Del melodramma attraverso la storia e l'opera verista di Bizet*, «Il Teatro illustrato», IV/39 1884, pp. 34-36.

lo spirito musicale del proprio tempo e a esso conformare le proprie scelte artistiche e professionali. A tutto ciò egli accompagna una buona dose di intraprendenza nell'affrontare e vincere le molte e diverse sfide che la sua carriera gli pone. Di tutte la più rappresentativa – fortemente voluta e tenacemente perseguita – rimane la scommessa della lirica all'Arena di Verona, che da stravagante velleità occasionale quale all'inizio poteva apparire è divenuta nel tempo uno dei più celebri festival operistici del mondo. Sarebbe bastato questo – ma di fatto c'è molto altro, in primo luogo la sua voce e i successi di una lunga felice carriera – a far meritare a Giovanni Zenatello l'appellativo di Veronese Illustre.

Intervento del maestro Nicola Guerini

Tullio Serafin e la prima *Aida* in Arena

«Se quel guerrier io fossi,
se quel sogno s'avverasse»
(Radames, *Aida*)

Domenica 10 agosto 1913 Verona cambiava improvvisamente e per sempre. Quando si aprirono i cancelli dell'Anfiteatro romano il delirio, la sorpresa e lo stupore furono immensi, a tratti incontenibili: 20.000 «moccoletti» accesi diventarono un manto vibrante sospeso nella meraviglia degli occhi e dei suoni. Tutte le stelle di quella incredibile notte divennero il soffitto del nuovo teatro, il Tempio dell'Opera all'aperto più grande del mondo.

Il giorno seguente il quotidiano di Verona l'«Arena» annunciava, con toni trionfalistici, il successo della prima rappresentazione di *Aida* che celebrava anche il Centenario della nascita del Cigno di Busseto.

Dall'edizione di «Giovedì Venerdì 10 - 11 luglio» fino al debutto dello spettacolo, la sezione *Gazzettino Veronese* pubblicava tutti i dettagli per la realizzazione del progetto “faraonico” con un ampio spazio dedicato ai suoi coraggiosi artefici e interpreti: il nome della schiava etiope spiccava nella seconda pagina, come una sfida, una gioia nuova, un sogno che, giorno dopo giorno sarebbe diventato storia.

I titoli «L'«Aida», in Arena», «La grandiosa “Aida», in Arena» e «L'attesa della grandiosa “Aida”», incastonati tra le notizie locali più varie rappresentavano il segnale per la svolta di una città di provincia che si preparava a cambiare sotto il segno della grande musica.

La raccolta degli articoli e la scelta delle testimonianze apparse sul quotidiano cittadino rende suggestivo e ancora emozionante il racconto memorabile di quella stagione, sia per come viene descritta, sia per l'evoluzione spontanea dei fatti: tanti elementi pronti per un vero e proprio “crescendo”, che avrebbe avuto la concertazione ideale di un direttore già affermato.

Sul giornale si leggevano nomi e biografia dei protagonisti della straordinaria avventura: il celebre tenore Giovanni Zenatello, finanziatore del progetto, (al quale l'«Arena» dedicò con la moglie, il mezzosoprano Maria Gay, un'intera pagina nell'edizione del 5 – 6 Agosto), l'impresario Ottone Rovato, il maestro del coro Ferruccio Cusinati, l'architetto Ettore Fagioli e infine il Maestro che concretò l'impresa “ciclopica” e al quale l'«Arena» riservò l'intero articolo del 6-7 Agosto: «Ecco un Uomo, un forte», così il giornalista lo definiva. Nativo di Rottanova di Cavarzere, aveva trentacinque anni ed era già un direttore d'orchestra attivo nel panorama internazionale: il suo nome era Tullio Serafin.

Pur affascinato dall'idea meravigliosa e dall'entusiasmo contagioso di Zenatello, Serafin manteneva un severo rigore per tutti gli elementi che avrebbero dovuto garantire la buona riuscita del progetto. Niente compromessi. Le sue perplessità e riflessioni venivano ascoltate con dogmatico rispetto e solo la sua decisione finale ne avrebbe avallato la fattibilità, e quindi l'approvazione: da Toscanini aveva appreso quel «dovere d'essere insoddisfatto» che sempre lo contraddistinse.

Più tardi egli stesso affermò in un'intervista:

Il direttore non deve ignorare nulla. Deve dominare tutto: scene, costumi, illuminazione. Anche se oggi i registi provvedono a questo, non è una buona ragione perché i direttori non debbano imporre il loro gusto. È il direttore, proprio perché musicista, che deve sapere quale colore occorre, come deve svilupparsi il movimento scenico.

La scelta di portare per la prima volta *Aida* nell'Anfiteatro creava non poche perplessità e la sfida di trasformare quel luogo in un teatro d'opera doveva rispondere a numerosi interrogativi: la gestione degli spazi, il rapporto tra la buca dell'orchestra e il palcoscenico, e soprattutto l'incognita dell'“acustica”:

Invitai alcuni professori di orchestra: un oboe, un flauto, una tromba, un violino. Ebbi subito l'impressione esatta del risultato. Singolarmente magnifico, l'oboe specialmente per la qualità del suono penetrante; ma ridotto l'effetto dalle masse anche se numerose. Nel confronto con l'ampiezza dell'ambiente la relatività sarebbe stata rimarchevole. Così fu, così è. Però l'effetto generale non poteva che riuscire magnifico. Molte e ardue furono le difficoltà da superare; Ma il risultato ripagò tutti gli sforzi, prima quello dei coniugi Zenatello. (da «L'Arena», 3 febbraio 1968)

Erano tutti giovani, i pionieri di quel sogno: Giovanni Zenatello aveva appena compiuto trentasette anni, Ferruccio Cusinati, il più attempato, ne aveva quaranta, Ottone Rovato trentadue ed Ettore Fagioli non ancora ventinove.

In due mesi costruirono il nuovo teatro, formarono la compagnia di canto, istituirono il coro e le comparse. Trovarono collaborazioni spontanee e inusitate: le chiese cittadine prestarono le sedie, il famoso cartellonista Plinio Codognato schizzò il manifesto a colori e i commercianti, generosi e riconoscenti, fecero dono a Zenatello del pugnale lucente di Radames. Dopo sessanta giorni e sessanta notti di ansie, contrattempi, paure e speranze, *Aida* era pronta per andare in scena.

Furono fissate otto recite (10, 12, 15, 17, 19, 21, 23, 24 agosto), e Tullio Serafin assunse ufficialmente il timone dell'impresa musicale, consapevole delle difficoltà da affrontare. Da quel momento il Maestro si legherà a Verona e alla “sua” Arena in modo indelebile, instaurando e mantenendo fino all'ultima recita del 1963 un rapporto

speciale con l'orchestra, il pubblico, gli artisti e la città che lo aveva conosciuto e amato.

Questi gli interpreti: Aida, il soprano Ester Mazzoleni; Radames, il tenore Giovanni Zenatello; Amneris, Maria Gay Zenatello; Amonasro, Arrigo Passuello e Giuseppe Danise; Ramfis, Mansueto Gaudio; il re, Carlo Maugini; Un messaggero, Ugo Malfatti. Le scene le firmò Ettore Fagioli; il direttore di scena fu Napoleone Carottini; il Maestro del coro, Ferruccio Cusinati; la coreografia di Enrico fu Biancifiori; Prima ballerina, Dolores Galli.

Ecco il testo integrale della celebre locandina del 1913, riportato nella quarta pagina de *L'Arena* del 10 agosto del 1963, completo di tutti i nomi dei protagonisti e stampato sotto il famoso disegno dell'artista Codognato, autore anche dei manifesti di Pirelli, Cinzano e FIAT. Il manifesto venne affisso a tutti gli angoli di Verona e diffuso in migliaia di esemplari in Italia e all'estero:

«Centenario verdiano / Verona – Grande Arena / Anfiteatro Romano. / Commemorazione verdiana / per iniziativa del tenore Giovanni Zenatello / cinque recite straordinarie della / Grandiosa Opera – Ballo in 4 atti / Aida / di Antonio Ghislanzoni – Musica del Maestro G. Verdi. Proprietà della Casa editrice G. Ricordi. /

Elenco artistico / per ordine alfabetico: Mazzoleni Ester, Mansueto Gaudio, Margini Carlo, Malfatti Ugo, Passuello Amerigo, Zenatello Maria (Gaj[y]), Zenatello Giovanni.

Suggestore: Cenni Evaristo. Direttore di scena: Napoleone Carottini. Violino di spalla: Barera Federico.

Coreografo: Enrico Biancifiori. 1ª ballerina: Galli Dolores.

Maestro Conc. e Direttore d'Orchestra: Tullio Serafin.

Maestro sostituto e dir. del coro: Ferruccio Cusinati. Altro maestro sostituto: Paolo Legnani.

120 Professori d'Orchestra – 180 coristi d'ambo i sessi – 36 ballerine – 40 ragazzi – 280 comparse – 50 corifee – 120 trombettieri – Banda sul palcoscenico – trombe egiziane – 30 cavalli – buoi.

Fornitori: musica: G. Ricordi e C. Milano. Vestiarista; sartoria Teatrale Italiana, Venezia. Calzature: Calzoleria teatrale Bertolotti, Milano. Parrucchiere: Antonio Gai, Venezia. Attrezzista: E. Rancati e C. Milano. Macchinista: P. Gallerani e C. Milano. Elettricista: Bezzi Alessandro, Milano. Agenzia teatrale: cav. G. Lusardi, Milano. Architetto: E. Fagioli, Verona.

Abbonamento per 4 rappresentazioni: posti distinti L. 20 – primi posti L. 12 – palchi di platea L. 75 (escluso l'ingresso). /

Prezzi normali d'ingresso: posti distinti L. 5 – I posti L. 3 – II posti L. 2 – III posti L. 1 – palchi L. 20 (escluso l'ingresso).

Per gli abbonamenti rivolgersi all'Agenzia Scolari, via Mazzini. La prima recita – salvo imprevisti – avrà luogo la sera di domenica 10 agosto 1913 alle 20.45. Le altre susseguiranno nelle sere di martedì 12, venerdì 15, domenica 17, martedì 19.

N.B. In caso di pioggia la recita verrà rimandata la sera seguente. Facilitazioni ferroviarie.

Comitato d'onore per ordine alfabetico: Amistà cav. Luigi, presidente Teatro Filarmonico, Verona. Boito comm. Arrigo, senatore del Regno. Cuzzi cav. uff. Achille, presidente Camera di Commercio, Verona. Campostrini conte comm. G.A. Presidente Deputazione Provinciale, Verona. De Stefani on. prof. Carlo. Gallizioli cav. ing. Eugenio, sindaco di Verona. Messedaglia on. prof. Luigi, deputato al Parlamento. Ricordi comm. Tito. Rossi on. prof. Luigi, deputato al Parlamento. Ravà Sforzi comm. Guido. Verdinois comm. va. Edoardo, R. prefetto di Verona. Visconti di Modrone duca Uberto. Presidente la società del Teatro Scala di Milano. Nogarola conte avv. Ludovico, Presidente Teatro drammatico, Verona.

La locandina venne stampata, a colori, dalla Tip. Lit. G.B. Virtuani & C. di Milano.

Superati gli ostacoli tecnici, rimaneva l'incognita del tempo meteorologico, autonoma dalla volontà dei nostri protagonisti:

Alla prova generale si affacciarono sull'ovale areniano, provenienti dal Garda, nuvole temporalesche che provvidero ad inaffiarsi abbondantemente i presenti. I curiosi in platea scapparono e anche l'orchestra fuggì al riparo degli antichi archi per mettere in salvo strumenti e parti. Serafin, avvolto in un tabarro pucciniano, si dimostrò incurante di tutto. Fattosi portare un pianino verticale, continuo a provare la marcia trionfale pestando sui tasti con l'energia di un fabbro e gridando con quanto fiato aveva in gola. Annichiliti dalle vestigia gladiatorie che spiravano le antiche pietre e dall'imperiosità del comandante, coristi e figuranti si rassegnarono. Indossato il soprabito sopra gli abiti egizi, sfilavano disciplinatamente su e giù per il palcoscenico con l'ombrello in mano finché il boss non fu soddisfatto. (Dal «Corriere del Polesine», 15 agosto 1913)

Finalmente arrivò la sera della *première*.

«In attesa della grandiosa «Aida,, A stasera!»

Tutto è ormai pronto. Le immortali armonie d'«Aida», nel nuovo, meraviglioso scenario di sfingi, obelischi, portali, colonne, foreste e templi che proiettano in Arena la vita ed il fascino rapitore dell'attimo di contro all'incantatrice maestà de' suoi massi bimillenni, salgono al cielo, tra uno sfolgorare possente di luci, nunzie divine di vittoria. Vittoria di tutti, dal maestro Serafin all'ultimo servo di scena, stretti in un fascio fremente di energie di volontà, contro le inutilmente irose insidie di Giove Pluvio.

E la folla immane che stasera, spettacolo nuovo per sè stessa, si riverserà nella nostra Arena, giudicherà dalla fantasmagorica successione di quadri superbamente grandiosi, dall'esecuzione complessiva individuale di masse guidate da Tullio Serafin e da Ferruccio Cusinatti, e di artisti come gli Zenatello, la Mazzoleni e gli altri tutti, la impressionante somma di sforzi poderosi e multiformi traducentesi, miracolo di bellezza pura, nell'apoteosi del Genio italico.

[...] Magnifico, suggestivo contrasto, fra tanto balenio di antichissima civiltà egiziaca, che sembra aver trasformato ogni «covolo» dell'anfiteatro nostro nell'interno d'una Piramide o d'un tempio d'Iside – Radames, Aida, Amneris, (e gli altri artisti) siedono in «camerini» forniti d'ogni più moderno «confort» ed eleganza, taluno dè quali, per la ricchezza ed il buon gusto degli arredi, dè

tappeti ecc, sembra addirittura il «boudoir» tentatore e profumato di qualche pariginissima dea..... (dall' «Arena», 10 agosto 1913)

Ed ecco il celebre titolo apparso il mattino seguente sull'intera pagina del quotidiano e una cronaca dettagliata su ciò che si è vissuto in quelle ore.

«Nel I Centenario Verdiano. Il grande trionfo dell'«Aida» nell'anfiteatro romano di Verona. Consacrato dal delirante entusiasmo di una folla cosmopolita. La vittoria del tenore Zenatello – La sua ardita iniziativa ed il successo strepitoso. 50.000 Lire d'incasso».

[...] «Si apre»

[...] Agli ingressi, specie quelli popolari, si accalca una coda di folla impaziente di entrare. E nell'attesa si urta, si pesta, si rimbecca. Il vallo brulica come ingombro di un'invasione di pecchie. Per rompere la folla e per passare avanti, bisogna lavorare a gomitate. I cancelli si aprono; finalmente! Agli ingressi popolari accadono delle scene tremende per entrare per primi. [...]

«La cronaca artistica»

Descrivere uno spettacolo fantasticamente grandioso come quello di iersera all'Arena d'innanzi ad un vero mondo cosmopolita – la riproduzione cioè dell'«Aida» in commemorazione di Giuseppe Verdi – non è che tentar di rivivere l'incanto sublime 24 ore fuggite come, ahimè, tutto fugge quaggiù, ma rimaste impresse nella mente colla inobliabile rimembranza di un'apoteosi di Titani. [...]

Come per un colpo di magica bacchetta, l'immensa Arena s'immerge per tre quarti nell'oscurità, mentre i quattro fari degli obelischi, illuminano la sala nel palazzo del Re a Menfi.

«Ramfis» e «Radames» (basso Gaudio e tenore Zenatello) sono in scena. Il maestro Serafin vorrebbe attaccare, ma non può.

Un mormorio sordo, strano serpeggia d'un tratto nella massa umana del pubblico, e ne dice tutta l'enorme sorpresa dinanzi alla straordinaria novità della scena. In fondo, la cupa marmorea scalèa confusa con l'azzurro del cielo, più innanzi, ergentesi dall'ombra, il portale maestoso: più innanzi ancora, sfolgoranti di luce, le otto colonne egizie, idealmente costituenti la parete della sala. Il mormorio della sorpresa si tramuta in un applauso di ammirazione. Subito dopo l'opera comincia, in un silenzio impressionante. Pare che l'Arena sia divenuta all'improvviso deserta.

[...] Quando scendono le ombre sul grande finale della consacrazione nel tempio subitamente apparso, poco prima, fra irrefrenabile esclamazione di meraviglia, gremito, fra le colonne allineate ai lati di Sacerdoti e Sacerdotesse, oranti l'immenso Ftà tra gl'incensi e le mistiche danze, – ed il sommo dell'Arena si cinge nella sua scintillante corona i possenti fari elettrici, un uragano di entusiastici applausi evoca due volte alla ribalta «Radames», «Aida», il «Gran Sacerdote» ed il maestro Serafin. Ed applausi altrettanto entusiastici si rinnovano nel secondo atto alla danza dei «moretti» alla fine del famoso duetto di «Aida» e «Amneris», sino a raggiungere proporzioni fantastiche per tutta la scena del trionfo di «Radames».

Francamente siamo convinti che mai si sia raggiunta, in nessun teatro del mondo, la meravigliosa potenza d'effetti che ottenne iersera nella nostra Arena la magnificenza fantasmagorica di questo celebre quadro, dalla sfilata del colossale

corteo del Re (su una biga a 4 cavalli) comprendente circa 800 persone, – all'ingresso veramente superbo di «Radames» su una portantina retta da 12 «schiavi» – alle danze elegantissime del corpo di ballo e della signorina Galli.

[...] È una valanga di clamori, di applausi che scende, precipita, si rovescia dalla montagna umana, sono fragori di ammirazione che si sprigionano come dalle viscere di questa montagna vivente. L'Arena è tutto un palpito poderoso, possente ciclopico.

Alla fine dell'atto, il pubblico elettrizzato, decreta un secondo trionfo non al solo «Radames» ma tutti gli artisti, al maestro Serafin, all'architetto Fagiuoli – il geniale ideatore dell'adattamento scenico d'«Aida» all'ambiente dell'Arena – ed all'impresario sig. Ottone Rovato, acclamandoli alla ribalta infinite volte, fra «evviva» incessanti e formidabili.

La foresta di palmizi col tempio d'Iside in riva al Nilo nel terzo atto, sorta dalla catena di fiamme rossegianti ed abbaglianti che cinge negli intervalli la ribalta, verso il pubblico, rinnova più viva, se è possibile, l'ammirazione. Tutta questa «Aida» è un succedersi di visioni e meraviglie da «Mille ed una notti[sic]». Alla fine nell'atto, il delirio del pubblico raggiunge il parossismo. Le chiamate degli artisti e del maestro Serafin alla ribalta non si contano più. Ad un tratto il direttore d'orchestra fa un passo innanzi e, ad un semplice cenno della sua mano, tutti si tacciono. Un grido prorompe allora dall'anima di Tullio Serafin: «Viva Verdi!» – grido che si ripercuote tutto intorno a lungo, a lungo, come uno scrosciar di suono nella notte stellata, riecheggia, rimbalzando di anima in anima, di bocca in bocca.

Tre poderosi colpi di «Tam-tam» – lo strumento Egizio – richiamano la folla; il maestro sale la pedana accolto da un'ovazione piena esuberante che si prolungherà anche quando l'orchestra attacca alle prime battute del genio commemorato. Finalmente la smisurata sala è avvolta nel più religioso silenzio.

«Il fantastico sogno s'inizia»

La magica bacchetta del maestro Tullio Serafin inizia il «sogno» squarcia il velo invisibile e come il sole all'alba dirada le nebbie, colora la natura ed offre ad essa stille di rugiada iridescente; così egli squarcia la penombra che avvolge le sue cose e le sue creature e vi semina e vi diffonde prodigiosamente raffiche di poesia travolgente e trascina tutti e tutto nel fantastico sogno. Anche se stesso ed i suoi artisti; si perché il tempo ha giuocato un tiro che oggi può riuscire simpatico perché è finito in bene. Una settimana intera è piovuto a nessuno fu perciò consentito di pregustare nella sua completezza il grandioso spettacolo, che riuscì in tal modo a tutti nuovo e nella stessa misura favoloso, sorprendente.

[...]

«Fra le quinte»

Il tenore Zenatello aveva le lagrime dalla commozione e giubilo. Tanta era la letizia nell'anima degli artefici principali di questa straordinaria commemorazione che fu sentito il bisogno di sfogo in abbracci espansivi. Gay, Zenatello, Serafin,

Rovato, Faggiuoli, Cusinati, Carottini, costituiscono ormai una storica corona d'alloro nei fasti artistici cittadini.

[...]

«Ospiti Illustri»

Arrigo Boito, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Leopoldo Mugnone, Luigi Illica, Massimo Gorki, Roberto Bracco, Ugo Oietti, M. Ildebrando Pizzetti, Zandonai, Montemezzi.

«Personalità artistiche e teatrali»

Eugenia Burzio, Maria Satria, Duca Visconti di Modrone, cav. Mingardi direttore della Scala, lo scenografo Revescalli, M.ri Podestà Farinelli, gli agenti teatrali D'Ormeville, Delilieus, Leonardi, Poli direttore del Dal Verme, l'impresario Frattini, il baritono Parvis, Sonzogno, Ricordi. (dall'«Arena», 11-12 Agosto 1913)

Il successo di quella serata rappresentò il più grande avvenimento cosmopolita del primo Novecento e segnò profondamente il cambiamento e il destino di Verona che diventò presto icona della lirica mondiale.

Il grande merito di Giovanni Zenatello fu certamente quello di aver portato l'Opera in Arena e di averne affidato la concertazione alla bacchetta di Tullio Serafin, scelta fondamentale e decisiva per garantire il valore artistico di quello spettacolo, consacrandolo per sempre all'Anfiteatro.

Gli elogi a Serafin furono vivissimi per tutte le recite e la stampa ne esaltò la capacità organizzativa e gestione della “macchina” teatrale:

«Il grande avvenimento mondiale del giorno, la spettacolosa “Aida,, in Arena Anfiteatro Romano rigurgitante – L’apoteosi di jersera – Lo strepitoso successo aumenta» [...]

Tullio Serafin scese dallo scanno (sic), dopo l’immane fatica, così turgida d’ogni bellezza, del grandissimo trionfo di Radames, fisicamente affranto. Ma quando ebbe salito la breve scalèa che adduce al palcoscenico e cogli artisti tutti, convulsi di gioia, e poi con Ottone Rovato, coll’architetto Fagiuoli, col maestro Cusinati, coll’ing. Fasanotto, col direttore di scena Carottini, fu attratto alla ribalta da uno scrosciare pauroso di ovazioni, formidabilmente erompenti da quasi quarantamila anime – egli, e Giovanni Zenatello ed Ottone Rovato – i tre capitani, con diverso ma egualmente importante comando, di questa nobilissima battaglia artistica cinta ormai d’inobliabili lauri – devono aver provato l’ebrezza indicibile che scolpisce una data indelebile nei cuori degli uomini.

Pallidi, tremanti dinanzi alla tremenda esplosione di fanatismo di quel pubblico unico al mondo, fanatismo che essi avevano pur provocato, Serafin, Zenatello, la Mazzoleni, la Gay, Gaudio e tutti gli altri si stringevano le mani e salutavano il pubblico con gesti convulsi che rivelano l’irrefrenabile commozione dell’animo loro.

[...] Abbiamo già parlato, prima d’ogni altro, di Tullio Serafin, e l’abbiamo visto affranto di fatica anche fisica strenuamente durata a tenere, come forse nessuno saprebbe, indissolubilmente e sempre legata alla magia della sua bacchetta una massa complessiva di circa 800 persone – salire al palcoscenico a ricevere, con Radames e gli altri tutti, tutti i lauri del trionfo che per tutti si rinnovò, si intenda, infinite volte dopo ogni atto e culminò alla fine dell’opera in esplosioni d’entusiasmo delirante, inaudito, mentre tutti gli esecutori si abbracciavano e si protendevano a gettar baci intorno all’immensa marea che li assaliva da ogni lato con ondate irresistibili ed interminabili da applausi ed ‘evviva, d’evviva e d’applausi. Ed è con una brevissima rievocazione della poderosa figura artistica di Tullio Serafin che vogliamo concludere.

Tullio Serafin è – per generale consenso – uno dei più grandi direttori d’orchestra viventi.

A Tullio Serafin sono legate le sorti di quattro anni di vita del maggiore teatro d’Italia; quattro anni che, nella storia artistica della Scala, rappresentano uno dei periodi più fulgidi. Tullio Serafin, infine, ha accettata [...] con entusiasmo e devozione degne di quel nobile cuore, e di quella grande mente ch’egli è l’idea della celebrazione del centenario verdiano con una «Aida» nel nostro anfiteatro romano. Orbene per noi, questo fatto, mentre torna a grande onore di Tullio Serafin, costituisce la dimostrazione indiscutibilmente vittoriosa – non solo della genialità del tentativo per sè stesso, ma della bellezza e della grandiosità sublimi della realizzazione affascinante, completa e perfetta per ogni più severo criterio artistico, di quello che ieri non era che un sogno.

[...]

«Il trionfo immenso»

[...] Se l’è goduta tutta, il popolo, la festa unica nel mondo e perfino gli applausi ora affrettati erano poi strozzati violentemente per non coprire un brano di

godimento. Non voglio ricordare qui le ovazioni infinite ripetute ad ogni atto, voglio piuttosto portarvi alla trionfale scena del secondo. Anche qui mi fermo col pubblico; ad ogni spostamento scenico era una ondata di entusiasmo ma si raggiunse al parossismo al finale del secondo ed a quello del terzo atto.

[...] Qui vi fu il trionfo della visione; ma quando dopo il terzo atto, tutta finezza e sentimento, l'entusiasmo si rinnova si triplica con otto chiamate a tutti, attori ed organizzatori, pensai che vi fu il trionfo della poesia, l'omaggio più grandioso all'Autore, trionfo personale ed omaggio grandioso agli artisti agli artefici, agli ideatori.

Fu allora che la corona si compose da un obelisco all'altro ed in essa si vedono tutti.

Zenatello, Gay, Mazzoleni e Mansueto, Passuello, Maugini e poi Serafin, Cucinati, Carottini e ancora Rovato, Fagioli, Fasanotto tutta quella corona di alloro di cui ier l'altro dicevo gira intorno per salutare il pubblico che esplode d'ogni lato.

Il popolo era tutti in piedi, agitava le mani, i fazzoletti i cappelli; era una febbre e sulla scena le comparse, i coristi, le corfee in costume [...]

Fin che l'ultima vibrazione di nota non si spense tutti restarono fermi all'opposto per l'ovazione finale e dopo il nastro tutto illuminato sciolse la sua trama rinnovandola in Bra, che ne rimase zeppa e sciogliendola ancora per le arterie prime. (dall'«Arena», 13-14 Agosto, 1913)

Travolti ormai da un irrefrenabile entusiasmo si iniziò a ipotizzare i titoli per l'anno successivo, «Norma, Sansone e Dalila e Carmen» (dall'«Arena», 15-16 Agosto 1913)

E Serafin fece la sua proposta:

«Un'idea del M° Serafin»

Al simpatico M° Serafin, che ormai tutti considerano un concittadino, è venuta in mente una di quelle idee, diremo così, americana, che merita d'essere segnalata. Discorrendo in un gruppo di giornalisti e dove c'era anche il M° Montemezzi, esclamò: – per bacco una buona idea sarebbe per te Montemezzi musicare un «Giulio Cesare» scritto da D'Annunzio, da rappresentarsi in Arena. Non mancherebbe nemmeno l'architetto – scenografo, il Fagioli!

Montemezzi corrugò la fronte, il naso gli si fece più aquilano, mentre una musica di sì, sì, sì, bene, bravo risuonava nella via dove già s'era fatto bozzolo. (dall'«Arena», 13-14 Agosto, 1913)

I protagonisti del successo vennero consacrati alla storia dell'Arena e della città di Verona con il conferimento della medaglia al merito. Dopo quello a Ottone Rovato, si fece il nome del maestro Serafin:

«Una medaglia d'oro»

Sappiamo che gira una sottoscrizione che sarà offerta dagli esercenti al M° Tullio Serafin, l'anima del successo di questa «Aida» fortunata. Il coraggioso maestro che, combattuto dal tempo non potendo riuscire ad avere una prova d'insieme completa, volle ugualmente provare le masse corali sotto l'acqua e andare in scena audacemente il giorno fissato per la prima rappresentazione ottenendo un successo grandioso. (dall'«Arena», 15-16 Agosto, 1913)

La novità di portare in Arena “l’Opera per il popolo” trasformò presto la città scaligera in un nuovo centro di attrazione internazionale in cui arrivava e soggiornava il pubblico di *globe-trotters* che fino ad allora frequentava solo le grandi capitali della musica europea da Milano a Parigi, da Venezia a Bayreuth.

Assistere allo spettacolo in Arena diventò un’esperienza, quasi un rito pagano che l’emozione rendeva memorabile: molti infatti tornarono alle repliche per rivivere quel delirio popolare che non cessava, anzi cresceva.

Il giornale, coinvolto in questo entusiasmo frenetico, dedicava a ogni recita intere pagine ai commenti sullo spettacolo, alla «cronaca artistica» e alla «cronaca profana», alla partecipazione emotiva, e ai tanti dettagli che ancora oggi appaiono sorprendenti.

«50 mila forestieri a Verona per la terza dell’«Aida», in Arena. L’assalto furioso della folla all’Anfiteatro. Migliaia di persone rimaste fuori – Drappelli di bersaglieri per l’ordine pubblico La terza replica».

Le rappresentazioni dell’«Aida» in Arena costituiscono in linea di successo teatrale un tale crescendo impressionante che a memoria d’uomo nessuno ricorda l’eguale né in Italia, né in qualsiasi altra parte del mondo.

[...] L’orchestra filò come al solito magnificamente sotto la direzione del M^o Serafin, il Principe ormai delle orchestre.

[...]

«Il dominatore»

Nelle sere passate; per la morbosa attesa della folla – che è sempre o quasi rinnovata –, per la sua impazienza di apprendere i segreti del nuovissimo spettacolo e nella imminenza di godere il frutto di un lungo desiderio ed il premio di qualche privazione, stanchezza e disagio, avvenne che il preludio del primo atto sfuggiva, assorbito dai rumori che si rincorrevano nervosi tutto in giro. [...] Spente tutte le luci; ritardata l’accensione della ribalta, il Maestro fece eseguire la bellissima pagina nel più assoluto silenzio ottenendo una calda ovazione.

La vittoria non gli poté sfuggire. (dall’«Arena», 16-17 agosto, 1913)

E ancora per l’ottava ed ultima recita:

«La trionfale commemorazione verdiana»

«Gli omaggi agli artisti»

L’apoteosi verdiana si completò con quella che il pubblico decretò poi agli esecutori, chiamandoli più volte alla ribalta. E con gli esecutori anche l’impresario Rovato, il Maestro Serafin, Cusinati.

Un cesto di fiori, bellissimo, offrirono i coniugi Zenatello a Ester Mazzoleni. Altra corbeille fu offerta alla Gay. A Zenatello venne offerta una targa d’argento con una «Arena» cesellata in oro [...] e una medaglia d’oro fu offerta al maestro Serafin. (dall’«Arena», 25-26 Agosto 1913)

L’avventura era terminata, la sfida vinta e la soddisfazione superava la fatica di tutti coloro che avevano creduto in quel sogno.

Era nata la stagione lirica in Arena. Con i saluti e il congedo finale a tutti gli artisti e collaboratori, il maestro di Cavarzere dimostrò una particolare riconoscenza nei confronti dell'oboista dell'orchestra.

«Il M. Serafin al Prof. Stelluti»

Il Maestro Serafin il magnifico Direttore dello spettacolo d'Opera datosi di questi giorni in Arena, prima di partire, volle manifestare al nostro concittadino, Presidente della Società Orchestrale Veronese, il distinto Prof. Stelluti Malacchia, cesellatore del suggestivo preludio della celebre Aria di «Aida» tutta la sua ammirazione offrendogli insistentemente l'importantissimo posto di 1° Oboe nell'Orchestra della Scala di Milano e regalandogli la propria fotografia con una affettuosa e lusinghiera dedica.

Congratulazioni. (dall'«Arena», 28-29 Agosto 1913)

«Un trono vicino al sol»
(Radames, *Aida*)

Tullio Serafin tornò a Verona nel 1919 per dirigere la *Francesca da Rimini* di Zandonai al Teatro Filarmonico; dal 1922 in Arena per il *Lohengrin* di Wagner, *Pagliacci* di Leoncavallo e il *Carillon magico* di Mangiagalli; nel 1936 per *Aida* e *Otello* di Verdi e *Elisir d'amore* di Donizetti; nel 1947 per il *Faust* di Gounod e *La Gioconda* di Ponchielli, titolo in cui debuttava con lui una ventitreenne Maria Callas. Dal 1953 dirigerà solo *Aida*: nel 1958 per i quarant'anni dalla prima in Arena e nel 1963 per le celebrazioni del cinquantesimo anniversario.

Quella fu la sua ultima volta in Arena.

Otto le recite (24, 28 luglio; 1, 4, 8, 11, 14, 17 agosto) con una compagnia di canto formata da Gabriella Tucci, Leyla Gencer, Gastone Limarilli, Bonaldo Giaiotti, Giangiacomo Guelfi, la regia di Herbert Graf, Carlo Maestrinini e le scene e costumi di Pino Casarini. La quinta recita fu trasmessa dalla Televisione.

Serafin aveva quasi 85 anni e dei pionieri di quella fantastica avventura era rimasto solo lui: Giovanni Zenatello era morto nel 1949, Ottone Rovato, Ferruccio Cusinati e Ettore Fagioli erano scomparsi negli anni precedenti e tra gli interpreti del '13 era rimasta in vita solo il soprano Ester Mazzoleni,

Il “Maestro dell'Arena” ci lasciava il 3 febbraio del 1968, a quasi 90 anni. Il giorno dopo la sua scomparsa Giuseppe Silvestri lo ricordava così su «L'Arena»:

«Vivo rimpianto a Verona per la morte di Serafin

Il suo nome è legato alle fortune degli spettacoli in Arena dove egli diresse parecchie opere – Il contributo del maestro alla formazione di Maria Callas»

Con Ester Mazzoleni, protagonista indimenticabile dell'opera e tuttora viva e vegeta, il maestro Tullio Serafin, spentosi ieri sulla soglia dei novant'anni, era il solo superstite dei realizzatori di quella lontana «Aida» del 1913, che segnò l'inizio delle stagioni liriche della nostra Arena.

Quando l'idea di quello spettacolo balenò nella mente di Giovanni Zenatello, di Maria Gay e di Ottone Rovato, non ci fu esitazione nella scelta di chi avrebbe dovuto dirigerlo.

Appena trentacinquenne (essendo nato a Cavarzere l'8 dicembre 1878), Serafin era già famoso per aver diretto stagioni d'opera nei principali teatri italiani e delle due Americhe, dopo aver esordito nel 1902 a Ferrara proprio con l'«Aida» e con la «Germania» di Franchetti. In molte occasioni egli aveva avuto tra gli interpreti vocali delle opere sia Zenatello e sia la Gay, entrambi al culmine della carriera; e tra essi si era stabilito un rapporto di reciproca stima e amicizia. Per cui il maestro fu pronto a rispondere all'invito dei due cantanti, e ad accettare il rischio di un'impresa mai tentata.

Quando cinquant'anni dopo, nel 1963, tornò per dirigere, un'ennesima edizione di «Aida», Tullio Serafin così rievocò quel primo evento, nel volume commemorativo edito dall'Ente Autonomo dell'Arena:

«È ancora vivo in me il ricordo della mia prima visita all'Anfiteatro di Verona quando, su invito di Giovanni Zenatello, e più ancora della sua consorte – Maria Gay – forte temperamento d'artista, vi fui – nel lontano 1913 – per decidere se trovavo consigliabile eseguirvi alcune recite di «Aida». Ricordo: era il meriggio di una giornata estiva. Solo, in quel meraviglioso monumento, rimasi per alcuni momenti combattuto. Portare la dentro le “spade di legno” e i “cimieri di cartone” dei personaggi da melodramma... Però... Avrebbero accompagnato quegli attrezzi le note di Giuseppe Verdi! [...]

«Nel 1913 non esistevano, o quasi, teatri all'aperto. Quanti sono oggi? La mia natura di artista, la mia coscienza di musicista, non ne va fiera. Al contrario: la musica va eseguita in ambienti possibilmente intimi. Ricordo lo scherzoso detto dell'ahimè scomparso Antonio Guarnieri: “All'aperto si gioca alle bocce”... Aveva ragione: chiamiamoci perdonati e soddisfatti dalla divulgazione della nostra arte che tali spettacoli hanno portato».

Fu l'eccezionalità anche acustica dell'ambiente, subito da lui intuita, a vincere gli scrupoli iniziali di Serafin, come più tardi, nel 1927, quelli dell'altrettanto severo Guarnieri, il quale in Arena non venne a ... giocare alle bocce, ma a dirigere in maniera stupenda «La Vestale» di Spontini e l'«Aida», già aggiunta alla terza edizione dopo quella del 1920 guidata dal veronese Piero Fabbroni.

Sul podio dell'arena Tullio Serafin ricomparve nel 1922, chiamato ancora da Zenatello, che era il direttore artistico della stagione gestita dalla Casa Musicale Sonzogno. Si eseguirono il «Lohengrin» con un meraviglioso Pertile, i «Pagliacci» con lo stesso Zenatello e il ballo «Carillon magico» di Pick Mangiagalli. [...] Dopo la lunga pausa imposta dal secondo conflitto mondiale, l'Ente Autonomo riprese a funzionare nel 1947; e Giovanni Zenatello, che ne era stato nominato sovrintendente, si rivolse ancora a Serafin come colui che avrebbe sicuramente restituito agli spettacoli veronesi il loro prestigio, e dall'America gli portò una giovane sconosciuta cantante quale protagonista dell'impervia «Gioconda», prima opera in cartellone. Si chiamava, quella giovane, Maria Callas: il maestro, colpito dalla sua voce dalla intelligenza eccezionale, la portò al primo successo e ne guidò poi la formazione artistica attraverso l'interpretazione di altre opere anche più impegnative, di Bellini, di Wagner, di Verdi e di Puccini, tanto che anche al colmo della celebrità la Callas mai dimenticò gli insegnamenti di Serafin. Il quale sempre in quella stagione del 1947, diresse anche il «Faust», con Renata Tebaldi e Nicola Rossi Lemeni ancor giovanissimi, e il tenore Malipiero nei panni del protagonista. Ma l'opera più congeniale a Tullio Serafin, in Arena, restava sempre l'«Aida», che egli tornò a dirigere altre tre volte: nel

1953 in apertura di stagione, avendo tra gli interpreti la Callas e il tenore Del Monaco; nel 1958 quando nei due ruoli principali si alternarono Leontyne Price e Antonietta Stella, e i tenori Carlo Bergonzi e Franco Corelli; e infine nel 1963 per la stagione del cinquantenario degli spettacoli, allorché il glorioso maestro già ottantacinquenne diresse sei delle otto recite in programma e fu costretto da un'indisposizione a cedere la bacchetta per le ultime due a Gianandrea Gavazzeni, che era impegnato a dirigere «La Gioconda». Fu dunque un congedo piuttosto triste quello di Tullio Serafin dal pubblico dell'Arena, che ogni sera al suo faticoso salire sul podio lo salutava con un lungo e caloroso applauso.

Il suo nome era infatti popolare anche tra agli spettatori più giovani, che sempre ne avevano sentito esaltare il nome quasi aureolato dalla leggenda, perché in esso si compendiano sessant'anni e più di storia musicale e teatrale non solo italiana ma ben può dirsi mondiale.

Si è detto in questi ultimi anni che il maestro, costretto dall'età ad abbandonare ogni attività artistica, stesse scrivendo certe sue memorie. Se la notizia è vera, non c'è dubbio che uno dei capitoli più interessanti sarà quello dedicato agli spettacoli dell'Arena, ai quali il nome di Tullio Serafin è strettamente e luminosamente legato e alla fortuna dei quali egli era orgoglioso di aver contribuito. (da «L'Arena», 3 febbraio 1968)

Cinquant'anni fa il mondo e sua moglie andarono a sentire l'AIDA in Arena



La scena del titolo di Radames (secondo atto) ideata dall'architetto Ettore Fallai per l'opera veronese della prima stagione in Arena.

La storia del canto scritta nelle pietre

Il veronese impossibilitato, in una circostanza di guerra, di recarsi al teatro di Verona, si era recato a sentire l'AIDA in Arena. La storia del canto scritta nelle pietre.

Non si sa se il veronese, in una circostanza di guerra, di recarsi al teatro di Verona, si era recato a sentire l'AIDA in Arena. La storia del canto scritta nelle pietre.

Non si sa se il veronese, in una circostanza di guerra, di recarsi al teatro di Verona, si era recato a sentire l'AIDA in Arena. La storia del canto scritta nelle pietre.

Non si sa se il veronese, in una circostanza di guerra, di recarsi al teatro di Verona, si era recato a sentire l'AIDA in Arena. La storia del canto scritta nelle pietre.



Beniamino Gigli



Aureliano Pertile



Giuseppe Ippolito



Tancrède Pasero



Renata Tebaldi



Totò Del Monte



Adriana Guardini



Matilde Favaro

Monumento del teatro popolare

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.



Il monumento del teatro popolare.

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.



Il monumento del teatro popolare.

Bene ha detto il sindaco di Verona, Giorgio Zappalà, che l'Arena è un monumento del teatro popolare.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

Il Gotha dei cantanti durante mezzo secolo. Una lista di nomi che ha segnato la storia del teatro di Verona.

**Veronesi illustri in Europa e
Verona centrale nella storia**



**Lezioni
settembre –dicembre
2021**

7 settembre 2021

Lezione del **prof. Gian Paolo Marchi**

professore emerito Letteratura italiana

Università di Verona

La **dott.ssa Elisa Zoppei** recita alcune poesie

BERTO BARBARANI

(Verona 1872-1945)

Poeta



Ritratto da <https://it.wikipedia.org>

Intervento Prof. Gian Paolo Marchi

IL CONTESTO STORICO-SOCIALE

Il 24 giugno 1866 l'Italia fu umiliata dall'Austria sui campi di Custoza e, poco dopo, il 19 luglio, nelle acque di Lissa: non senza gravi responsabilità delle strutture di comando. Scrittori e politici cercarono di risalire alle cause di un evento che aveva ribadito l'inferiorità morale e culturale prima ancora che militare dell'Italia. Scrisse in proposito Pasquale Villari nel suo famoso articolo del 1866 «*Di chi la colpa? O sia la pace e la guerra*»:

Bisogna però che l'Italia cominci col persuadersi, che v'è nel seno della nazione stessa un nemico più potente dell'Austria, ed è la nostra colossale ignoranza, sono le moltitudini analfabete, i burocrati macchine, i professori ignoranti, i politici bambini, i diplomatici impossibili, i generali incapaci, l'operaio inesperto, l'agricoltore patriarcale, e la rettorica che ci rode le ossa. Non è il quadrilatero di Mantova e Verona che ha potuto arrestare il nostro cammino; ma è il quadrilatero di 17 milioni di analfabeti e di 5 milioni di arcadi.¹

¹ PASQUALE VILLARI, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1878, p. 251.

La sconfitta fu in parte coperta dal successo diplomatico costituito dall'annessione del Veneto all'Italia, ma provocò nelle città del Quadrilatero, e in particolare a Verona, una forte crisi economica.

Il professore austriaco Ernst Gnad, docente di lettere in diverse città del Veneto, lasciò nelle sue memorie un quadro assai triste delle condizioni di Verona nel 1867, a un anno dalla partenza dell'imperial regio esercito: poca gente in via Nuova, vetrine spoglie, rari clienti nei caffè di piazza Bra, un tempo affollati di «variopinte uniformi di ogni tipo»; scritte anticlericali sui muri, moneta cartacea poco affidabile, persino qualche caso di colera, che aveva scoraggiato i turisti. In Arena, c'è solo una coppia di inglesi: «il marito aveva aperto l'ombrellino per ripararsi dal sole e leggeva, con la sua rigida espressione britannica, una guida alla sua rosea compagna dai denti cavallini, senza levare lo sguardo dal libro». La miseria, aumentata a causa del venir meno dei cospicui investimenti austriaci destinati a fortificazioni, infrastrutture e servizi, causò l'aumento del disagio sociale: tra il 1876 e il 1879 su 3034 «delitti» contro l'ordine pubblico, ben 2238 sono registrati sotto la voce oziosità, vagabondaggio, questua illegale; su 6737 delitti contro la persona e la proprietà, 2176 sono costituiti da grassazioni e furti campestri (D'Aumiller). Nel 1874 una folla inferocita per la legge sul macinato, si raduna in Bra: in un volantino manoscritto raccolto dalla polizia il sindaco Camuzzoni fa rima con «bastoni». Ancora peggiore la situazione delle campagne, dove i contadini pativano la fame: il regime alimentare si riduceva per lo più a polenta di mais: ne conseguiva un'avitaminosi che portava spesso alla pellagra, la terribile malattia delle tre *D* (*Dermatosi, Dissenteria, Delirio*), che riempiva ospedali e il manicomio provinciale di Ponton. Il celebre antropologo di origine veronese Cesare Lombroso era erroneamente convinto che la malattia fosse da attribuire a consumo di mais guasto.² La verità scientifica fu ristabilita da un altro veronese Luigi Messedaglia, cui si deve un fondamentale studio sul mais³ che — sulla scorta degli studi del fisiologo Filippo Lussana — riconduceva l'insorgere della pellagra a gravi insufficienze alimentari.

Questo è lo sfondo in cui si collocano i sonetti (1896) dei *Pitochi* (era previsto che seguisse un'altra collana di sonetti, intitolata *Pore done*, annunciata come «in preparazione» nella seconda edizione — edita da Civelli nel 1900 — della plaquette *El campanar de Avesa*).⁴ In una realtà cittadina degradata si muove un'umanità afflitta,

² Il suo impegno scientifico è comunque riconosciuto nell'epigrafe scolpita alla base del monumento a lui dedicato all'inizio del Lungadige San Giorgio: «A CESARE LOMBROSO / CHE GETTANDO LO SCANDAGLIO SCIENTIFICO SUL / FLAGELLO DELLA PELLAGRA E NEGLI ABISSI DI OGNI / MISERIA MORALE IRRADIÒ DI VERITÀ L'UMANA GIUSTIZIA».

³ LUIGI MESSEDAGLIA, *Il Mais e la vita rurale in Italia*, Piacenza, Federazione Italiana dei Consorzi Agrari, 1927. La discussione divise gli studiosi, come dimostra l'opera del Lombroso *La pellagra in Italia in rapporto alla pretesa insufficienza alimentare: Lettera polemica del prof. Lombroso al dott. Bonfigli*, Torino, Tipografia Celanza, 1880.

⁴ Non pochi anni fa l'amico Marcello Bondardo mi faceva notare la consonanza tra la vicenda del «campanar» barbarianiano che si impicca alla corda di una campana e una poesia di Sergio Corazzini, *La chiesa venne riconsacrata*: qui il «sagrestano pazzo» «recise la grossa corda / per cui pendeva d'avanti la figura / di Cristo, la lampada rossa / con la sua fiamma quieta e pura. / La lampada cadde con sorda / percossa su le pietre sepolcrali; l'uomo con tre moti uguali / girò intorno al collo la corda / e penzolò nel vuoto. / Davanti il

ragazzi rachitici, cenciosi e violenti, vecchie ingobbite, giovinette stuprate, famiglie borghesi ridotte in miseria; mentre il dramma dell'emigrazione è affidato alla durissima protesta dei contadini raccolti all'osteria: «“Porca Italia, i bastiema, andemo via!”».

Valgano questi pochi accenni a introdurre il momento storico-sociale in cui si colloca la nascita di Berto (Tiberio) Barbarani.

L'AMBIENTE FAMILIARE

Anche se la parola poetica mal s'accosta alla secchezza delle carte d'archivio, giova entrare nella casa di via Ponte Nuovo 5, in cui Berto venne alla luce; e lo facciamo sulla scorta di un documento anagrafico, il *Foglio di Famiglia* del *Registro di popolazione* del *Comune di Verona città* denso di correzioni e integrazioni. Il capofamiglia è Bortolo Barbarani fu Natale, «negoziante in ferramenta», nato a Verona l'8 gennaio 1830; la moglie si chiama Adelaide Pojani fu Luigi, nata a Vago di Lavagno il 14 ottobre 1839. Dal matrimonio (21 gennaio 1861) naquero tre figli: Marianna (3 novembre 1861), Vittorio Natale (29 aprile 1866); e, il 3 dicembre 1872, Tiberio Roberto (Berto). In casa c'era anche una cugina, Eurosia Contri, di Cazzano di Tramigna, nonché un ospite (forse pensionante), Angelo Marzari di Mestre, impiegato delle Poste.

A sei anni, Berto fu affidato al Collegio vescovile. Una lettera del 21 novembre 1878 inviata alla madre dal Prefetto di Camerata dava notizie dell'ottimo profitto del bambino, che aveva pianto (ma «solo una *nina*») per aver lasciato la mamma, mentre qualche preoccupazione destava il suo portamento curvo: «lo vado di continuo avvertendo che stia dritto perché altrimenti prenderà la curva e rimarrà qualche cosa gobbo». Gino Beltramini, che pubblica il toccante documento nella sua pregevolissima biografia di Barbarani, aggiunge che Berto frequentò in seguito il Ginnasio-Liceo Maffei, «dove si ritirò dalla frequenza, poco dopo la morte del padre (27 ottobre 1883), perché costretto ad aiutare la mamma nel disbrigo delle faccende»⁵ In realtà, la figura paterna era venuta meno ben prima: il *Foglio di Famiglia*, nello spazio relativo a Bortolo e Adelaide Barbarani, ci informa infatti che i coniugi «vivono divisi dal 9/6/1875», da quando cioè Berto aveva due anni e mezzo. Il padre se ne era andato ad abitare in Via di mezzo Porta Vescovo, e successivamente in via Campofiore, per poi tornare a casa nel dicembre del 1881, dove morì il 27 ottobre 1883. Malgrado la pesante situazione familiare, la madre riesce a mandare avanti la bottega e a far studiare i due figli maschi; anche Marianna riceve una certa istruzione, ma è destinata comunque a sacrificarsi. Berto, ancora una volta, è costretto a una vita fuori casa, passando dal Collegio Vescovile al Collegio Provinciale Maschile di S. Anastasia dove

Crocefisso / sembrò un macabro voto / improvvisamente sorto / fra il Cielo e l'Abisso. / Poi che la lampada non c'era più / biancheggiò d'avanti Gesù /piamente la cotta del sagrestato morto»: SERGIO CORAZZINI, *Poesie*, Milano, BUR,

⁵ GINO BELTRAMINI, *Berto Barbarani. La vita e le opere*, Verona, Vita Veronese, 1951, p. 19.

rimane dal 1882 al 1887, essendo rettore il grande grecista Giuseppe Fraccaroli, autore di una originale traduzione in dialetto veronese dal greco di Aristofane.⁶

LA MAMMA

Nella famiglia di Berto la figura paterna ha un ruolo marginale. Si tratta di una realtà non infrequente, che si riscontra anche nel caso di Salgari e di Simoni: padri deboli, trasgressivi, inetti o depressi lasciano il posto a madri energiche e talora possessive. Così avviene nella commedia di Simoni *La vedova*: la madre, Adelaide (lo stesso nome della madre di Barbarani) esulta allorché Maddalena, la vedova del figlio che l'aveva sposata contro la volontà materna, manifesta l'intento di risposarsi: e mentre il marito non nasconde la sua delusione per le nuove nozze che l'avrebbero privato della vicinanza con la bella nuora, la madre si compiace di essere finalmente sola a coltivare la memoria del figlio. Ancor più possessiva è la Letizia di *Congedo*, che costringe il figlio Giulio a rinunciare alle nozze con Dirce, ragazza dai trascorsi non limpidi, mettendo in atto una serie di ricatti psicologici («Vol dir che ala pezo me metarò avanti mi... La compagnarò mi in ziro par la çità. Staremo ben, Giulio, mi e ela a brasseto?»), che culminano con la rivelazione che un male oscuro le lascia pochi mesi di vita: «Moro, sì. pochi mesi ancora, pochi mesi e dopo no ghe sarò più. Ah! che liberazion!»⁷

La madre di Berto non è certo assimilabile ai possessivi caratteri femminili simoniani sopra richiamati, anzi fece quel che poteva per colmare silenziosamente la pesante assenza della figura paterna.

Questa diversità è dichiarata dallo stesso Simoni nell'applauditissimo discorso del 18 dicembre 1921 al Teatro Filarmonico, dove la madre di Barbarani viene accostata a quella di Dall'Oca:

Veronesi! Lasciatemi rievocare il ricordo di due case. Una è in un'antica via diritta, sulla riva sinistra dell'Adige e vi abitava una vecchietta tutta candida, la cui maternità, dopo lunghe pene e maggiori fatiche e umili sacrifici, aveva raggiunto un sorriso di riconoscenza alla vita e che solo con la vita si spense. L'altra casa era sulla sponda opposta, quasi di fronte, in una antica via tortuosa e un'altra mamma vi abitava, sempre in moto, stanca e infaticabile fra il nero ferrame della sua bottega. E l'una era la mamma di Angelo, e l'altra era la mamma di Berto, e tutte e due avevano molto sofferto, anche la povertà, perché bisogna che le madri piangano, affinché i figli imparino dal loro dolore il segreto della grandezza [...].

Nell'arte di Berto e di Angelo quello che è fede nella bontà umana viene da quelle umili eroiche creature. Oggi il fiume non le divide più. Tutte e due dormono sulla stessa riva. Ma poiché io credo, prima in Dio, e poi nelle mamme, per una che vi volle bene, o Angelo, o Berto, io so che quelle due sante vecchie sono qui ora, una tutta candida, l'altra ancora infaticabilmente stanca. Sono qui, e son contente d'aver patito, se dal

⁶ *Le Donne in Parlamento, Commedia di Aristofane parafrasata in dialetto veronese da Giuseppe Fraccaroli*, Verona, Remigio Cabianca Editore, 1909.

⁷ RENATO SIMONI, *Le Commedie*. Cierre edizioni-Biblioteca Civica di Verona, 2003, pp. 191-192.

tanto patire questa grande cosa doveva aver origine, che la loro Verona benedicesse così le loro creature.⁸

LA POESIA

Berto avvertì il peso della situazione, e vagheggiò nelle sue prime prove poetiche l'ideale di una famiglia felice, evocata in un sonetto del 1894, significativamente intitolato *Vita de fameia*:

Quando che gavarem n'apartamento
tuto par nualtri, par nualtri soi,
co un leto grande come un bastimento
e 'na mota de cuerte e de ninsoi,

e che se troveremo ogni momento
coi oci in aria e con in mente i fioi,
alora magnaremo el pan contento
che l'è meio del sucaro e i pignoi.

— Allora, a sera, quando torno a casa
te me corarè incontro su la scala
co la to boca che la dise: Basa!

Te basarò: staremo a la finestra
co le teste tacà, spala con spala,
fin che sul fogo boie la minestra.⁹

Scrisse Diego Valeri:

Vero poeta d'amore Barbarani non è; o, almeno, non mi pare che sia. Specie se lo confronto (confronti inevitabili e niente affatto odiosi) con Salvatore Di Giacomo. Ma poeta del gioco d'amore sì; e, come tale, ricco di risorse molto varie: dall'arguzia spiritosa o madrigalesca alla sensibilità, se posso dire, sensuale; dall'innocente buleria alla trasparente commozione del cuore.¹⁰

Quel che scrive il poeta veneziano è vero solo in parte: fin dagli esordi (*Molin molina, Ruda, ruda, Le tre cune, La fassenda del cor*) appare chiaro che il riserbo di Barbarani è riconducibile a una sorta di inespugnabile pudore, più che all'incapacità di esprimere la potenza del sentimento e della passione d'amore.

⁸ 8 Per A. Dall'Oca Bianca e Berto Barbarani. 18 dicembre 1921, Ad Opera del Comune e della Provincia di Verona, Verona, Mondadori, 1921, pp. 29-30.

⁹ GINO BELTRAMINI, *Berto Barbarani*, p. 23 - *Poesie giovanili*, a cura di Gino Beltrami, Verona, Vita Veronese, 1954, p. 28). La tenerezza per i bambini traspare anche da certe poesie d'occasione, come quella datata «Verona, 16 nov. 42 XXI (inedita) : “na bela putina m'ha dato la man / e co la testina sbassada, pian, pian, / la m'ha dito: Conduseme lontan.../- Mi g'ho risposto; scusa, / in dove vuto mai che te condusa? / E ela, lì par lì / l'ha sparado “in dove te vo til!” (dedicata «alla piccola Alberta Tantini fiore di grazia materna»).

¹⁰ Cfr. BERTO BARBARANI, *Le poesie*, a cura di Giuseppe Silvestri, Prefazione di Diego Valeri, Verona, Mondadori, 1953, pp. XXIII-XXIV.

E del resto, anche da un contesto scherzoso come *La pita*¹¹ traspare l'imbarazzo di una situazione familiare irregolare: la madre affida al poeta il compito di tagliare un tacchino, ricavandone giuste porzioni per i fratelli: «da ancó, spartissi ti, /faghe da omo, e taiela zo drita». L'operazione riesce male, e si conclude con una battuta apparentemente scherzosa, ma che rinvia a una situazione compromessa: «Mi ho ciapà la terina, / in testa a me fradel ghe l'ho piantà, / e ò dito: mama, falo ti el papà!»

A questo sentimento della famiglia, da non turbare con precari cedimenti sentimentali, può essere ricondotta l'esclusione dalle raccolte successive di una garbata poesia presente nella prima edizione del *Canzoniere veronese* (Milano 1900, p. 134):

Dimandando una fotografia a una artista de canto

Za che adeso mi ve mando
la impromessa poësia,
fasso un ris-cio e ve dimando
quela tal fotografia.

E guardè, ve racomando,
che la sia bela e la sia
granda granda, non badando
de far tanta economia.

Così quando sarei persi
e le nebbie de un ciel mato
ne farà malinconia,

vu lesendome ne i versi,
mi guardandove in ritratto,
se faremo compagnia.

Semplici spunti, che potrebbero anche essere considerati poco rilevanti; e, d'altra parte, nuove prove aspettavano il poeta, che in *Qua dove l'Adese* (*Secondo canzoniere*, 1911) chiude anche questi spiragli di serenità, definendo mirabilmente la cifra del suo male di vivere:

se la fortuna la me fa i corni,
màstego amaro par tuto un dì;

me scondo drento de 'na osteria,
nego la rabia drento nel vin...
Torna l'alegra malinconia,
caval del mato del me destin!¹²

VOCI CRITICHE CONTRASTANTI

¹¹ *Tutte le poesie*, p. 15.

¹² *Ivi*, p. 186.

La raccolta venne positivamente presentata da Giuseppe Fraccaroli, che Barbarani ringrazia con accenti commossi, anche perché l'autorevole recensione rispondeva alle riserve espresse da personaggi di spicco della cultura cittadina, come Giuseppe Biadego,¹³ direttore della Biblioteca Civica:

Ella, col suo magnifico scritto, il più bello, il più buono e sincero, il più dotto (di quella dottrina tanto simpatica, fresca e moderna) che conti la mia musa nel suo modesto bagaglio delle cose più care, Ella, ripeto, mi ha messo nel più dolce imbarazzo, quello di rispondere a tanto dono. Come potevo io pensare che un illustre e studioso uomo come lei, si occupasse così profondamente e con tanto amore, dell'antico convittore indisciplinato e ignorante di una volta, del boemo impenitente di oggi?... Ah caro professore, se sapesse quanto le sono riconoscente! Con quel suo scritto pare a me ch'ella abbia riconosciuto la mia arte ed infuso nel mio spirito accasciato da recenti sciagure un vigor nuovo.¹⁴

DISGRAZIE FAMILIARI

«Accasciato da recenti sciagure»: ma non si tratta di lutti. Scomparso da tempo il padre (27 ottobre 1883), morta la madre il 13 giugno 1909, a che cosa si riferisce il poeta?

Una lettera apparsa sul mercato antiquario alcuni anni fa, e precisamente nel catalogo della Libreria Italiana Musicale di Lucca, da me acquistata insieme ad altre carte barbaraniane offerte dalla medesima libreria, consente di capire la radice del dramma familiare vissuto da Barbarani. La lettera è datata 2 maggio 1915, e risente dell'incombente atmosfera bellica; destinatario (non identificato nella scheda della libreria antiquaria), l'amico fraterno Renato Simoni:

Mio caro Renatino,

nel mese scorso e dopo la carissima tua, avevo persuaso Sirio¹⁵ a farmi le desiderate note filologiche alla Can.ca di S. A. [*La Canonica di Sant'Alberto*]¹⁶ dandogli tempo fino alla fine del mese. Ma come al solito, mi mancò trovando fuori che non sapeva che cosa proprio si volesse ed altre storie.

¹³ Il Biadego, recensendo positivamente la traduzione in dialetto delle *Donne in Parlamento* pubblicata dal Fraccaroli, esprime un duro giudizio sul dialetto di Barbarani: «In fondo in fondo Barbarani è un buon verseggiatore, che ha spesso delle felici ispirazioni; ma sono ispirazioni letterarie. Egli scrive con una certa sentimentalità che fa breccia; è sentimentalità che egli presta al suo popolo ma che non è l'eco spontanea dell'anima del popolo. Quindi la veste medesima ch'egli adopera è veste letteraria con forme e desinenze dialettali: di conseguenza anche il suo bagaglio, o, diremo più chiaramente, il suo vocabolario non è molto ricco. Quanta ricchezza invece in questo volume del Fraccaroli!»: «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XVII (1909), p. 215.

¹⁴ Verona. Biblioteca Civica, busta 512 (*Carteggio Fraccaroli*, busta 2, cit. da ALVISE DAL NEGRO, *Un articolo di Giuseppe Fraccaroli su Berto Barbarani e la poesia dialettale*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXVI (1974-1975), pp. 171-190 (qui p. 175).

¹⁵ Sirio Caperle, esponente del partito socialista accanto a Giacomo Levi, pubblicista e filantropo, Dante Casalini, Giuseppe Rensi e Luigi Perego, «giovane speranza del movimento»: Ugo Zannoni, *Amore di Verona*, Verona, Vita Veronese, 1955, p. 44; cfr. anche SILVIO POZZANI, *Caperle Sirio*, «Dizionario Biografico dei Veronesi (secolo XX)» a cura di Giuseppe Franco Viviani, I, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, p. 26.

¹⁶ Cfr. *Tutte le poesie*, pp. 286-295.

A ogni modo, un primo passo è stato fatto sulla via della conciliazione e non mancherà occasione di farlo debuttare sulla Lettura con qualche lavoro più importante. Per le note quindi accontentati di quelle che ti ho mandato e che amplierò in bozza secondo i tuoi desideri.

Se ti pare non essere in tempo per il numero di giugno ci vuol pazienza, però sarebbe un peccato perdere la stagione delle ciliege. E poi avrei anche bisogno di un po' di denaro perché vivo in mezzo alle disgrazie.

Mio fratello Vittorio trovasi in permesso da quattro mesi con un grave esaurimento nervoso, per cui non può parlare e ancora che la vada lunga per un paio di mesi, dovrà dimettersi dalla sua condotta di Dolcè. Ed ha due bambini uno dei quali si chiama Berto come me.

Mia sorella accennava a tornare al suo stato normale, tanto che il giorno di Pasqua l'ho passato con lei a colazione al Manicomio, e contavo di tirarla fuori presto con me ed eccoti che la primavera me la fa tornar cattiva nuovamente e per adesso non posso farvi conto. E sono così solo e pieno di malanni.

Dall'Oca ha accolto bene i tuoi saluti e così ti aspettiamo senz'altro. È stracarico di noie per la famosa causa. Ha compito or ora due meravigliosi ritratti di Garibaldi e Mazzini che sono un portento di originalità e di espressione.

Non ho altro da dirti. Fatti coraggio e sta allegro. Io sono molto scettico e per quanto l'avvenire mi appaia abbastanza incerto e torbido, vivo giorno per giorno con la visione di una fine prossima davanti e tutto il mondo per di dietro.

Ciao carissimo, un bacio a te e a Maria dal Vs.

Berto

Saluti da Vitale.¹⁷

Ecco il dramma di Barbarani, coperto da comprensibile riserbo, anche se l'attentissimo Beltramini scrive che Marianna «dovette essere ricoverata in seguito ad un non guarito esaurimento nervoso».¹⁸ È ben vero che la lettera è del '15, e il lamento per le "recenti sciagure" è dell'11; ma ulteriori ricerche mi hanno permesso di accertare che Marianna fin dal 30 ottobre 1909 aveva ricevuto un'intimazione a presentarsi subito in questura. Non si sa se fu ricoverata in quell'occasione; certo, il prof. Ruggiero Lambranzi¹⁹ in data 16 giugno 1911 informava Berto di aver visitato

¹⁷ Vitale Sterzi, titolare dell'osteria in via Scudo di Francia, eletta da Barbarani a suo recapito fisso. Sterzi acquisì tra l'altro anche la villa Giustiniani di San Peretto di Negrar. In questa villa, Montale ricorda di essere stato ospitato col suo plotone; G.P. MARCHI, *La villa «Lux mea» che ospitò Montale durante la guerra*, «L'Arena», martedì 15 luglio 2016, p. 49.

¹⁸ Si veda GINO BELTRAMINI, *Berto Barbarani...*, p. 18. La *Guida Provinciale Veronese Civile Militare Ecclesiastica Commerciale ed Artistica* (Verona, Apollonio, 1907, pp. 281-282) fornisce utili notizie sul Manicomio Provinciale aperto il primo luglio 1880 «con colonia agricola per pazzi». «I riparti speciali, riservati esclusivamente ai Sigg. Dozzinanti, sono separati dal Manicomio comune, e contornati da vasti giardini, da cortili e da un parco, cinto da muro che misura quasi due chilometri di perimetro. Sonvi inoltre vasti corridoi da passeggio, sale di lettura, di musica e di conversazione, con biliardo ed altri passatempi adatti per i dozzinanti di I e II classe, che possono per tal modo usufruire degli agi ai quali hanno diritto per la loro condizione sociale ed economica. I migliori mezzi di cura, fisici e morali, suggeriti dalla moderna psichiatria, vengono posti in opera onde procurare la guarigione ai malati, od almeno giovare ad essi, rendendo tranquilla e lieta per quanto possibile la loro dimora nello stabilimento. A ciò si prestano bene il numero e la vastità dei locali, debitamente segregati, a seconda delle diverse malattie nervose e delle fasi che esse percorrono».

¹⁹ Cfr. VITTORINO ANDREOLI, *Un grande psichiatra veronese del Novecento: il prof. Ruggiero Lambranzi, in Psicopatologia e filosofia nella tradizione veronese*, a cura di Luciano Bonuzzi e Gian Paolo Marchi, Verona,

personalmente la sorella. La poveretta visse fino alla fine a San Giacomo, dove si sparse al principio del 1937, come ricorda il Lambranzi in una lettera del 30 gennaio:

Povera Maria, era finita si può dire da molto tempo. L'arterosclerosi la paralizzò; ma non prima, ch  la sua mente ha vissuto per lunghi anni un patrimonio di idee, di sentimenti, di affetti, di memorie che erano legami con la vita degli altri.

Per me anche in questi ultimi tempi era il calendario delle mie date familiari. Povera Maria, finita del tutto   proprio solamente ora. Io scrivo come chiacchierassi piano vicino a te senza capo n  coda risalendo a tanti anni lontani senza gioie con gioie, quando c'era tanta gente che non c'  pi ; quando s'era ragazzi stupidi; ed ora   andata via la ragazzaglia nel buio, ed   rimasta la stupidit : se ancora si pu  rimpiangere, se ancora si pu  sentire dolore per cose che non addolorano nessuno: altro che i medici e i poeti.

Non meno dolorosa fu la vicenda del fratello, ricostruita su documenti da Giuseppe Negri.²⁰ Il 21 ottobre 1897 Vittorio Barbarani aveva vinto il concorso per il posto di medico condotto di Dolc , e rimase in servizio fino al febbraio 1916, allorch  la malattia aveva crudelmente dissolto i sogni di una felicit  domestica, pur allietata da due bambini, uno dei quali, nato il 29 giugno 1912 fu battezzato coi nomi di Roberto, Umberto, Luigi Bartolomeo (Bertino).²¹

Condotta povera, quella di Dolc , da evocare i celebri versi di Arnaldo Fusinato («Arte pi  misera, arte pi  rotta / non c'  del medico che va in condotta»); pure, la presenza del fratello a Dolc  diede a Berto l'occasione di una piacevole escursione dal confine di Ala fino a Domegliara, descritta in una collana di dieci sonetti pubblicati nel maggio 1902 nel «Secolo XX» di Milano diretto da Achille Tedeschi, letterato di origine veronese, fratello di Virginia, figlia di Guglielmo e di Dolce Basevi, andata sposa a Giuseppe Treves, notissima con il nome d'arte di Cordelia, amica di letterati (con una speciale propensione per Giovanni Verga, invitato ripetutamente nella villa di Pallanza).

Frequenti sono le allusioni alle terre irredente (forse un po' di maniera, se nella lettera a Simoni del 1916 sopra citata Barbarani manifesta una certa insofferenza per gli entusiasmi bellici di Sirio Caperle);²² toccante   soprattutto la meditazione sulla morte suggerita da una sosta al cimitero di Ossengo:

«Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere-Universit  di Verona, 1995, pp. 95-136. «Nel 1906, con la scomparsa di Caterino Stefani, si apr  il problema della successione al posto di direttore ma l'Amministrazione ospedaliera, non senza dissensi, scelse Umberto Meneghetti, pi  anziano ma meno titolato di Lambranzi che, a sua volta gli subentr  nel 1927 dirigendo l'ospedale fino al 1946, quando, dopo un incarico di transizione di Silvio Perazzolo, nel 1947 giunse Cherubino Trabucchi»: LUCIANO BONUZZI, *Lambranzi Ruggiero*, «Dizionario Biografico dei Veronesi (secolo XX)», I, p. 467-468. Amico di Lambranzi, Barbarani fu in buoni rapporti anche con Meneghetti: il compianto ing. Pietro Martinelli, nipote di Egidio figlio di Umberto, mi mostr  una grande fotografia di Barbarani con la seguente dedica: «Berto Barbarani al ch.mo professor Umberto Meneghetti con ossequio affettuoso. Verona Luglio 1925».

²⁰ GIUSEPPE NEGRI, *Berto Barbarani e la Valdadige Veronese*, «La Valdadige nel cuore», 3, 1997, pp. 71-73.

²¹ Tragica fu anche la morte di questo nipote che, sposatosi con Maria Antonia Delaini l'11 aprile 1942, part  poco dopo per la campagna di Russia, dalla quale non fece pi  ritorno.

²² Cfr. G.P. MARCHI, *Barbarani e Dall'Oca Bianca, lettere sulla guerra. Il cronista informa l'artista dell'esodo dei veronesi dalla citt  e del rialzo dei prezzi, manifestando una certa antipatia nei confronti della propaganda e dell'interventismo*, «L'Arena», gioved  3 settembre 2015, p. 48.

Quà un ciacolar de pàssare contente
su par le crosse, ne cantava in çento:
“Quanta gente che more, quanta gente!”

O bel camposantin perso par strada,
morir onesti e capitarte drento,
no, la morte no l’è sta gran secada!²³

Si ammiri anche la grazia con cui è descritto il santuario della Madonna della Corona:

E in çima a un crepo, che te spaca el monte
par dar passo ai gran comodi de un progno
che move rude e fa cantar molini;

su da una scala de mile scalini,
taià nel vivo e che sta su par sogno,
na madoneta fa le grassie sconte!²⁴

Il peso delle preoccupazioni familiari può spiegare l’incupirsi di Berto all’osteria di Vitale Sterzi, dove passava il tempo lasciategli libero dalla sua professione di giornalista dell’«Adige» (e poi del «Gazzettino»).

Adesso avrebbe potuto metter su famiglia, ma fu trattenuto dalla preoccupazione (indotta dalle convinzioni psichiatriche del tempo)²⁵ che i figli potessero ereditare l’inclinazione alla depressione che affliggeva i genitori: si sposò infatti nel 1927 con una signora di Cremona conosciuta in occasione di una manifestazione letteraria, Anna (Anita) Turini, che aveva toccato l’età sinodale dei quarant’anni: fu un matrimonio tutto sommato riuscito, anche se assai diverso da quel «sogno di un giovane collegiale» felicemente evocato nella *Canonica de Sant’Alberto*, poesia di cui Barbarani parla nella citata lettera a Simoni:

Dona Ciareta, la g’avea el sio prete,
che la tegneva come una so fiola
drento ‘na gran canonica de chiete,
lontan dal Munissipio e da la scola...

Dona Ciareta, in parte, a prima vista,
co le manine a spasso atorno un fior,

²³ *Tutte le poesie*, p. 260.

²⁴ *Tutte le poesie*, p. 263.

²⁵ La teoria della degenerazione mentale, esposta dal Morel nel 1862, trovò ampia diffusione tra gli alienisti. Si veda ad esempio il noto *Trattato delle malattie mentali* di Eugenio Tanzi (Milano, Società Editrice Libreria, 1905, pp. 52-56). Vi è affermato bensì il principio secondo il quale «è impossibile qualunque studio non diciamo completo, ma anche non del tutto unilaterale delle eredità remote; e che è estremamente difficile anche la più semplice verifica delle realtà vicine»; viene respinta la tendenza di chi costruisce tabelle statistiche per «vendere per eredità autentica tutti i casi di eredità dissimulare» (che «è il meccanismo per cui da un alcolista può nascere un dipsomane, ma può nascere egualmente un idiota o un epilettico»); ma viene comunque ammessa, sia pure in percentuali «non molto elevate», l’eredità simile (da «riguardare come una vera trasmissione di veri caratteri organici») in certe malattie mentali, come «nella paranoia, nella demenza giovanile e nelle psicosi affettive: *melanconia, mania, forme periodiche*».

la ricamava un telo de batista,
par la tovaia de l'altar magior...

E mi che a rente me balava el cor
soto la pele del seminarista,
co le mane in scarsèla e el beco verto
me sognavo de basi a Sant'Alberto!...²⁶

Una sottile, persistente malinconia percorre la quotidianità del poeta, che si abbandona all'ipocondria, come si ricava da una lettera dell'amico Pietro Preda del novembre 1922:

Non lasciarti prendere da queste fissazioni che non fanno altro che demoralizzare. Avrai delle sonnolenze perché sarai stanco di cervello, ecco tutto. Ne ho anch'io di sovente, e ti garantisco che ho un cuore che sta benone.

IL DECLINO E LA FINE

Barbarani aveva *paura de l'umido, de ciapà fredò*: e questo — in stridente contrasto con i suoi amici poeti e compagni di *tourné* Testoni, borghesemente in ordine con la piega ai pantaloni, e Trilussa, sempre elegantissimo — lo induceva a tenere un «cappellaccio a larghe falde e un loden che portava anche quando schioccava il sole più secco» (Simoni): elementi che troviamo in quel ritratto d'anima che è il monumento di Novello Finotti, unitamente al portamento curvo (ricordiamo la lettera del prefetto di camerata del 1878), e il conseguente sguardo sollevato in alto, attento e perplesso. Sembra che mediti, come il vescovo moro san Zeno, «su le batoste de la so cità»: ²⁷ l'inondazione dell'Adige nell'82, la catastrofe di Adua del '96, la guerra di Libia e la Grande Guerra, e poi la seconda guerra mondiale, che portò distruzione e morte fin nel cuore della città. Come molti altri concittadini, Barbarani sfollò con la moglie in campagna, a Soave, dove fu raggiunto dalla notizia della morte in Russia del nipote Bertino. Il 18 maggio dello stesso anno 1942 morì l'amico di sempre Angelo Dall'Oca Bianca. Due anni dopo, il 31 ottobre del '44, anche Anita lasciò per sempre il poeta, che volle allora far ritorno in città, nella sua casa di via Pigna. Il 4 gennaio 1945 quattro successive ondate di bombardieri americani "Liberator" sganciarono su Verona il loro carico mortale. Fu colpito gravemente anche il centro storico; rimase distrutta tra l'altro la Biblioteca Capitolare. Il poeta, che abitava a pochi passi dagli edifici colpiti, subito dopo si ammalò gravemente e fu ricoverato all'ospedale. I penosissimi giorni che precedettero la morte furono rievocati con commossa, ma lucida partecipazione da Giuseppe Silvestri. Il poeta si spegne serenamente a mezzanotte del 27 gennaio 1945:

²⁶ *Tutte le poesie*, p. 288.

²⁷ *Tutte le poesie*, p. 236.

Il Poeta respira ancora. Gli accarezzo la fronte nuda, gli ravvio i capelli d'argento brunito. Gli prendo la mano e seguo i battiti del polso che si va spegnendo. Dopo un quarto d'ora, mentre dalla torre civica giungono distinti i rintocchi di mezzanotte, il polso si arresta. Due fiochi gemiti, quasi impercettibili: placido come un bimbo Berto Barbarani si addormenta per sempre. Tra le mie ho la sua mano rigida e calda. Fuori, sulla città imbiancata dalla neve, splende serena la luna.²⁸

L'esperienza poetica di Barbarani è stata oggetto di divergenti valutazioni da parte della critica. Forse nocque al poeta, soprattutto dopo la prima guerra mondiale, un incontrastato consenso, che gli precluse il confronto con altre voci poetiche, che avrebbero forse potuto stimolare e avviare un processo di rinnovamento. Il filo d'Arianna per uscire dal labirinto di confliggenti valutazioni potrebbe essere rappresentato dalla recensione pubblicata da Montale nel «Corriere della sera» del 29 gennaio 1954 allorché uscì nei Classici Italiani Contemporanei di Mondadori il volume *Tutte le poesie* di Barbarani curato da Giuseppe Silvestri con prefazione di Diego Valeri. Dopo aver accennato all'incidente della mancata inclusione di Barbarani nei *Poeti dialettali del Novecento* di Pasolini, Montale considera Barbarani, «soprattutto nei suoi primi *canzonieri*, un artista interessante, che sa cogliere e inquadrare un motivo con mano sicura»:

Come tutti i veneti, da Nieve a Zanella, da Fogazzaro a Piovene, egli ha il senso del paesaggio. È il poeta di una città, di un tempo e di una stagione (la primavera), come dice il Valeri. La scioltezza, la familiarità sono il suo dono e il suo limite. Un confronto col triestino Virgilio Giotti servirebbe a mostrare come sia avvenuto, anche nella lirica dialettale, il passaggio da un impressionismo di tipo fattoriano e carducciano a forme quasi espressionistiche.

Meno felici Montale considera le prove di Barbarani come «poeta della storia, o meglio della leggenda» (evidente allusione a *Zulietta e Romeo*); e, in conclusione, afferma che il poeta veronese

dà il meglio di sé nel quadretto di genere, nella romanza, nella canzone. Sentimentale e arguto, descrittivo ma senza spreco, egli è propriamente un classico, in quell'accezione "fine Ottocento" che non ha nulla di rigoroso e che il Valeri ha compreso molto bene. Nello scaffale di chi ama la poesia (qualora vi sia ancor posto per un tomo assai grosso) il "tutto Barbarani" può occupare onorevolmente lo spazio libero.²⁹

²⁸ GIUSEPPE SILVESTRI, *La morte del Poeta*, in *Assalto agli Scalzi*, Milano, Garzanti, 1946, p. 250.

²⁹ EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 284-286.

Si tratta di osservazioni e di valutazioni che trovano sostegno e riscontro nelle poesie di Barbarani in lingua italiana finora poco studiate:³⁰ a titolo di *specimen*, possiamo leggere una poesia come *L'invitato*, pubblicata nella rivista «Il Garda» nel giugno-luglio 1930: che consente di rivedere il giudizio di quanti riconducono a circostanze occasionali e scherzose le poesie in italiano di Barbarani (di cui io stesso ho dato un saggio, pubblicando gli epigrammi dedicati ad Antonio Gioco, come *Perplessità per un onomastico*: «Caro Antonio, in gran periglio / la tua festa se ne sta.../ Sei dal porco o sei dal giglio?/ Dal lunario non si sa. // Ma qualunque si sia il santo/eleviamo sempre un canto/per la tua felicità»). Al di là di ogni discussione sul loro merito intrinseco, le poesie in italiano (che comprendono anche redazioni parallele di testi dialettali, come *El comarego dei molini*) confermano anche le osservazioni di Biadego e di Fraccaroli sul dialetto “depurato” di Barbarani, contribuiscono ad arricchire di nuove valenze la peculiare cifra della sua “veronesità”, che parve così modesta a Pier Paolo Pasolini.³¹ Allora, eludendo la diffida di Renato Simoni («no, non dissipiamo, o miei concittadini, in ricerche pedantesche l'essenza preziosa di quest'arte. Verranno i posteri classificatori e misureranno in quale strato geologico ebbe le sue prime radici questo alloro che profuma la nostra giornata»),³² converrà tentare di definirla, questa cifra, uscendo dalla «çenar grisa» («La nebia, fioi, l'è quela çenar grisa»)³³ dei giudizi ripetuti, impegnandosi in una insistita rilettura: che potrà aprire uno spiraglio sulla tenace e sempre affiorante «alegra malinconia» del nostro poeta.

³⁰ Ma si veda RAFFAELLA BERTAZZOLI, *La poesia in lingua di Berto Barbarani*, «Quaderni di Lingue e Letterature: Università degli Studi di Verona», 21 (1996), pp. 41-48.

³¹ GINO BELTRAMINI, *Di Berto Barbarani e dell'“inopia” veronese*, «Vita Veronese», VI (1953), pp. 41-44; PIER PAOLO PASOLINI, *Biglietto per Barbarani*, *ivi*, pp. 41-44; segue la replica di Beltrami, pp. 131-132; e si veda anche BERTO BARBARANI, *I pitochi*. Dedicato in versi di Pier Paolo Pasolini, Memoria di Gian Lorenzo Mellini, Incisioni di Carlo Santachiara, a cura di Ettore Bassetti e Giorgio Bertani, Verona, autunno 1968 (tiratura di 126 esemplari).

³² *Per A. Dall'Oca Bianca e Berto Barbarani* ... p. 27.

³³ *Tutte le poesie*, p. 433 (*Quattordici sonetti, Tempo in moto*).

APPENDICE
Barbarani poeta in lingua italiana

L'INVITATO
(*Da una fiorita di rime di veccchio stampo*)

-Dopo un ballo ci siam persi
nel giardino a respirare...
Era notte alta d'Estate
e tacevano le foglie -
si capisce - interessate
di quel nostro conversare!

Ella disse: che ti parve,
bello mio, di tanta festa?
Io risposi prontamente
che trovavo molto poco
fina, tutta quella gente
senza cuore e senza testa!

Ed ancora, che mi apparve
di serpenti un nodo strano...
-Eran donne, Ella soggiunse
con amabile coscienza
e baciandomi m'ingiunse
di tenermene lontano...

E a sua volta: A me sembrava
di necrofori un maniero...
Eran uomini, risposi
Con uguale intelligenza
e baciandola le imposi
di non darsene pensiero.

Ad un tratto, Ella sparì...
Forse fui di troppo ardito
nel tenerla a me più stretta
o non còlsela il timore
di far torto a suo marito,
di gualcirsi la toletta?

Ritornai dentro il castello
pien di luce, pien di gente
nel godere affaticata...
A un necroforo panciuto
Ella stavasi avvinghiata,
io ballai con un serpente!

«Il Garda», anno 4, n. 6-7 (giugno-luglio 1929, p. 18)

Siamo agli estremi aneliti del 1931 e con la tenerezza sempre nuova del più che quarantenne sodalizio. Barbarani confida al sorriso di una dolce ed argutissima Musa in pantofole, solenne e familiare ad un tempo, il suo messaggio gastronomico per Dall'Oca.

Udite.

INVITO

Angelo, paladin che a spada tratta
difendi il Dritto e la Rigion del Bello,
eccoci giunti ad una nuova anfratta
di vita, in verso l'annual novello:
onde, pria di tentarne il chiavistello,
noi, cittadini dell'antica schiatta,
daremo al vecchio la benedizione,
con l'*asperges* del brodo di cappone.

Non v'è al mondo una suocera più rara
della mia, che sen vive più a Cremona:
ella erudisce i polli in "capponara",
come fossero iscritti alla Sorbona,
e poi che li ha purgati, a noi li dona,
per rifarci una vita manco amara,
ritenendo, che debbansi curare
i generi, col tipo... alimentare!

Dunque, pronti all'assalto del digesto
implume, tronfio di sua veste gialla;
la buona Anita con bravura e sesto
studia la parte di violin di spalla...
Laonde cavaren dorata palla,
anche se l'anno trentadue è bisesto;
calda la stufa, che rallegra i visi
e vada a farsi benedir la... Crisi! ³⁴

Il 16 dicembre dell'anno precedente Barbarani aveva spedito analogo invito «per Angelo e Teresina Dall'Oca Bianca Sovrani di S. Maria Maggiore»:

- O Angelo amico – teniamo un cappone
del bel stampo antico – color arancione,
d'un giallo impudico...!
Di pane satollo – passato di vita,
lo giudica frolo – la perfida Anita,
che l'ha per il collo!
- In questa giornata - sì presso a Natale.
Anita e il suo vate - (per quello che vale)
a le anime amate

³⁴ Il tono delle ottave stride un po' con le partecipazioni al lutto di Benito Mussolini per la morte del fratello Arnaldo ospitate nel «Gazzettino di Verona» del 23 dicembre 1931

fan tenero invito
di unirsi al convito,
con buon appetito!

Berto e Anita Barbarani

*Giovedì – 18 corrente dalle ore 12,30 alle 13.*³⁵

³⁵ Riproduzione fotografica favorita dall'archivio di Giorgio Gioco, in cui si conservano tra l'altro cartoline postali indirizzate alla signora Maria Pizzamiglio, Via Fama, Verona. Il materiale è riferibile al poemetto *Sogno di un veronese a Venessia* (con qualche variante).

Intervento Dott.ssa Elisa Zoppei

Faccio un grande applauso al professor Marchi per come ha presentato Barbarani, ne ha fatto un ritratto tridimensionale molto bello e inedito. Noi veronesi non conosciamo molte cose di Barbarani, sappiamo quel poco che ci è stato passato nel tempo, quindi credo che il lavoro del professor Marchi sia stato molto illuminante. Ci ha dato la possibilità di conoscere un Barbarani diverso. La cosa che oggi mi ha colpito di più è sapere della separazione dei suoi genitori, le liti in casa fra mamma e papà, e devo dire che solo per pura fatalità ho preparato per oggi la poesia *L'ultima barufa* che, credo sia una scena che il nostro Barbarani può aver vissuto da ragazzo, dato che i genitori si sono separati quando lui era ancora piccolo. Ma sono vicende che poi restano impresse nella vita per sempre.

Ho pensato di portare *L'ultima barufa* per onorare, (indegnamente ovviamente perché non sono alla sua altezza) la compianta attrice Luciana Ravazzin. Questa poesia era il suo cavallo di battaglia. La sera che gliel'ho sentita recitare, la ricordo molto bella, mora e riccioluta, con una camicetta di pizzo bianco e un fiore tra i capelli. Ha recitato in maniera tale da commuovermi e incantarmi.

Io oggi ho 82 anni, non ho l'età della giovane sposa tradita della poesia, però sono onorata di poter dare un piccolo contributo alla memoria della grande Luciana Ravazzin recitando *L'Ultima barufa*.

L'ULTIMA BARUFA.

I.

– Ghèto voia de darne? Dâme! Ghèto
voia de dirme quel che te vien su?
Urla! Pèrdeme pura de rispetto,
ma no sta dir che no te piaso più!

Che j è du ani che spartisso¹ el leto
da quela note che t'ò conossù,
e de là ghè to fiol, che 'l dorme chieto,
e no 'l t'ha fato propio gnente, lu!

E gnanca mi no t'ho mai fato gnente,
ma son stada obediante al to comando,
fora dal mondo, fora da la gente...

Son scapà via par ti da casa mia,
lavorando, piansendo, sospirando,
par no farte patir la gelosia! –

II.

— Sì lo so, l'è el Signor che me castiga,
lo so, lo so, lo so, bison² che tasa...
Ma te si sta do note for de casa
senza gnanca³ mai scrivarme 'na riga!

E mi quà sola, su to fiol che siga,
che bison che lo lata e che lo basa,
senza un gosso⁴ de vin, senza 'na brasa,⁵
lavorando par lu... Con che fadiga!

Ma par cosa me tràtito così?!
Ma ci èlo sto can? quel che te 'stiga,
quel che te dise tanto mal de mi?

Èlo questo el compenso, questo el fruto...
Senti... Vien quà, che no te magno miga...
Scolta... Vien quà, che te pardono tuto...

III.

— No te 'scolti?... Te tasi?... E te me ridi!
Te scurlo⁶ e te stè lì come de sasso?
Te me fè quele sgogne⁷ da paiazzo,
e te squassi⁸ la gamba, e te me sfidi?!

Ah! I me l'ha dito, che te te maridi...
Te vô farte più sior, farte più grasso...
Te vô condurla la to dona a spasso,
parchè a 'ndarghe con mi no te te fidi!...

Ma parchè, par to fiol no gh'è giustissia,
no gh'è 'na lege che te tien ligado:
fora bastardi... Zà le donne sbrissia,⁹

bruto viliaco porco, svergognado...
Senti... Vàrdelo là che 'l se desmissia...
Va su la forca; te me l'è sveiado...

Note

1. *spartisso*: divido.
2. *bison*: bisogna
3. *gnanca*: neppure
4. *gosso*: gocciolo
5. *brasa*: bragia.
6. *scurlo*: scuoto

7. *sgogne*: smorfie

8. *e te squassi*: e fai dondolare

9. *sbrissia*: sdruciolano

Ne ho preparata un'altra molto serena da *El rosario del cor*, mi è piaciuta molto, è *La Madoneta che gira*, in questa edizione che ho io c'è la prefazione di Diego Valeri.

LA MADONETA CHE GIRA.

I.

El capitel guardava su 'na strada
persa nel campo, e gh'era sconta drento
'na madona de legno invernizada,
con su la testa un çèrcolo d'argento.

E sta madona l'era fortunada:
un morar¹ lì vassin ghe fasea vento,
i fiori ghe portava la rosada
e i oseleti i grani de formento.

Ogni sera una mota² de putei,
i la fasea sguissar da l'alegria,
piantandoghe altarini co i quarei;

ma una note sonà l'ave maria,
dopo de averse tirà su i cavei,³
la madoneta l'è scapada via!

II.

La madoneta, co le gambe in spala,
l'è corsa da i maladi più vassini,
a portarghe 'na bossa⁴ de marsala,
a ci del brodo, a ci de i biscotini.

Dopo de i veci, la infilà una scala
par guardar ne le cune dei putini,
che ci g'avea sul cor streta una bala
e ci strenseva du çentesimini.

E al più bon ghe disea la madoneta:
Cosa vuto? E quel'altro a dirghe s-cieto,
che el moscolo⁵ l'à perso la brocheta...⁶

E nissuno in passando la sentiva,
ma tuti i stava fermi nel so leto,
co i lumini impissadi che sbasiva...⁷

III.

E la madona dal color celeste,
la g'aveva un vestito fato a stele,
e un grombialin de seda tuto a greste,
co la scarsela fata a campanele.⁸

L'è andà a sentarse zo 'rente a le teste
bionde e rissade de le so putele,
che la portava in giro ne le feste
grande, come che fa le verginele.

E tute quante le pareva d'acordo
a contarghe le solite passioni,
ma le parole no me le ricordo;

che le campane i à batudo un segno,
el sol l'è sbrissia⁹ drento da i balconi,
e la madona l'è tornà de legno!

Note

1. *morar*: gelso
2. *una mota*: una quantità
3. *dopo de averse tirà su i cavei*: dopo d'essersi ravviata i capegli.
4. *bossa*: bottiglia
5. *moscolo*: trottole
6. *brocheta*: bulletta
7. *sbasiva*: si dice del lume quando dà gli ultimi tratti.
8. *campanèle*: intendi: la campanula, fiore
9. *sbrissia*: sdruciolato, infiltrato

La terza è proprio delle “Rosarie del cor”, ed è una poesia d'amore. L'amore per Berto Barbarani è stato uno dei motivi di forte portata poetica, oltre al paesaggio e ai bozzetti di vita “pitoca”. Ma questa poesia *Se fa l'amor*, ha il ritmo di una ballata popolare, spensierata piena di sana giovinezza.

SE FA L'AMOR.

L'amor l'è mato come la farfala,
la farfala che va de quà e de là,
intorno ai lumi de una bela sala,
'rente a le çeste e ai banchi del marcà...

Se fa l'amor sul pato de la scala,¹
su le banchete fora de çità,
col cor in carneval, che bala e bala
col naso in aria e la boca tirà.
Se fa l'amor, col colo voltà in suso,
de soto a un pontesel² che ne fa el muso,
se fa l'amor parlandose da un buso.³

Sora el sofà, magnandose co i oci,
le man in man, la testa su i zenoci,
verdi de voja come du fenoci!

Note

1. *pato de la scala*: pianerottolo
2. *pontesel*: poggiuolo
3. *buso*: buco.

La Madonina che gira: https://vec.wikisource.org/wiki/La_Madoneta_che_gira
L'ultima baruffa: https://vec.wikisource.org/wiki/L%27ultima_baruffa
Se fa l'amor: https://vec.wikisource.org/wiki/Se_fa_l%27amor

21 settembre 2021

Lezione di **fratel Matteo Rinaldi**

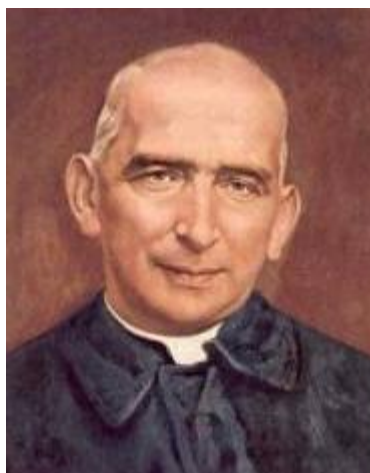
Congregazione Poveri Servi della Divina

Provvidenza – Ist. Don Calabria.

GIOVANNI CALABRIA

(Verona 1873-1954)

Religioso calabriano santo



Ritratto da www.operadoncalabria.it

LA SANTITÀ DI SAN GIOVANNI CALABRIA E LA SUA VERONA

Introduzione

Parlare della personalità e della santità di un uomo come don Giovanni Calabria è impresa difficile e complessa: perché si corre il rischio, di tralasciare cose essenziali e perdersi invece in particolari di scarsa rilevanza.

Più lo si conosce più lo si avvolge in un'aureola di santità che in questi ultimi anni lo ha collocato sopra un altare, lontano dai suoi ammalati, dai suoi ragazzi di strada, dai cristiani assetati di Vangelo vissuto. La straordinarietà che io riscontro in Don Calabria non sta tanto nelle sue molteplici opere che ha intrapreso, ma l'essere stato l'uomo che ha costruito ponti dalla più tenera età fino alla vecchiaia.

Quest'uomo, fu uno dei personaggi più noti di Verona e provincia, oltre che per l'infinito bene che operò, per l'incredibile rete di rapporti che seppe tessere non solo nel contesto ecclesiastico, dove raggiunse le gerarchie più alte spesso inaccessibili ai più, ma anche nei confronti di persone non credenti, di letterati, di appartenenti a chiese diverse e talvolta persino a religioni diverse.

Una eredità fatta di gesti e non di parole

Se analizziamo l'annuncio funebre con il quale il sindaco, l'onorevole Giovanni Uberti, proclama a Verona il lutto cittadino per la morte di don Calabria, oppure se guardiamo le foto della folla assiepata lungo le strade per vedere passare il suo feretro, possiamo già comprendere la stima e la straordinaria considerazione che tutto il territorio veronese aveva nei confronti di quest'uomo, figlio di un ciabattino.

Il suo incontro con le persone era mediato da una costante attenzione a Dio.

Don Calabria uomo di poche parole viveva la presenza di Dio come qualcosa di familiare, reale, addirittura normativa per la vita di ogni giorno. La responsabilità che abbiamo noi religiosi e laici, figli di Don Giovanni Calabria nel vivere questo particolare carisma, dono speciale di Dio, è particolarmente gravosa.

Gli anni della formazione

Ecco ora una sua breve biografia per poter comprendere il rapporto con l'ambiente che lo circondava, con la sua Verona che soleva benedire ogni sera prima di andare a letto dalla finestra del suo studio.

Giovanni Oreste Maria Calabria è nato in una soffitta di vicolo Disciplina, a due passi dalla centralissima piazza Bra e dall'aristocratica via Cavour, mercoledì 8 ottobre 1873 da Luigi Calabria ciabattino e Angela Foschio, ultimo di sette figli.

Non si può comprendere pienamente l'esperienza spirituale di questo straordinario personaggio se non si conoscono i fattori umani e ambientali che hanno inciso sulla sua formazione religiosa.

Ognuno di noi è figlio, oltre dei genitori, anche della propria terra, della cultura e delle vicende socio-politiche del suo tempo. Molteplici sono gli elementi che influiscono sulla formazione di un individuo ed è difficile stabilire quale di loro abbia un peso maggiore. Nel 1861 era stato proclamato a Torino il Regno d'Italia, il 20 settembre 1870, le truppe italiane erano entrate a Roma. L'Italia, l'anno successivo dopo travagliate e tortuose vicende politiche e militari, aveva raggiunto la sua unità nazionale. Nel 1873 furono abolite le Facoltà di teologia nelle Università e quattro anni dopo anche l'insegnamento religioso nelle scuole secondarie. Il Governo s'intromise nel campo delle Opere Pie arrogandosi il diritto di gestirle in proprio (1890); furono espulsi i preti dalle Congregazioni di carità istituite nei singoli Comuni e quindi sottratte alla tutela della Chiesa.

Molti religiosi e laici benefattori veronesi, operanti specialmente nel primo Ottocento, diedero vita a "*Opere Pie*", "*Fondazioni*" e "*Opere educative*" che segnarono profondamente la coscienza religiosa e civile dell'intera società cittadina.

Diverse sono le ragioni che hanno favorito questa prolificità di Fondazioni religiose a Verona tra cui la povertà della neonata società industriale mentre lo Stato - ateo, massone e liberale - tentava sì di arginare la miseria e l'analfabetismo ma trascurava i settori più deboli della società quali l'infanzia, il proletariato, le vittime delle guerre e della carestia.

Don Giovanni, dopo aver frequentato i cinque anni d'asilo, durante i quali apprese i primi rudimenti del leggere e dello scrivere, venne iscritto alla scuola elementare superiore, retta dai Padri delle Stimate. Del periodo studentesco conserverà un ricordo lieto e nostalgico, sia del luogo che degli educatori. In quegli anni apprese anche una solida devozione per la Passione di Gesù, espressa nei segni visibili delle stimate, come tangibile manifestazione dell'amore di Dio per l'umanità.

Nell'inverno del 1885 papà Luigi si ammalò: influenza, polmonite e pleurite si susseguirono minando inesorabilmente il suo debole fisico. Il pover'uomo cercò di resistere più che poté, lottando con palliativi naturali poi fu obbligato a cedere alla virulenza del male, costretto a restare a letto con suo grande rammarico perché sapeva che questo suo riposo forzato comportava una drastica diminuzione d'entrate economiche. Fu così che la povertà dignitosa dei Calabria si tramutò in indigenza. Papà Luigi morì l'anno successivo, nel 1886. La sua lunga malattia, la degenza in ospedale e il funerale richiesero una notevole esborso di danaro per la famiglia pertanto per saldare i debiti gli eredi dovettero portare al Monte di Pietà le poche cose di valore rimaste in casa. Fu così che don Calabria lasciò definitivamente la scuola: si era reso indispensabile il suo contributo per il mantenimento della famiglia.

Don *Pietro Scapini*, rettore della Chiesa di San Lorenzo, a seguito dell'ingiunzione di sfratto per morosità offrì alla famiglia un alloggio provvisorio nei locali ricavati dai matronei della Chiesa poi li fece ospitare al pianterreno del palazzo Pompei-Perez, in via Cavour. Quando il sedicenne Giovanni manifestò il desiderio di diventare sacerdote, il prelado gli impartì subito le lezioni per prepararlo a sostenere gli esami d'ammissione al liceo del seminario.

Venne anche il tempo del servizio militare che il chierico Calabria trascorse nel reparto speciale degli ammalati di febbre tifoide all'ospedale militare di Verona offrendosi volontario. Anche Giovanni si ammalò di tifo e in tale circostanza poté contare sull'affetto e la riconoscenza non solo dei superiori ma anche dei compagni commilitoni: tutti gli furono vicini, con premure e attenzioni particolari. I superiori del seminario pensavano che durante la ferma militare gli venisse meno il desiderio di diventare. Lui invece descrisse sempre il biennio passato sotto le armi come molto fruttuoso: prima di tutto perché era stato messo in condizione di assolvere un servizio per il quale si sentiva naturalmente portato, poi perché aveva sperimentato che il dolore fisico e la sofferenza morale facevano cadere la maschera dell'orgoglio o della sicurezza strafottente rendendo gli uomini più disponibili al rapporto con gli altri e con Dio.

In quel periodo frequentando la Chiesa di Santa Teresa degli Scalzi conobbe la sua guida spirituale, padre *Natale Fada*, carmelitano, che lo condusse con mano forte e paterna alle più alte vette della santità e lo illuminò con il suo discernimento ad interpretare i segni di Dio nei riguardi dell'Opera. Don Calabria dirà di lui dopo la sua morte (1941): *‘... io mi sento molto attaccato ai Padri Carmelitani cui tanto devo, poiché è stato il caro Padre Natale a dar vita ai Poveri Servi della Divina Provvidenza’*.

Da chierico e poi da giovane sacerdote don Calabria si preoccupava di portare sollievo ai malati con un gruppo di amici (due chierici, *Pio Tinazzi* e *Pio Visentini* e due laici, il marchese *Alessandro Da Lisca* e il conte *Francesco Perez*) fondando la “*Pia Opera a Sollievo degli Infermi Poveri*”, che venne approvata dal vescovo cardinale Canossa.

L’11 agosto 1901, il cardinal Bacilieri lo ha consacrato sacerdote, affidandogli come curato la parrocchia di Santo Stefano, che a quel tempo era molto povera e degradata.

Il primo dovere pastorale di don Calabria fu l’assistenza ai ragazzi dell’oratorio e in un magazzino abbandonato accolse i primi fanciulli poveri e gli spazzacamini, bambini o poco più, che venivano dalle valli trentine. L’accoglienza poi proseguì nella canonica della Rettoria di San Benedetto al Monte, anche qui aiutato da sua madre e dall’amico Francesco Perez.

L’Opera

L’inizio ufficiale dell’Opera calabriana risale al 26 novembre 1907, quando don Giovanni accoglie in una piccola casa di Vicolo Case Rotte sette bambini poveri e abbandonati.

Negli anni seguenti, affidandosi sempre alla Divina Provvidenza per il loro mantenimento, fonda molte altre Case e scuole con un’attenzione particolare agli orfani e ai ragazzi in difficoltà, che lui chiama “Buoni Fanciulli” e li paragona a pietre preziose nascoste nel fango. Voleva che nelle case regnasse uno spirito di famiglia, perché fosse chiaro a tutti che Dio è Padre e vuole bene ai suoi figli.

L’Opera comincia a crescere rapidamente, raccogliendo intorno al fondatore un gruppo di sacerdoti e laici di buona volontà, molti dei quali erano persone di spicco della società veronese. Si trattava del primo nucleo della Congregazione dei Poveri Servi della Divina Provvidenza, che sarebbe stata riconosciuta ufficialmente nel 1932. Fin dai primi anni si raccoglie attorno a don Calabria un gruppo di pie donne che facevano da vere e proprie mamme per i bambini accolti nelle case dell’Opera. Da queste donne nacque la Congregazione femminile delle Povere Serve della Divina Provvidenza, riconosciuta nel 1952.

Le due Congregazioni sono nate con la finalità di vivere e portare nel mondo la fede in Dio Padre con la fiducia totale nella Divina Provvidenza, dedicandosi primariamente agli orfani, emarginati, ammalati ed anziani. Accanto all’attività di accoglienza dei fanciulli abbandonati, don Calabria si dedicò infatti a molti altri campi pastorali: dalle parrocchie all’ecumenismo, dall’assistenza agli ammalati alla formazione dei sacerdoti.

Morì il 4 dicembre 1954, ma la sua Opera proseguì attraverso le due congregazioni religiose da lui fondate. Pochi anni dopo la sua morte, nel 1959, l’Opera si aprì alle missioni nel mondo.

Le sue Congregazioni sono oggi presenti in 13 Paesi: Italia, Brasile, Argentina, Uruguay, Paraguay, India, Filippine, Angola, Kenya, Romania, Portogallo, Papua

Nuova Guinea e Repubblica Dominicana. In Italia le Case dell'Opera sono presenti a Verona, Maguzzano (Bs), Milano, Ferrara, Roma, Napoli, Lamezia Terme e Palermo.

Le attività svolte si possono raggruppare in 4 grandi ambiti:

- *Ambito istituzionale*: attività di pastorale parrocchiale e vocazionale (parrocchie, seminari, case di formazione...).
- *Ambito socio-educativo*: attività con minori (comunità educative, asili, scuole, centri professionali, accoglienza bambini di strada...), progetti di inclusione sociale e lavorativa con minori e adulti.
- *Ambito sanitario e socio-sanitario*: attività di assistenza e cura degli ammalati (ospedali, centri di salute, vaccinazioni, centri per anziani...).
- *Ambito disabilità*: attività con disabili, sia fisici che psichici (centri diurni, residenze protette, riabilitazione...).

Il Carisma

Mi preme evidenziare il carattere di ‘*contagio*’ del carisma di don Calabria, che si mostra in tutto il suo ‘fuoco’ nella persona del conte Francesco Perez, più anziano di lui di sedici anni. Dapprima il ricco aristocratico si pone dei problemi di coscienza rispetto all’adeguatezza dei contratti coi suoi dipendenti, che mostra a don Calabria, per finire ben presto col lasciare tutto per seguire il suo giovane amico sacerdote, per prendersi in congregazione gli incarichi più modesti vivendo in una vera povertà. I primi religiosi hanno lasciato testimonianze che a volte nella Casa Buoni Fanciulli non si sapeva cosa mangiare a mezzogiorno.

Alla sua morte nel 1937 san Giovanni Calabria affermerà: “*Aveva abbracciato la povertà evangelica in un senso globale .. Abbiamo avuto qui il poverello di Assisi, un altro S. Francesco*”.

Il conte Perez lascia i suoi molteplici impegni per seguire Don Calabria condividendone la vita quotidiana.

Si trattava di un nobiluomo avvocato, che ben presto lasciò la professione forense per occuparsi delle terre e dei numerosi palazzi di famiglia, fervente cattolico, attratto dalla dottrina sociale della chiesa, specialmente a partire dall’enciclica *Rerum Novarum* della fine dell’800.

Il contagio non lasciò indifferente nemmeno un altro membro della famiglia Perez, la contessina Lavinia. Un giorno questa sorella dell’aristocratico diventato Povero Servo raggiunge don Giovanni per protestare a nome della famiglia per le stravaganze di suo fratello, considerato plagiato dal giovane sacerdote. L’incontro finì con la fulminea vocazione della nobildonna, attratta anche lei irresistibilmente dal carisma del sacerdote.

Per tantissimi veronesi d’inizio ‘900, incontrare don Calabria è incontrare “*vangelo vivente*”. Un uomo che, in una società ancora dominata dall’appartenenza al cristianesimo, ma già con preoccupanti segni di cedimento ad altri stili di vita, si

propone semplicemente come lo specchio di quel Dio in cui crede. Chi lo vede, sente che il Gesù che lui imita in tutto, non è semplicemente un personaggio storico romanzato nei vangeli, ma è l'amore di Dio che si incarna nell'oggi (diremmo nel territorio) e che ispira gli stessi sentimenti che ha ispirato ai primi discepoli sulle vie della Palestina.

Questo suo essere "*alter Christus*" non riceve tale stato dal fatto di essere appartenente ad una carica ecclesiastica, ma contamina l'interlocutore di un'inquietudine appassionata che lo accende e gli spalanca orizzonti inimmaginati e lo spinge a viverli come possibili.

Don Calabria semplicemente si ritenne sempre e solo uno strumento nelle mani della Provvidenza, una semplice '*matita*' di Dio direbbe madre Teresa. Questo è così vero che egli prova un fastidio profondo (che è anche teologico, non è soltanto una questione di carattere) per ogni forma di pubblicità, per l'ammirazione di cui si sente circondato, per la venerazione con cui è additato, che arriverà a crescere col tempo, fino al punto da suscitargli uno straziante pensiero di aver abbandonato questa sua strumentalità nelle mani di Dio, perché è lui stesso abbandonato da Dio. Credette persino di essere un peccatore che si sottrae ad essere strumento nelle mani di Dio, di essere non un'immagine fedele di Dio, ma un bestemmiatore, un traditore. Sono gli ultimi anni tragici della sua esistenza, quelli della '*notte oscura*' presente in tutte le esperienze mistiche.

Chiamiamo Don Calabria profeta, soprattutto rispetto a quello che fu il Concilio Vaticano II, non tanto perché abbia elaborato teoricamente temi o contenuti intellettuali tali da costituire il presupposto di quanto sarebbe stato compreso poi e valorizzato nei tempi futuri. Egli semplicemente, mentre attuava le sue opere, comprendeva che l'esistente non gli consentiva di avere a disposizione strumenti che lo lasciassero libero di andare fino in fondo nel realizzare quello che Dio voleva in quella circostanza.

Sentiva le scarpe strette. Il mondo, la Chiesa di quell'epoca, la società, gli dà delle scarpe strette: si trattava della parità tra laici e sacerdoti nella sua opera, dell'atteggiamento di eccessiva rigidità e contrapposizione della Chiesa cattolica nei confronti dei seguaci di altre confessioni religiose, dell'atteggiamento da adottare nei confronti di coloro che hanno lasciato il sacerdozio, della lentezza e della chiusura burocratica nei riguardi della realizzazione dei suoi progetti sociali.

Una pianta sensitiva

La specificità di Don Calabria come uomo e come santo era la sua empatia con la persona che gli stava davanti. Era come se, mettendo il suo cuore nel cuore dell'altro, immediatamente egli ne percepisse l'immensa dignità e il bisogno di realizzare questa dignità.

Non è il sapere psicologico o ancor prima umanistico ad ispirargli questa percezione, ma la vicenda interiore di colui che gli sta davanti, e al quale non era concesso di

vivere quello che Dio aveva disposto essere l'ideale per lui. Diceva di sé: *“Io sono una pianta sensitiva”*, perché la gran parte del tempo la passava pregando, meditando, per comprendere la volontà di Dio sulla persone o le persone che incontrava. Ebbe delle grane con la Curia romana in merito alla parità giuridica tra fratelli laici e sacerdoti, e ne dedusse semplicemente che i tempi non erano maturi; subì in umiltà una visita apostolica a questo proposito, ritenuto troppo ‘democratico’ per quei tempi.

È tutt'altro che facile ispirarsi ad un santo di questo tipo. Anzitutto perché alla base della sua esperienza sta un atteggiamento mistico che non lo abbandona mai. E quando egli sente che tale intimità divina potrebbe venir meno, ciò lo getta nell'angoscia più nera. Ma quest'esperienza spirituale di costante comunione con Dio è anche la base e l'ispirazione per tutto ciò che sceglie del mondo che incontra e per modificarne la realtà ultima. Il carisma di Don Giovanni Calabria parte tutto da una fiducia sterminata nella dignità della persona che gli sta davanti e nella capacità di intuirne i bisogni e le prospettive. Ci colpisce profondamente la costante presenza negli scritti e nelle regole che Don Calabria elaborò del rifiuto di ogni propaganda, di ogni ringraziamento retorico, persino l'opposizione ad ogni iscrizione commemorativa nei confronti dei benefattori. Perfino quando qualcuno dei suoi interviene nelle gerarchie vaticane per ottenere qualche cosa, Don Calabria fa capire di non gradire affatto che ciò avvenga con questo tipo di pressione, perché significa che non ci si fida della provvidenza di Dio, che se vuole sa fornire il necessario. Il fatto è che a questa provvidenza Don Calabria crede letteralmente. Egli sa che se qualcosa gli è necessario attende in cappella o in giardino, pregando, finché il necessario arriva. Per la comunicazione con il mondo non usava gli strumenti della comunicazione che legavano tra loro i potenti del mondo, come i giornali, ma usava piuttosto il contatto personale, a volte nemmeno fisico, per lo più epistolare, con persone delle quali sentiva profondamente la natura interiore e le aspirazioni. La mondialità non è cara a Don Calabria per gli spazi che può coprire, ma solo per la rete di amore che si costituisce attraverso l'incontro dei cuori che Dio ispira. Il resto verrà dopo, verrà da sé, e verrà perché non pensato e non progettato. Il linguaggio dei contatti molteplici di Don Calabria è sempre spirituale: È la passione perché questo mondo diventi più simile al Regno dei cieli: è sempre la preghiera semplice e personale che Don Calabria considera la vera forza che sostiene e ispira il mondo. Ogni altro strumento, ogni tattica, ogni furbesca mediazione è sfuggita dal santo con orrore, come tradimento della volontà di Dio, in quanto solo Dio è protagonista e il prete solo lo strumento. Realizzare una rete filantropica o caritativa come molte altre, se pur non manca di essere altamente lodevole, è cosa diversa da quella provata e sperimentata da Don Calabria.

L'ecumenismo di don Calabria

Mi preme brevemente ora accennare all'aspetto ecumenico della personalità e dell'opera di don Calabria, a partire dagli ebrei. Ebbe un rapporto amichevole e confidenziale con il colonnello medico dell'ospedale militare quando era ancora un

chierico sotto le armi. Con questo medico mantenne sempre buoni rapporti fino alla sua morte. “Era l'uomo giusto della Sacra Scrittura”, dirà don Calabria a sua figlia, la professoressa Mafalda Pavia (1902-1985), quando ella si presentò al sacerdote per cercare rifugio durante la persecuzione razziale al tempo dell'occupazione nazista, ed egli gliela fornì nascondendola fra le sue religiose. Tanti altri ebrei trovarono rifugio nelle Case dell'Opera, deliberatamente aperte per loro da don Calabria. La sua era una carità totalmente disinteressata e non nascondeva subdole intenzioni per forzare conversioni, approfittando del momento drammatico e tragico. La professoressa Pavia, la finta ‘suor Beatrice’, testimoniò che don Giovanni aveva raccomandato ai suoi religiosi: *“Conosco la prof.ssa Pavia e i suoi sentimenti: nessuno quindi faccia la minima allusione né la minima pressione perché aderisca alle nostre credenze religiose”*.

Quando in Italia vennero promulgate le leggi razziali don Calabria rimase addolorato. Si recò personalmente a far visita al Rabbino di Verona per esprimergli solidarietà. Leggiamo nel suo diario, in data 18 novembre 1938: *“Charitas Christi urget nos. Solo la carità, la vera carità che tutti abbraccia perché tutti figli di Dio, può salvare la povera umanità, che si trova sull'orlo della rovina. Oggi, con l'approvazione del mio Padre spirituale, mi sono portato dal Rabbino di Verona, per dire tutto il mio dolore, per la prova che subisce il popolo ebreo. Vi era la sua signora, che gradì molto il pensiero”*. E il dottor Ermanno Friedental restituì la visita di cortesia a San Zeno in Monte.

In un'altra occasione, di fronte a una messa in scena offensiva contro un ebreo, l'avvocato Bassani, don Calabria si sentì amareggiato e umiliato come italiano. Mandò il suo vicario generale, don Luigi Pedrollo, ad esprimere a questo avvocato le scuse a nome dei suoi concittadini e a manifestargli pubblicamente la sua solidarietà. Ma dobbiamo dire che anche molti ebrei aiutarono il sacerdote Calabria: il primo aiuto concreto per il primo bambino trovato per strada lo ebbe da un ebreo, che chiese d'aver l'onore di rivestire il piccolo zingarello da capo a piedi. E don Calabria in questo gesto di carità, vide un “segno” della volontà di Dio a continuare l'opera a favore dei fanciulli abbandonati.

La concezione della donna

Rinchiusa nelle mura domestiche o in quelle conventuali, la donna dell'inizio del XX secolo non aveva potuto manifestare la sua presenza nel sociale, soprattutto nella società prevalentemente rurale veronese.

Come ha scritto Adriana Valerio nel suo libro Cristianesimo al femminile, «se per molte la fede è stata motivo alienante di supina accettazione della propria condizione di inferiorità, in altre è stata occasione di lotta» così, per le Sorelle Povere Serve, è stata occasione di impegno concreto per superare e cambiare le situazioni di disagio e di emarginazione, in particolare in quelle fasce sociali alle quali nessuno pensava: *“... le creature abbandonate, le carcerate, le pentite, le cadute, le pericolanti, in una*

parola nessun ramo della carità sia a voi escluso” scrive don Calabria. Queste donne hanno riletto il Vangelo nelle sue dimensioni provocatorie e liberanti, proclamando un’autonomia di coscienza, rivendicando vita interiore e dimensione pubblica della propria azione. La fede diventa per le Povere Serve lo strumento innovativo per incidere nella lotta contro le situazioni di disagio e di emarginazione della modernità attraverso un’azione sociale. Don Giovanni Calabria proprio dalla Sacra Scrittura e dalla sua esperienza personale coglie il femminile in un modo nuovo e usa la sua autorevolezza proprio per meglio garantire la libertà e dignità della donna. L’essere rimasto con la madre fino alla morte di lei, circondato da donne, gli fece riconoscere il valore dell’autorità materna ed il bisogno fondamentale dell’unità del femminile con il maschile.

La maternità per così dire ‘*simbolica*’ secondo don Calabria esprime al massimo livello l’intenzione relazionale dell’atto sociale, attraverso il quale ciascuno dà se stesso e quindi in un certo senso si “svuota” per ospitare l’altro.

La missione delle Sorelle Povere Serve può essere letta in questa direzione, come un estendere all’Opera, e così alla società che le circondava, il codice materno, per una più adulta umanizzazione della convivenza.

Il riconoscere come dono di Dio la presenza delle sorelle Povere Serve all’interno dell’Opera, significa per don Giovanni riconoscere il genio femminile in grado di tessere relazioni significative, da quelle familiari a quelle sociali. Questo tipo di relazioni per lui erano talmente importanti che cerca tutti i modi, dall’abito della vita quotidiana di una donna normale, all’esclusione della clausura, per permettere che le sorelle Povere Serve possano esprimersi in un servizio arricchente per l’Opera e soprattutto per la società. Le sorelle Povere Serve che entrarono nell’Opera di don Calabria non sono ragazze ingenua e sprovvedute, neppure pie donne devote: sono persone convinte che l’unico modo per risollevare la società è quello di vivere in modo radicale la proposta evangelica. In modo particolare le prime Sorelle furono donne tutte molto colte per il loro tempo, che conoscevano ampiamente la Sacra Scrittura. La loro fede le portava a compiere attività caritative nella città di Verona, ma questo non era loro sembrato sufficiente. Quando incontrarono o sentirono parlare di don Giovanni, che si riproponeva di vivere in modo radicale il Vangelo e cercare di rispondere con la fede ai bisogni sociali, decisero di entrare e condividere pienamente questa proposta evangelica, per risollevare il più possibile le povertà. Come donne non avevano bisogno di un riscatto sociale, ma sentivano il bisogno di riscattare socialmente attraverso le cure caritatevoli e materne tutte quelle persone che non avrebbero avuto la possibilità di farlo da sole.

Don Calabria aveva tanta stima del genio femminile da scrivere: “... *non due opere, ma un’Opera sola ... Fratelli e Sorelle devono meglio poi avere il medesimo spirito, come hanno l’identico programma: “Cercate in Primo luogo il regno di Dio e la sua giustizia, ed avrete tutte le altre cose in aggiunta” e ancora: “... per i Poveri Servi e le Povere Serve: siano questi come due rami dello stesso albero*».

Don Calabria per superare tutto questo pone le sue religiose in una situazione di non visibilità agli occhi della società e della chiesa, perché nessuno abbia a ridere sul loro servizio e operato. Il primo stratagemma riguarda il vestito che non doveva essere un abito propriamente religioso. Il secondo pone le Sorelle a vivere nelle stesse case dei Fratelli e dei ragazzi, per prendersene cura direttamente.

Don Calabria e i laici

La premessa necessaria al coinvolgimento dei laici nell'Opera parte dalle idee del Movimento Sociale Cattolico dei primi del Novecento, che aveva spinto i vescovi ed i laici cattolici ad interessarsi dei problemi sociali (per esempio Armida Barelli): la condizione dell'operaio, il lavoro, lo sciopero, i diritti dei lavoratori.

Questo movimento ha portato tutta la Chiesa a riscoprire il ruolo del laicato in ambito ecclesiale e, nel contesto della riscoperta dei laici, anche a riconsiderare il ruolo delle donne.

Don Calabria fu un pioniere anche in questo, coinvolgendo direttamente persone non consacrate nella sua Opera fin dal principio, non solo come benefattori ma anche come collaboratori diretti.

Personaggi importanti legati all'opera

On. Luigi Bacciconi (31/03/1898 – 25/09/1979).

Orfano, fu accolto nella Casa tra i primi Buoni Fanciulli. Divenne poi Conduttore Capo delle Ferrovie dello Stato e sindacalista cattolico, e il 7 giugno 1946 venne eletto Deputato alla Costituente, assieme ad altri 11 veronesi dei vari Partiti, tra i quali l'On. Gonella e l'On. Uberti. Si iscrisse al Gruppo parlamentare Democratico Cristiano dal 15 luglio 1946 al 31 gennaio 1948. Per tutta la vita rimase legato all'Opera, rifiutando i corteggiamenti e le promesse di future facili promozioni che gli venivano in particolare dal Partito Comunista, vista la provenienza sindacale dell'onorevole e l'attenzione alle cause sociali. Rifiutò sempre per amore di fede (è noto a tutti a quei tempi come il PCI fosse ateo e legato al Partito Comunista Sovietico). Ci rimane la sua testimonianza soprattutto attraverso due lettere scritte a don Pedrollo, vicario generale dell'Opera, vivente don Calabria.

Dott. Gino Beltramini (22/06/1908 – 2/02/1983).

Letterato, studioso, giornalista, nacque a Salizzole il 22 giugno 1908. Il suo nome, la sua figura, gli acronimi usati (Gibe, GiBe, gibe, g.b.), la qualifica con cui fu affettuosamente chiamato ("el Profe"), il sorriso un po' ironico e un po' riservato, il suo intercalare con gustose battute vernacolari furono – e sono tuttora – il sinonimo dell'uomo che, per quarant'anni, rappresentò la "veronesità" nel senso più alto del termine.

Studiò presso la Casa dei Buoni Fanciulli di Verona dov'ebbe modo di conoscere San Giovanni Calabria di cui fu un filiale amico. Si laureò – studente lavoratore – a

Padova, nel 1934, in Lettere moderne con una tesi su Garibaldi scrittore e dall'anno successivo insegnò costantemente all'Istituto "Alle Stimate" sino al 1944, anno in cui abbandonò la scuola. Fece poi il rappresentante per alcune case editrici scolastiche, ma dedicò la sua vita alla cultura veronese: la città dov'egli era venuto ad abitare e lo riconobbe come una delle menti più lucide e simpatiche della veronesità.

Collaborò a "L'Arena" per quasi tutta la vita, dette avvio – assieme a Bruno De Cesco – alla casa editrice "L'Albero" e nel 1948 fondò, con Lanfranco Vecchiato ed Emilio Giacometti "Vita veronese": fu la sua anima, uno degli scopi dei suoi giorni e qui costruì la sua celebrità che egli non cercò mai; ma la rivista, cui fu abbinata una casa editrice, rimase il fulcro per tutti i veronesi, grandi o piccoli che fossero, importanti o semplici cittadini. Beltramini non negò mai a nessuno la possibilità di cimentarsi su quelle pagine e, grazie a lui, uscirono studiosi che poi diventarono noti in campo nazionale.

Sino al 1972 ricoprì il ruolo di "segretario di Giulietta" rispondendo a migliaia di lettere indirizzate all'infelice amante, conscio di dover tenere viva, nell'interesse della città, la tradizione della più famosa eroina d'amore che il mondo abbia mai conosciuto. Scomparve il 2 febbraio 1983 e, un mese dopo, la sua memoria fu così scritta in una medaglia d'oro: "A ricordo di Gino Beltramini anima di Verona: ne è stato l'ambasciatore sorridente e gentile, intelligente e colto, umanissimo e buono: vera voce della gente veronese".

On. Giovanni Uberti (Verona, 29 Novembre 1888 – 13 Marzo 1964).

Sindaco di Verona e Deputato alla Costituente. Nato nel quartiere Filippini si laureò in legge e divenne giornalista giovanissimo, fondò un quotidiano fiancheggiatore del Partito Popolare di don Sturzo, che venne chiuso dal governo fascista nel 1926, nello stesso anno in cui il regime lo estromise dal Parlamento dove era stato eletto nel 1921 e nel 1924. Venne condannato al confino e fece parte del CLN (comitato di liberazione nazionale), che lo nominò prefetto di Verona nel 1945.

Eletto nella Costituente nel 1948 fece parte del quinto governo De Gasperi. Fu sindaco di Verona nella prima metà degli anni 50, dove si dedicò soprattutto alla ricostruzione della città dopo i bombardamenti. Fu molto legato alla casa *Buoni Fanciulli di san Benedetto* e fu lui che da prefetto promosse da semplice 'ospizio' ad ospedale l'allora *Casa Sacro Cuore* di Negrar.

On. Guido Gonella (Verona, 18 Settembre 1905 – Nettuno, 19 Agosto 1982).

Deputato alla Costituente, Segretario della Democrazia Cristiana, Ministro della Pubblica Istruzione. Non c'è bisogno che mi dilunghi sulla figura di Gonella, veronese, noto politico democristiano della prima ora, redattore del Codice di Camaldoli, che pose le basi di tutta l'avventura democristiana del dopoguerra, amico di Montini, fondatore del quotidiano *Il Popolo*, fu segretario della DC vivente De Gasperi, fu ministro della Pubblica Istruzione in quasi tutti i governi di De Gasperi. Fu anche il primo presidente dell'Ordine dei giornalisti. Fu uno dei sostenitori e principali

attori dell'istituzione del Consiglio superiore della Magistratura. Pochi sanno che Gonella venne incaricato da Montini a tenere una rubrica quotidiana sull'Osservatore Romano che divenne per l'Italia durante il fascismo l'unica fonte d'informazione indipendente sulle notizie provenienti dal mondo. I fascisti tenevano d'occhio Gonella e appena scoppiò la guerra venne arrestato ed incarcerato. Liberato per intervento diretto di Pio XII venne subito scarcerato ma gli venne impedito di insegnare in qualsiasi università italiana.

Dott. Filippo Parolari.

Fratello Esterno, fu responsabile della sezione veronese del piano dell'ONU del 1943 per la ricostruzione dei paesi distrutti dalla guerra.

Prof. Cherubino Trabucchi.

Psichiatra, Direttore Ospedale Psichiatrico di Verona "San Giacomo" ed iniziatore della psichiatria veronese nel 1947. Fu amico personale di don Calabria.

Don Calabria fu amico e consigliere di:

Padre Filippo Bardellini, Fondatore delle Suore Di Casa Nazareth.

Don Giovanni Ciresola, Fondatore Delle Suore del Cenacolo.

Don Igino Silvestrelli, Fondatore dei Servi Di Nazareth.

Inoltre tenne anche corrispondenza con:

Giorgio La Pira

Padre Agostino Gemelli

Beato Cardinale Shuster

Don Primo Mazzolari.

5 ottobre 2021

Lezione del **prof. Luca Bochicchio**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona

RENATO ITALO BIROLLI

(Verona 1905-Milano 1959)

Pittore



Immagine tratta dal volume "Renato Birolli" di Giuseppe Marchiori
con biobibliografia e catalogo delle opere a cura di Zeno Birolli e Franco Bruno, Edizioni di Comunità, 1963, pag. 6

DA VERONA AL MONDO, UN VIAGGIO ATTRAVERSO IL COLORE

Questo breve contributo non ha, naturalmente, l'intento di apportare nuovi dati inediti su Renato Birolli, artista che vanta una bibliografia e una letteratura davvero notevoli, il cui lavoro è stato approfondito da autorevoli studiosi ai quali sono debitore per questa breve esposizione.

Cominciamo col chiarire la scelta del titolo di questo intervento: *Renato Birolli (1905-1959). Da Verona al mondo, un viaggio attraverso il colore*. Riflettendo sugli spunti da dare al pubblico in occasione della conferenza ho pensato che poteva essere interessante sottolineare come un artista nato e cresciuto a Verona, anzi formatosi nella Verona di inizio 900, sia poi effettivamente diventato un riferimento importante dell'arte italiana, anche nei confronti degli osservatori (critica e mercato) internazionali (soprattutto a Parigi e New York). Questo riconoscimento è avvenuto sulla base della sua opera pittorica, che trova nel colore un elemento fondante. Birolli ha sempre riflettuto sul colore, l'ha sempre approfondito, indagato, non soltanto nella sperimentazione della ricerca pittorica ma anche dal punto di vista teorico; i suoi taccuini, i suoi scritti, le sue lettere sono densissimi di riferimenti e di riflessioni sul colore.

Nasce nella casa di famiglia in Piazza delle Erbe, nel cuore del centro storico di Verona. Il padre è panettiere, la madre casalinga; il padre ha delle moderate inflessioni socialiste, il cugino Vittorio Piccolboni ("scrittore pazzo e ancora tutto da scoprire", lo

ricorderà in seguito Birolli) lo incoraggia all'arte. Birolli di sé racconta che già all'età di dieci anni era interessato alla pittura. Si trova allora, nel 1915, in una Verona che è territorio di confine tra diverse influenze culturali, in particolare quella di Venezia da un lato e dell'Austria dall'altro. Per quel che riguarda il fronte veneziano il giovane Birolli risente non sono delle Biennali di Venezia ma anche delle mostre di Ca' Pesaro, mostre che a volte vengono dirottate su Verona. I documenti (fotografie e disegni) ci dicono che a diciassette anni (quindi nel 1922) durante le ore di lezione all'Istituto Tecnico Commerciale, Birolli disegna vignette in cui si individua chiaramente un'influenza stilistica ben precisa, quella del simbolismo e dell'espressionismo riverberato dall'Austria, ma anche da Monaco, e da Venezia, appunto. Nel 1924 si iscrive all'Accademia "Cignaroli" di Verona, dove segue i corsi con scarso interesse e che abbandonerà definitivamente nel 1929. Come egli stesso dichiarerà, durante il periodo accademico Birolli è più attratto dalle letture romantiche, decadenti, i grandi Russi, e dallo studio dei pittori "della luce", realisti e fauve, Segantini.

Ma sul territorio veronese agisce un'altra sfera di influenza, che più di ogni altra diventa polo di attrazione per Birolli: Milano, dove il giovane pittore si stabilisce alla fine del 1928.

I dipinti che precedono il trasferimento a Milano sono paesaggi di stampo ancora romantico e realista. Verona genera nel giovane Birolli emozioni contrastanti; da un lato egli è letteralmente rapito dalla bellezza dei monti Lessini, dai tramonti nei viali, dall'Adige, dai traghetti, dalle siepi e dai vialetti; dall'altro percepisce il provincialismo della sua città, un centro urbano che subisce la "dura legge del ritardo". Egli sente che rispetto alle novità che arrivano e che si muovono intorno a lui, Verona sarà sempre in ritardo. Birolli, dunque, è permeato di ideali romantici, non si accontenta, vuole vivere profondamente la sua pittura, in modo totalizzante. Verona, per quanto riempia lo sguardo del giovane artista con i suoi suggestivi paesaggi, non è abbastanza: in un'altra annotazione il giovane artista parla dell'Arena come di una necropoli, una tomba di non si sa chi, in cui si avverte lo spirito decadente dell'eredità archeologica che non gli parla, che non comunica al presente.

Nell'inverno del 1928, dunque, il trasferimento a Milano pare inevitabile. Questa svolta è palpabile fin dai primi dipinti milanesi: se a Verona dominavano i campi, i tramonti, i viali, le rive e i monti, ora la protagonista è la città. Il paesaggio urbano è innervato di architettura moderna, di incroci stradali, insegne pubblicitarie, che ritroviamo nelle periferie, nel quartiere di Città Studi, con la grande cupola, piazza Carlo Erba. Tutti soggetti che ritornano in diversi momenti dei primi anni milanesi e che si ritrovano non soltanto nei quadri di Birolli ma anche in quelli di Aligi Sassu, ad esempio, dimostrando come l'artista veronese partecipasse a un moto collettivo, a una tendenza diffusa tra i giovani pittori che si ritrovano a Milano.

Tuttavia, le memorie veronesi tornano nei quadri di quegli anni sotto forma di mito. Al 1931 risale *Miracolo di San Zeno*. Sullo sfondo del Ponte Pietra, raffigurato con un certo realismo, si staglia una scena visionaria che ha come protagonista il Santo

veronese. L'impianto cromatico e materico generale di quest'opera si avvicina piuttosto all'espressionismo. Dello stesso anno è il *San Zeno Pescatore*, un'opera primitivista, la figura è piatta, la prospettiva assente, ricorda un saggio di arte bizantina aggiornata sui contemporanei espressionisti naif. Emergono qui senza dubbio le memorie della scultura romanica presente nella Basilica di San Zeno, così tante volte visitata dal giovane artista. Anche qui, sullo sfondo, il Ponte Pietra, quindi il simbolo di un luogo caro a Birolli che ritorna a distanza di pochi anni dal suo trasferimento a Milano. Quindi potremmo affermare che una volta espulso dall'accademia veronese, lasciata la città natia, mutato indirizzo al proprio linguaggio pittorico, quel che rimane di quelle radici sono i valori interiori e spirituali.

Nelle periferie milanesi dipinte da Birolli emerge un senso lirico e poetico individuabile negli accostamenti cromatici piuttosto che nelle scelte dei soggetti che, come già accennato, sono piuttosto comuni a diversi artisti anti-novecentisti che convergono a Milano in quegli anni.

Agli occhi della critica, fino a questo momento Birolli è monitorato ma non si è ancora, diciamo, fatto un nome, se non tra i suoi colleghi. A questo punto inizia a dipingere scene come quelle dei taxi rossi, dove il paesaggio urbano milanese appare sempre più favolistico, non avendo più né una valenza pienamente realistica, né la violenza cromatica e la deformazione dei soggetti tipiche dell'espressionismo. Le tinte sembrano stemperate e inclini alle note pastello, la figura umana è assente, le scene appaiono sospese, gli oggetti dicono e non dicono, l'ambiente è colto nell'attimo prima che qualcosa possa accadere, denotando quindi una consapevolezza della metafisica e del realismo magico. L'originalità di Birolli sta tuttavia in una forte interpretazione personale, soggettiva, della realtà.

Il colore per Birolli è il senso stesso di quello che viviamo, traduce le emozioni e le sensazioni che l'esperienza di vita ci comunica; il colore non rappresenta, non raffigura, non ricrea, piuttosto a livello simbolico e analogico ha il medesimo significato dell'oggetto rappresentato: un cielo, un albero, una casa, una strada, un taxi.

In questi anni Birolli entra in contatto con il critico Edoardo Persico, il quale lo sostiene e lo spinge con decisione. Tra i due si viene a creare un vero e proprio sodalizio e nei suoi scritti l'artista riconosce a Persico di aver notato la svolta pittorica del periodo, che vede l'immagine nel quadro costruirsi senza più disegno preparatorio. In questo metodo pittorico Birolli recupera la lezione post-impressionista, guardando soprattutto a Van Gogh, un artista da lui amatissimo. Nell'edificazione dell'immagine mediante l'uso esclusivo del colore, quindi, Birolli sviluppa una tecnica allora diffusa, ovvero dipingere su una preparazione bianca ancora fresca, in modo che le tinte si stemperino leggermente in questo sostrato bianco, dando leggerezza e luminosità all'impianto cromatico. In questo modo, anche i paesaggi invernali del 1931-32, quelli delle strade innevate con i taxi rossi, assumono una vivacità dovuti alla delicatezza dei colori e al chiarore diffuso (indaco, rosa, giallo, ecc.), che chiaramente contrasta con il dato di realtà (si pensi alle fosche e cupe tinte, pur affascinanti, degli inverni milanesi).

In un'altra opera del 1932, *Il sogno del cavaliere*, ritroviamo l'uso del colore (il giallo, che domina gran parte del dipinto e che, per questo, non viene capito dalla critica che ne biasima la scarsa potenza espressiva) in senso non soltanto antinaturalistico ma per certi versi sovrannaturale. L'opera conserva peraltro in sé il riferimento, neanche tanto implicito, ai cavalieri addormentati della *Resurrezione* di Piero della Francesca oggi al museo di Sansepolcro.

Da questo momento, l'ascesa di Birolli è inarrestabile. Dopo la seconda guerra mondiale, e con la progressiva evoluzione della sua pittura in senso astratto-informale, egli viaggia molto in Europa e negli Stati Uniti. Nel 1950 è invitato alla Biennale di Venezia e tiene la sua prima mostra a New York. Nel 1952 riceverà la sala personale alla Biennale di Venezia. La sua opera è ormai apprezzata da collezionisti e musei in Italia, Europa e Stati Uniti, mentre la sua storia e la sua figura viene pubblicata su rotocalchi e riviste. Eppure, la sua ferma convinzione ideologica nell'arte, che egli fonde a una fede comunista mai rinnegata, lo rendono sempre coerente con la ricerca sul colore. Sarà ancora infatti il colore a dominare tutta la produzione materica e fortemente espressionista in senso astratto, degli anni Cinquanta.

12 ottobre 2021

Lezione della **prof.ssa Stefania Cretella**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona

ETTORE FAGIUOLI

(Verona 1884-1961)

L'architetto dell'equilibrio e dei mille stili.



Ritratto da <https://it.wikipedia.org/>

Essermi avvicinata a questo interessante personaggio da “forestiera” mi ha permesso di analizzare la sua attività senza quel particolare legame emotivo che inevitabilmente ha chi è cresciuto e ha vissuto per lungo tempo a Verona, circondato dalle architetture, dagli edifici e dai monumenti da lui realizzati nel corso della sua lunga carriera. Ripercorrere la formazione e l’attività lavorativa di Fagioli, guardare con occhi attenti le opere da lui realizzate e i suoi progetti su carta (conservati presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università di Parma e in parte pubblicati nel catalogo del 1984), si è rivelata un’avventura molto interessante che ha dato origine a molti spunti di riflessione e ha messo in luce la straordinaria versatilità del suo linguaggio, capace di cimentarsi con problemi architettonici sempre diversi, ricercando di volta in volta il mezzo espressivo più idoneo, in una sorta di “eclettismo di ritorno” - per riprendere la fortunata formula proposta da Rossana Bossaglia - sempre attento alle novità del contemporaneo. Proprio grazie alla duttilità e allo spirito di adattamento del suo immaginario architettonico, Fagioli ha avuto la possibilità di aggiudicarsi committenze pubbliche importantissime, ma anche di rispondere alle esigenze della committenza privata, progettando monumenti funerari e celebrativi, villette urbane e suburbane, condomini, uffici e luoghi di culto.

Il sottotitolo scelto per questo intervento vuole evidenziare due aspetti del suo linguaggio: l’equilibrio e il ricorso a stili sempre differenti, apparentemente in contrapposizione tra loro, ma che in realtà rispecchiano entrambi i caratteri peculiari della visione architettonica che Fagioli ha sempre fatto propri. L’equilibrio non è un attributo che ho associato io a Fagioli, ma gli era già stato riconosciuto da Marcello Piacentini in un articolo pubblicato nel 1922 sulla rivista “Architettura e arti

decorative”. Nel suo saggio riccamente illustrato, volto a presentare ai lettori i risultati raggiunti fino a quel momento dall’architetto veronese, Piacentini, che pochi anni dopo divenne uno dei più importanti rappresentanti dell'architettura razionalista italiana, esordì ritenendo l’equilibrio di Fagioli la sua più “grande e rara qualità”. Questa capacità di rendere armonico tutto ciò che progettava gli consentì di sperimentare stili diversi e di fondere insieme linguaggi appartenenti a epoche e culture differenti, secondo un *modus operandi* ancora ottocentesco, ma aggiornato alle novità internazionali, avvicinandosi di fatto ad architetti, artisti e designer che nel corso degli anni Venti e Trenta del Novecento seppero reinterpretare lo storicismo del secolo precedente virandolo in chiave contemporanea, scegliendo una strada alternativa all'avanguardia pura e rifiutando al contempo un accademismo ripetitivo e ormai statico, cristallizzato su temi e stilemi ottocenteschi che non trovavano un riscontro con le esigenze, anche estetiche, della contemporaneità.

Data l’impossibilità di ricostruire in questa sede l’intera attività di Fagioli, si è scelto di concentrare l’attenzione su alcuni casi ritenuti particolarmente significativi, realizzati per la maggior parte all’interno del territorio veronese. Per la stessa ragione, si potrà solo accennare alle sue attività di incisore e di scenografo teatrale, entrambe condotte con costanza durante tutto l’arco della sua vita.

Il giovane Ettore si diplomò al Liceo Maffei di Verona, per poi proseguire la sua formazione prima all'Università di Padova e poi all'Università di Milano, dove si laureò in architettura. Terminati gli studi, iniziò quello che oggi potremmo definire un apprendistato prima presso lo studio di ingegneria del padre, poi presso lo studio di Luigi Broggi e Cesare Nava, due architetti milanesi che, nel periodo in cui Fagioli si trovò a lavorare nel loro studio, erano impegnati nel progetto e nella realizzazione della sede milanese della Banca d'Italia (1907-1912). Durante la sua prima esperienza lavorativa, Fagioli si trovò a collaborare alla realizzazione di un edificio pubblico monumentale che doveva coniugare una evidente funzione pratica con una funzione celebrativa e di rappresentanza. Il risultato finale fu un edificio che si inseriva all'interno del tessuto urbano in maniera organica, sfruttando lo spazio a disposizione e integrandosi con le costruzioni circostanti; è un edificio monumentale che mantiene un costante rapporto con la classicità grazie alla presenza di una serie di riferimenti architettonici e decorativi che rimandano a un passato classico, riletto in chiave rinascimentale: lo si percepisce soprattutto nella facciata angolare rivolta su via Cordusio, con l'ordine gigante delle doppie colonne in stile ionico, il cornicione sporgente sostenuto da grandi mensole e le cariatidi che suddividono le tre finestre poste al di sopra dell’arco d’ingresso.

L’esperienza maturata all'interno dello studio Broggi-Nava restò nella memoria del giovane Fagioli e è proprio questo uso attento degli elementi del passato che portò con sé ritornando a Verona. A partire dal 1910, fu di nuovo attivo nella sua città natale, trascorrendo i primi mesi cimentandosi in progetti ideali per ville private, mai realizzate, esercizi di stile quasi accademici, che mostravano però in maniera chiara il

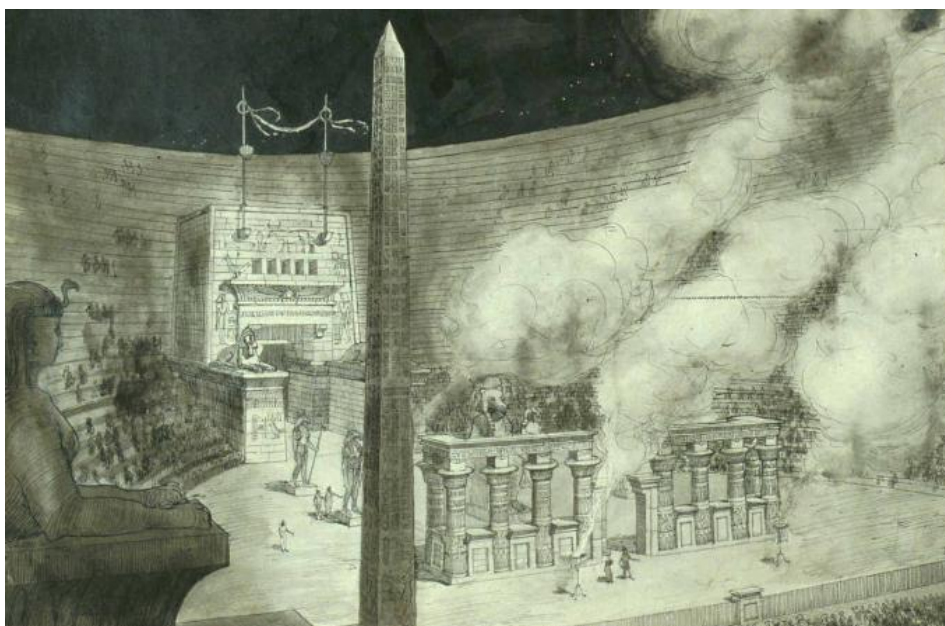
suo legame con l'antico e, più in generale, con il passato. Il progetto per villa Serena, immaginata per la periferia di Verona, riprende e ricorda le ville suburbane dell'Italia centrale, come le ville medicee del Cinquecento. È una residenza che unisce insieme dettagli rinascimentali, come il loggiato con arcate monumentali che definivano una sorta di diaframma tra lo spazio interno della villa e il paesaggio circostante, così come l'altana della terrazza posta all'ultimo piano della torre che si eleva rispetto al livello del tetto e che diviene ben presto uno dei caratteri ricorrenti nell'immaginario architettonico di Fagioli, derivato dall'architettura veneziana e dalle ville palladiane. A tali riferimenti si aggiungono richiami al Medioevo, che diventa un altro riferimento costante nella visione di Fagioli, qui suggerito dalla presenza dell'edicola posta nel terrazzamento di accesso alla villa, che rimanda non solo alle Arche scaligere, ma soprattutto alla colonna con cuspide di Piazza delle Erbe. È una citazione molto evidente che dimostra il legame che l'architetto ha sempre avuto con la sua terra di origine.

Già da questa incisione è quindi possibile individuare alcuni dei costrutti peculiari di Fagioli, che univa e mescolava con intelligenza modelli appartenenti a epoche differenti e che sviluppava una visione funzionale degli spazi, sia esterni, sia interni. È anche curioso notare quanto lo spazio della tavola incisa destinato al progetto architettonico vero e proprio sia piuttosto limitato, relegando la planimetria alla zona inferiore, mentre la maggior parte del foglio viene occupato da una meravigliosa veduta della villa e del paesaggio circostante, che mostra la capacità descrittiva e narrativa di Fagioli, da pittore paesaggista più che da architetto.

Nel 1912, ebbe la possibilità di lavorare a un progetto per il Cimitero Monumentale di Verona. La famiglia Wallnet si rivolse a lui per la realizzazione di una tomba di famiglia della quale rimangono, oltre al progetto terminato, alcuni disegni preparatori che consentono di ripercorrere il processo creativo che guidò l'architetto e di valutare come le fonti d'ispirazione siano sempre tratte dal mondo antico, sebbene aggiornate anche da una visione internazionale. Il primo progetto mostra una composizione a edicola chiusa da un timpano triangolare in cui lo schema rinascimentale è molto evidente, non soltanto nel modulo architettonico scelto, ma anche nella presenza di mensole a piramide rovesciata. All'interno dell'edicola, Fagioli ha inserito il sarcofago con le iscrizioni funerarie, sul quale si erge una scultura ispirata al *Pensatore* di Auguste Rodin. Un ulteriore rimando internazionale si può riconoscere nei decori che si trovano ai lati della nicchia centrale e nella parte superiore, composti da girali ed elementi vegetali trasmutati in riccioli e forme geometriche, secondo un grafismo lineare che Fagioli aveva mutuato dalla cultura secessionista e mitteleuropea. In un altro disegno, il progetto diviene un sarcofago addossato alla parete, sormontato da due sculture raffiguranti i cosiddetti piagnoni, sculture che avevano avuto ampia diffusione all'interno dei monumenti funebri di epoca medievale e di area borgognona, figure allegoriche legate al lutto e al dolore, rappresentate con la testa reclinata in avanti e con una mano alzata per asciugare le lacrime. Il terzo disegno ad acquerello, oltre a mostrare le doti pittoriche di Fagioli, che esulano da necessità puramente

architettoniche, è il progetto che si avvicina maggiormente all'esito finale, almeno per quanto riguarda la forma del sarcofago a parete che caratterizza la parte inferiore del monumento. La zona superiore, invece, riprende semplificandola l'idea dell'edicola con timpano triangolare, all'interno della quale si inseriscono la croce e i nomi dei defunti. Gli stili del passato iniziano così a mescolarsi tra loro, a essere rielaborati per diventare qualcosa che si allontana dal riferimento di partenza, trasformandosi in qualcosa di moderno e tradizionale allo stesso tempo, creando un nuovo equilibrio formale.

Le sperimentazioni e le prime commissioni giovanili consentirono a Fagioli di maturare uno stile riconoscibile e di garantirgli una certa autonomia e solidità che gli permisero di partecipare, in associazione con Giovanni Greppi, al suo primo concorso pubblico bandito nel 1913 dalla Cassa di Risparmio di Verona, volto alla realizzazione di una nuova sede che doveva affacciarsi su Piazza delle Erbe, nell'area adiacente alla Domus dei Mercanti. Il progetto avrebbe comportato la distruzione delle abitazioni che facevano parte del ghetto ebraico e che venivano al tempo percepite come edifici fatiscenti che potevano essere abbattuti per dare maggior decoro della città. Tale decisione suscitò in città un lunghissimo dibattito pubblico che coinvolse diverse personalità locali, tra i quali il pittore Angelo Dall'Oca Bianca, che si alzarono a difesa delle architetture preesistenti.



Bozzetto per l'atto I dell'Aida, 1913

A causa dello scoppio della Prima guerra mondiale, il palazzo non venne mai realizzato, ma restano i disegni e gli studi preparatori presentati al concorso dai diversi architetti, noti anche attraverso articoli illustrati apparsi sulle riviste di settore italiane. Il progetto di Fagioli e Greppi si classificò terzo, superato solo dal progetto vincitore dell'architetto romano Giovanni Battista Milani e da quello dell'architetto futurista Antonio Sant'Elia, presentato in collaborazione con Arrigo Cantoni. Quello che

Fagioli e Greppi proposero è una rivisitazione in chiave contemporanea di stili provenienti dall'architettura veronese rinascimentale e barocca. Questi fattori sono evidenti nell'inserimento del portico al piano terra, nel ricorso al bugnato in pietra per il rivestimento della parte inferiore della facciata e per sottolineare le fasce angolari, nell'uso di marcapiani sporgenti, cornicioni aggettanti e altane.

La commistione di stili, a volte ancora un po' ingenua e rigida, viene evidenziata da Giulio Arata all'interno del suo articolo dedicato al concorso e apparso su "Emporium" nel 1915: "*Rinnovarsi o morire*, progetto disegnato con eleganza e presentato con lusso straordinario di particolari, è una composizione che sta tra l'accademismo un po' scolastico e la timida innovazione modernistica. Tanto nel suo insieme che nei particolari, gli autori si sono ispirati all'architettura veronese del Seicento. Non mancano in questo progetto le altane, né gli eleganti e svariati comignoli che sono una caratteristica della città, né le decorazioni pittoriche, sparse sui diversi corpi che costituiscono questo edificio, care a molti architetti della rinascenza; e, pur non essendo esente da pregi, gli manca però quel carattere aristocratico che forma l'elemento principalissimo di questo meraviglioso secolo.

Rinnovarsi o morire ha l'aspetto di una casa d'affitto, è un po' troppo borghese per poter stare di fianco o di fronte all'eleganza raffinata degli altri edifici storici della piazza".

L'anno del concorso della Cassa di Risparmio di Verona fu anche l'anno della prima rappresentazione dell'*Aida* all'Arena di Verona, spettacolo con il quale venne ufficialmente inaugurato il celebre Festival lirico areniano. Fagioli venne incaricato di ideare la scenografia, un compito molto problematico, trattandosi di un teatro all'aperto e di un edificio di epoca romana, con problemi logistici e strutturali aggravati dalla mancanza di quinte posteriori e di tutti quegli apparati che solitamente aiutano a celare i meccanismi necessari per garantire i cambi di scena, la gestione dell'illuminazione e l'ingresso dei diversi attori. La soluzione proposta e attuata fu quella di inserire alcuni elementi fissi che dovevano servire anche per nascondere i dispositivi tecnici e la movimentazione delle altre componenti sceniche. Perno dell'intera scenografia divenne il tempio collocato al fondo del palco, sfruttato anche per nascondere l'arco romano, mentre gli obelischi e le due sfingi laterali servirono per chiudere il boccascena, guidare l'occhio del pubblico verso il centro del palcoscenico e nascondere gli impianti di illuminazione e tutto ciò che poteva interferire con la messa in scena. Le otto colonne del porticato erano invece pensate come costruzioni mobili, composte da blocchi di due colonne con architrave che potevano essere affiancati per creare un colonnato unico, come nel primo atto, oppure potevano essere spostati a seconda delle esigenze e dello sviluppo della storia. Nella scena del trionfo al tempio, per esempio, il porticato venne suddiviso in due parti, disposte diagonalmente ai lati del tempio, in modo da creare un luogo diverso rispetto a quello del primo atto e offrire al coro e a tutti i cantanti presenti in scena in quel momento spazio a sufficienza per disporsi in palcoscenico. L'allestimento di Fagioli è stato riutilizzato nel 2013, in occasione delle celebrazioni per il centenario dell'*Aida* a Verona, dimostrando la

funzionalità del progetto e la sua attualità.

Nel 1914, la famiglia Tedeschi si rivolse a Fagioli per la realizzazione di un villino a Borgo Trento, un nuovo quartiere sorto a nord della città, inserito nella prima ansa dell'Adige, che in questo periodo rappresentava una delle aree più vitali e ricche di nuovi edifici, molti dei quali progettati in stile Liberty. Fagioli decise, invece, di continuare sulla strada di un moderno revival storicista, una scelta che ben si addiceva ai gusti dei proprietari, una famiglia di antiquari con uno spiccato interesse per l'antico. Il lotto destinato ad ospitare la residenza si trovava all'incrocio tra due vie convergenti, che determinarono la definizione di una superficie triangolare, difficilmente gestibile e modulabile in modo regolare. L'architetto decise di risolvere il problema spostando la villa verso il lato più largo del triangolo, sfruttando la punta per il giardino. Per raccordare le due aree, la facciata verso il giardino presenta una loggia aperta a pianta pentagonale, che si integra perfettamente con la parte più stretta del terreno. Dalla parte opposta della loggia, Fagioli inserì un'altana a forma di torretta, un elemento ad andamento verticale che rompeva l'asse orizzontale dell'edificio e accentuava il rapporto tra interno ed esterno con intelligenza e funzionalità.



Villa Tedeschi in via Nino Bixio, Verona, 1914

La facciata principale, rivolta su via Nino Bixio, si caratterizza per una serie di decorazioni plastiche in marmo bianco, in netto contrasto con il cotto dei mattoni, che vanno a sottolineare le aperture, come l'arco d'ingresso e le trifore della torre. Se i rilievi in marmo richiamano generiche scelte rinascimentali, le colonne binate e annodate dell'altana sono una citazione diretta delle colonne che si trovano all'interno di una delle cappelle della Basilica di San Zeno. La citazione non appare però come un esercizio accademico, un dato accessorio che non dialoga con il complesso che lo ospita, ma diviene parte integrante dell'insieme, accordandosi con il tutto senza distonie. Fagioli aveva una visione d'insieme unitaria che lo portava non solo a studiare con attenzione la forma generale dell'edificio e il suo sviluppo planimetrico, ma a progettare con la medesima concentrazione anche gli aspetti meno appariscenti,

che concorrono a dare all'insieme carattere e armonia, come le nicchie angolari con volta a conchiglia, destinate a ospitare sculture, e i rilievi e le decorazioni pittoriche di gusto medievale e rinascimentale. Tra i numerosi disegni per questa villa, particolarmente interessanti risultano le varianti per i camini e lo studio per i ferri battuti del balcone, con i riccioli che si incurvano in modo asimmetrico, ma secondo uno schema geometrico, rileggendo la natura mediante il codice modernista del Liberty, dell'Art Nouveau e della Secessione di area mitteleuropea.

In questi anni, l'attività di Fagioli continuò ad oscillare tra committenze pubbliche e private, senza mai bloccarsi su una tipologia architettonica precisa, ma sperimentando e variando a seconda delle richieste. Tra i progetti pubblici che lo videro protagonista non si può non citare il lavoro per il completamento del duomo di Verona, edificio di epoca medievale terminato nel tardo Cinquecento, ma mancante della torre campanaria. Nel 1914, si iniziò a ripensare al progetto nella speranza di poter condurre a compimento la cattedrale scaligera. L'incarico venne assegnato proprio a Fagioli, che decise di puntare l'attenzione sulla fase cinquecentesca, utilizzando come riferimento visivo il campanile progettato da Antonio da Sangallo per la basilica di San Pietro a Roma, dal quale riprese il tema delle piramidi come forma decorativa della ringhiera che cinge la balconata superiore, a pianta quadrata. Ulteriori rimandi rinascimentali sono individuabili nel ricorso ai timpani triangolari e ai timpani ad arco ribassato inseriti per impreziosire le diverse aperture che alleggeriscono la mole massiccia e compatta. Questi caratteri sono evidenziati anche da Marcello Piacentini: "Sui poderosi fianchi Sammiceliani l'autore innesta un'architettura ancor solida e robusta, ma, poggiandola anche verso altre forme d'Arte, trattate con molta libertà, e a motivi caratteristici locali, come gli archetti allungati, riesce con molta sapienza a legare assai armoniosamente il Campanile con la Chiesa, di costruzione più antica".

Il progetto di Fagioli rimase incompiuto e la cuspide di chiusura non venne mai costruita. Negli anni seguenti, l'architetto tornò diverse volte sul progetto, sperimentando forme sempre variate che mostrano la complessità degli stili di riferimento (si ricordano il disegno con cuspide a piramide e il progetto del 1954, con cupola a cipolla).

Nel 1919, ebbe la possibilità di misurarsi anche con problemi legati all'architettura industriale, progettando il garage per il primo negozio Fiat della città. Si trattava di un'architettura funzionale, destinata a contenere gli uffici per la vendita e un ampio spazio per le autovetture. Era necessario sviluppare una forma più agile e funzionale rispetto a un'architettura per uso abitativo ed è forse per questo motivo che Fagioli ricorse a un linguaggio moderno e pratico, adatto al tema dell'industria e della velocità. Il Liberty stava ormai volgendo al termine, mentre si stava facendo strada una nuova visione dell'architettura e delle arti decorative che prenderà poi il nome di Art Déco.



Ex Garage Fiat in Via Manin 7, Verona, 1919

E in effetti qui possiamo già leggere una conoscenza di Faggiuoli di questo nuovo gusto, dimostrando ancora una volta le sue competenze e il costante aggiornamento sugli sviluppi artistici contemporanei e internazionali. Per il fronte principale, ideò una sequenza di porte finestre a piano terra e di finestre al piano superiore; il particolare che rende unico questo edificio è il grande portale di accesso, spostato sulla sinistra della facciata e pensato come un arco monumentale trasformato in un elemento fluido e organico in pietra scolpita che rientra su se stessa per assecondare il movimento e il flusso degli acquirenti. La commistione tra antico e contemporaneo è palesata dalla presenza della chiave di volta fortemente aggettata, privata del suo valore funzionale per divenire ornamento. La parte esterna dell'arco viene sottolineata da un motivo grafico art déco, formato da linee a raggiera nella fascia esterna e da zig-zag nella banda interna. Il portale in metallo, con la parte superiore vetrata, si inserisce all'interno dell'arco ed è studiato nei minimi dettagli, con richiami evidenti alla linea secessionista klimtiana nel gioco della spirale, nel ricorso al modulo rettangolare che dispone a scacchiera e nella declinazione dei pattern geometrici in chiave decorativa. La facciata laterale mostra una visione più industriale rispetto all'arcaica robustezza della parte frontale, accentuata dall'uso di materiali moderni come il cemento a vista in sostituzione della pietra lavorata. La struttura portante dell'edificio non viene celata e si concede ampio spazio alla vetrata che permetteva l'ingresso della luce naturale all'interno del grande ambiente ad uso garage, dalla foggia vicina a quella di un capannone industriale, illuminato anche attraverso le vetrate aperte nel tetto a spioventi. L'attuale edificio, oggi trasformato in un supermercato, ha mantenuto i suoi caratteri esteriori, ma è stato profondamente modificato all'interno, per adattarlo alla nuova destinazione d'uso.

Con l'arrivo del nuovo decennio, l'architetto aggiornò nuovamente il proprio linguaggio, coerente con il suo continuo desiderio di rinnovare la sua base eclettica e storicista con le novità della contemporaneità, dettato anche delle variate esigenze del

periodo in cui si trova a operare. All'inizio degli anni Venti non poteva ignorare le novità dell'Art Déco, già in parte sperimentate per il negozio Fiat, modello estetico che si adattava benissimo alla sua visione eclettica, poiché il percorso del Déco milanese puntava proprio a una rivisitazione in chiave moderna di stilemi, immagini e strutture che derivavano dall'architettura classica, non tanto nella planimetria, quanto negli aspetti decorativi (si pensi alle opere di Gio Ponti, Giovanni Greppi, Piero Portaluppi e Giovanni Muzio). La presenza di timpani triangolari, spezzati o ribassati, di piramidi e sfere, di lesene e colonne, di archi e porticati che ritroviamo nelle architetture milanesi e romane degli anni Venti sono ricorrenti anche nelle invenzioni di Faggiuoli, in particolar modo nelle abitazioni private. Villa Beghini, nella veronese via Anzani, rientra nella nutrita serie di residenze realizzate in questa fase e preserva ancora oggi alcuni dei principi cardine del suo linguaggio, in particolare l'uso del contrasto tra il bianco della pietra e il giallo ocre dell'intonaco, la presenza delle scalinate di accesso che innalzano l'edificio, dei comignoli e dei balconi in ferro battuto.



Villa Beghini in via Anzani 3, Verona, anni Venti

Nell'insieme, il progetto di villa Beghini viene ripulito da tutto ciò che poteva risultare ridondante, optando per un sistema semplice ed equilibrato in ogni suo aspetto; ne è un esempio la facciata di accesso, con il bugnato a vista che sottolinea gli spigoli angolari, le finestre a bovindo tipiche della cultura nordica e lo schema tripartito centrale (primo livello: portale e due finestre laterali; livello centrale: tre profili rettangolari che definiscono un pattern puramente geometrico, di raccordo tra il piano terra e il piano superiore; ultimo livello: tre finestre ad arco). Gli elementi classici permangono nelle colonnine doriche poste tra una vetrata e l'altra, ma diventano meno preponderanti integrandosi al disegno d'insieme. La cancellata che delimita il perimetro della proprietà è realizzata con piramidi e sfere in pietra che scandiscono il cancello d'ingresso e inferriate a lancia raccordate da riccioli irrigiditi tipici del linguaggio

Decò. Il progetto prevede anche l'inserimento di una rimessa per le automobili con due ingressi e facciata simile a una chiesetta di campagna, dal tetto spiovente con profilo a spirale e rosone centrale.

Nel 1922, Fagioli venne incaricato dal ministero delle Poste e delle Comunicazioni di progettare e realizzare il nuovo Palazzo delle Poste e dei Telegrafi, in tempi recenti trasformato in residenza con una serie di appartamenti e di uffici. La mole maestosa dell'edificio domina ancora oggi piazza Viviani, a pochi passi dalla centralissima Piazza dei Signori. Il progetto iniziale presentato al Ministero ruotava intorno all'idea di un edificio compatto, con quattro torri dotate di altane e facciata principale aggettante verso la piazza. Il prospetto era dotato di un portico al pianterreno e di un balcone centrale al piano superiore, con finestra chiusa da un timpano spezzato posto in asse con il soprastante orologio e il coronamento a edicola del cornicione, con campana, piramidi e sfere.

A causa del costo superiore al limite previsto dal Ministero e delle dimensioni eccessive rispetto al reale spazio a disposizione, l'architetto fu costretto a rivedere il progetto, realizzando una variante priva di porticato e di altane, con volumi più compatti e massicci, modulati in verticale solo dalla presenza dei comignoli e dei coronamenti superiori posti nella facciata principale e nei prospetti laterali. Come ricordò lo stesso Fagioli, per elaborare questo complesso si era ispirato “a Montecitorio, al Collegio Romano, alla Torre del Quirinale, all'oratorio dei Filippini e alla facciata del palazzo della Propaganda Fides”. L'edificio finale fu una sintesi delle due versioni, in quanto Fagioli reintrodusse le due torri frontali, con una elevazione in altezza che modula la volumetria generale del complesso, e sostituì il porticato con una breve scalinata che conduce al portale d'ingresso reso monumentale dalle colonne binate che sostengono il balcone del piano nobile.



Ex Palazzo delle Poste e dei Telegrafi in piazza Viviani, Verona, 1922

Dal punto di vista cromatico, Fagioli ripropone il delicato contrasto tra l'intonaco giallo e la pietra chiara, usata per il bugnato che riveste il livello inferiore e i profili angolari, per gli stipiti delle finestre, i marcapiani, i cornicioni e tutti i rilievi decorativi. La calibrata pulizia formale, la luminosità diffusa e la scelta di cromie tenui dominavano anche gli spazi interni, sia nelle aree per il pubblico, dove si trovava la sala con gli sportelli delle poste, dotata di un lucernario che permetteva una illuminazione zenitale, sia nelle sale degli uffici, decorati con dettagli che rimandavano al Rinascimento.

Un altro progetto fondamentale per la città di Verona e per la carriera di Fagioli fu quello per la costruzione del ponte della Vittoria, realizzato per celebrare la vittoria italiana alla Prima guerra mondiale. Il progetto di Fagioli, presentato in associazione con l'ingegnere Ferruccio Cipriani, vinse il concorso pubblico bandito dal Comune nel 1924 e fu selezionato tra gli altri partecipanti poiché riusciva a bilanciare la componente funzionale, i principi estetici, i problemi economici e costruttivi: "Piacque il motivo corrispondente alle pile, sobrio ed elegante, che si presta bene nella parte scultoria ad esprimere ricordi della guerra vittoriosa, e artisticamente pratico nel felice complemento dei balconi che sporgono sul fiume.



Il Ponte della Vittoria nel 1939

Non meno apprezzabile parve, nella sua nobile semplicità e nel contenuto suo sviluppo, il tipo dei piloni di ingresso alle due testate. Le preoccupazioni, inoltre, e i propositi espressi nella relazione circa le garanzie che saranno da esigere per il felice risultato dei completamenti scultorei, le riserve fatte a proposito del costo a cui potranno elevarsi alcuni elementi della variante e gli studi del piano regolatore delle adiacenze, specialmente per ciò che riguarda le vie d'accesso al Ponte sulla riva destra del fiume, fanno fede della serietà di questo progetto, il quale si armonizza in pieno con l'antico e cospicuo ponte di Verona detto Ponte della Pietra, con singolare frutto ed accordo di vari tempi" (*Il concorso veronese per un ponte monumentale, 1924-1925*).

Costruito in cemento armato rivestito in pietra, in modo da adattarsi agli edifici circostanti senza apparire come un inserimento estraneo, troppo moderno rispetto al paesaggio circostante, il ponte era costituito da tre arcate e due pile, con l'idea del cerchio aperto per alleggerire la struttura. Alle estremità, erano previsti quattro piloni pensati come basamenti per poter ospitare iscrizioni celebrative e gruppi scultorei, eseguiti da Mario Salazzari e Angelo Biancini. In concomitanza con i lavori di costruzione, eseguiti tra il 1926 e il 1929, vennero rivisti anche gli spazi urbani antistanti. Il risultato fu un'opera ingegneristica e architettonica di grande eleganza e di grande semplicità, ma allo stesso tempo di grande impatto scenografico. Purtroppo, la notte del 24 aprile 1945 l'esercito tedesco fece brillare tutti i ponti cittadini e ciò che si può oggi osservare e attraversare è una ricostruzione successiva, affidata allo stesso Fagioli. L'architetto ripropose la medesima forma, preservando l'idea sviluppata negli anni Venti, ma rinunciando ai balconi e ai rilievi un tempo presenti al di sopra delle aperture circolari.

Un progetto molto particolare e originale fu patrocinato nel 1933 dall'ingegnere Angelo Invernizzi, fondatore di un'azienda di cementi con sede a Genova. L'industriale aveva origini veronesi e decise di far costruire una residenza a Marcellise. Per la progettazione di questo edificio scelse di avvalersi della consulenza di un gruppo di professionisti altamente qualificati: l'ingegnere Romolo Carapacchi, Ettore Fagioli e Fausto Saccarotti, responsabile degli arredi interni. Il loro lavoro, coordinato dallo stesso proprietario, diede origine a un'interpretazione della villa di campagna del tutto nuova, in grado di coniugare l'architettura moderna con sistemi ingegneristici all'avanguardia, che permettevano di far ruotare l'intero edificio intorno al suo asse centrale e di compiere un giro completo in ventiquattro ore, attraverso un sistema di ruote e binari circolari. Per questo progetto Fagioli cambiò nuovamente linguaggio, abbandonando ogni rimando all'antico per adeguare l'architettura alla creazione di una villa rotante, composta da una torre centrale e da due bracci disposti a 90 gradi. Le facciate sono rivestite in metallo, una scelta lontana da tutto ciò che Fagioli aveva sperimentato fino a quel momento.



Veduta di Villa Girasole, Marcellise, Verona (da "Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti", f. 1, XIV, gennaio 1936)

Negli anni del secondo dopoguerra, una delle attività a cui Fagioli si dedicò fu quella della progettazione di condomini. La nuova tipologia abitativa e il mutare del gusto portarono l'architetto a intraprendere una nuova fase della sua carriera, adeguando il proprio linguaggio a nuove esigenze e obiettivi, senza però rinunciare ad alcune inflessioni ormai tipiche del suo operato. Se si osserva il progetto per il condominio di Verona, costruito con alcune modifiche all'angolo tra via Leoncino e via san Cosimo (1951), si possono ancora riconoscere tutta una serie di tratti tipici del suo vocabolario, come il bugnato nella parte inferiore dello stabile e nelle sezioni aggettanti contenenti i balconi, che scandiscono il ritmo e riportano alle mente le torrette più volte utilizzate in progetti precedenti. L'alternanza tra bugnato e intonaco varia continuamente la superficie, evitando la monotonia e diversificando gli effetti tattili e luministici, accentuati anche dalle differenti sporgenze dei balconi, dei marcapiani e del cornicione.

Bibliografia

- Giulio U. Arata, *La piazza delle Erbe di Verona e la sua sistemazione*, in "Emporium", vol. XLI, n. 243, 1915, pp. 192-199
- Marcello Piacentini, *Architetti contemporanei, Ettore Fagioli, con 38 illustrazioni*, in "Architettura e Arti Decorative", n. 5, 1921-1922, pp. 439-462
- Il nuovo palazzo delle Poste a Verona*, in "Architettura e Arti Decorative", n. 9, 1922-1923, pp. 365-367
- Il concorso veronese per un ponte monumentale*, in "Architettura e Arti Decorative", vol. 2, nn. 11-12, 1924-1925, pp. 561-566
- Roberto Papini, *Vecchio e nuovo nella terza biennale romana*, in "Emporium", vol. LXI, n. 365, maggio 1925, pp. 275-296, in particolare p. 295
- Ettore Fagioli*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia) con introduzione di Rossana Bossaglia e schede critiche di Graziana Pezzini, Giuseppa Z. Zanichelli, Lucia Miodini, CSAC Università di Parma, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Regione Emilia-Romagna, 1984.

19 ottobre 2021

Lezione della **dott.ssa Giulia Adami**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona.

ANGELO DALL'OCA BIANCA

(Verona 1858-1942)

Pittore



Ritratto da <https://it.wikipedia.org/>

Angelo Dall'Oca Bianca nasce nel 1858 a Verona da una famiglia umile, la madre Beatrice è una casalinga e il padre Giuseppe è un carrozziere. Il padre aveva investito nell'apertura di un'osteria che fallì in breve tempo, portandolo miseramente all'esaurimento nervoso. L'infanzia di Angelo è caratterizzata dai burrascosi litigi dei genitori e da un difficile rapporto del ragazzo con la scuola. Inquieto e vivace, Angelo veniva sovente percosso dal padre per la sua indolenza e le sue scorriere. Allontanatosi dalla famiglia durante l'adolescenza, quando frequenta compagnie di vagabondi, riallaccia i rapporti con la madre solo alla morte del padre. Andò a lavorare come manovale e decoratore per sostenere economicamente la madre, che fu sempre un solido appiglio nella sua vita. In seguito, tornò a studiare per completare il percorso scolastico presso un sacerdote, continuando, nel frattempo, a lavorare come imbianchino, muratore e decoratore.

Nel 1866 con l'annessione del Veneto al Regno d'Italia si respira in città un'aria di giubilo per la liberazione dall'invasore e un senso di forte speranza nel futuro. Il Comune, tuttavia, si trova ad affrontare nuove spese, come quelle per l'elettorato e la Guardia nazionale, oltre alle canoniche previste per l'istruzione, la sanità, la pulizia urbana e i servizi pubblici. La situazione delle casse è drammatica, sono rimasti solo 50.000 fiorini, e l'amministrazione si vede obbligata a chiedere un mutuo da 381.000 lire.

I Sindaci che si avvicendano in questo torno d'anni sono Edoardo de Betta, Alessandro Carloti e Giulio Camuzzoni. I problemi da affrontare nell'immediato riguardano le scuole istituite in case private, poco adatte all'affluenza dei ragazzi, e la rigenerazione di una città in dissesto, a causa delle piene devastanti dell'Adige.

La città, tuttavia, vede in questo momento la generazione di diversi eventi culturali: nel 1839 il Conte Alessandro Pompei lascia per legato il suo palazzo sanmicheliano in porta Vittoria al Comune, dove confluiscono in breve tempo diverse collezioni cittadine che formarono il nucleo di opere del primo museo civico.

Nel 1866, inoltre, viene emanata una legge che assegna ai comuni le biblioteche dei cessati conventi. Giungono diverse nuove acquisizioni librerie che portano all'ampliamento delle collezioni della Biblioteca Civica locale. A Verona, nel frattempo, si assiste anche alla nascita di personaggi di rilevanza nazionale e locale tra cui, nel 1862, la nascita di Emilio Salgari e, nel 1872, quella di Berto Barbarani. Dal 1866 si vedono sorgere nuovi monumenti celebrativi in città, da Dante ai personaggi della contemporaneità come Aleardo Aleardi.

Gli artisti attivi a Verona sono numerosi e si intrecciano con le vicende biografiche di Dall'Oca, tra questi Ugo Zannoni, Napoleone Nani, trasferito a Verona nel 1874 e Giacomo Favretto che si reca, in seguito, a Parigi dove assorbe le novità artistiche d'oltralpe.

Nel pieno dell'amministrazione Camuzzoni (1871-1876) si assiste a un fervente rinnovamento dovuto all'impegno del carismatico sindaco Giulio Camuzzoni. Vengono avviati imponenti lavori pubblici, tra cui rimaneggiamenti di strade, la trasformazione dei conventi in scuole, i restauri di monumenti celebri, come l'arca di Mastino alle Arche Scaligere. Vengono anche inaugurati nuovi servizi, come l'istituzione di un gruppo di guide autorizzate del comune che offrissero tour a tariffe fisse, un nuovo regolamento di pulizia urbana e la costruzione dei gabinetti pubblici. Si acquistano inoltre nuovi arredi per le aule delle scuole.

Tra il 1873 e il 1876 inizia il periodo di formazione artistica di Dall'Oca. In questi anni si intravede già l'indole artistica del ragazzo, notata da personaggi di spicco del mondo artistico veronese coevo come Ugo Zannoni e Napoleone Nani che diventerà il suo maestro all'Accademia di Belle Arti G.B. Cignaroli. Angelo rimane in accademia solo due anni poiché il suo linguaggio appare già indipendente e maturo agli occhi dei suoi docenti.

Nel 1876 Dall'Oca lascia Verona e si sposta all'Accademia di Venezia al seguito di Giacomo Favretto anche se continua a mantenere una visione miope del contesto modernista europeo.

Nel 1877 Dall'Oca realizza i primi dipinti di tema contadino, con soggetti vicini alla poetica vernacolare di Barbarani.

Il clima politico in cui si forma e cresce Dall'Oca è caratterizzato da un ambiente culturale ancorato al passato. Ancora molti cittadini rimangono convintamente filoautriaci o conservatori della tradizione veneta e faticano ad accettare il rinnovamento e le trasformazioni urbane e politiche.

Dall'Oca si muove in un contesto in cui la pittura veronese è rimasta legata ai dipinti di genere, tra ritratti e paesaggi veristi. Nel 1877 realizza *Le due orfanelle*, caratterizzato da un estremo pietismo e da un linguaggio ottocentesco che non lascia spazio alla visione dell'interiorità o del contesto sociale dei soggetti.

Il pittore inizialmente si distacca da questo approccio “provinciale” tentando di mostrare una sua cifra stilistica, legata a una ricerca formale e coloristica extra italiana, in cui si risentono gli echi dell’impressionismo e del divisionismo. I modelli a cui si ispira, tuttavia, sono fortemente provinciali: da Zorn di origine svedese, allo spagnolo Sorolla, all’irlandese Lavery.

Nel 1880 partecipa all’Esposizione annuale a Brera e nel 1881 all’Esposizione Nazionale a Milano, dove presenta *Cotti e Boni*. Dall’Oca aveva venduto tutte le opere prima di inaugurare la mostra, dimostrando come il consenso per la sua produzione artistica fosse altissimo.

Nel 1882 si trasferisce a Roma dove frequenta i salotti letterari e stringe amicizie con personaggi come D’Annunzio, Carducci e Michetti. Da Michetti assorbe l’interesse per la fotografia, come dimostrano le 600 lastre fotografiche oggi conservate presso il Museo di Castelvechio, caratterizzati da soggetti vicini al realismo, dalla rappresentazione dei mestieri degli ambulanti alle figure femminili.

Dopo poco tempo realizza *Il dolore*, una grande tela pensata per il museo di Rio de Janeiro.

Nel 1886 vince il premio principe Umberto a Milano per *Ave Maria*, inaugurando un periodo di grandi successi artistici. I suoi racconti visivi mostrano scene di vita e cultura popolare, tratta dalla fotografia che diviene il suo principale strumento di cattura e lettura del mondo.

Il linguaggio, tuttavia, rimane dialettale, ancorato a tre temi principali: Verona, la donna (dall’innocenza, alla seduzione), il lago di Garda.

Nel 1891 a Berlino si inaugura una rassegna dedicata a Dall’Oca, per cui la critica si dimostra, fin da subito, estremamente favorevole. Poco dopo il pittore vince la medaglia d’oro all’esposizione internazionale di Parigi e a Saint Louis e un altro premio per il dipinto *Foglie cadenti*.

Le tele dallochiane vengono contese tra gallerie e collezionisti privati e Angelo diviene uno degli artisti più pagati d’Europa. Dall’Oca diviene un simbolo della Verona popolare, che ritrae personaggi che si muovono in un contesto umile, che rispecchia la vita ottocentesca della città.

Alla Biennale del 1899 Dall’Oca presenta *Primavera*, ma sarà nel 1903 ad essere premiato per il dipinto *Piazza Erbe*.

Da qui inizia la produzione di opere retoriche, ripetitive, impoverite nella convenzionalità espressiva, al punto che nel 1908, alla Biennale di Verona, le opere vengono snobbate dalla critica e rimangono invendute. Rimasto scottato, si ritira nella sua bottega a Santa Maria di Roccamaggiore per realizzare le ottanta tele per la X biennale di Venezia del 1912, tutte caratterizzate da un forte cromatismo, acceso violento, e pesante. L’artista si scontra presto, inoltre, con un nuovo modo di fare pittura a Verona: da una parte Casorati, dall’altra Trentini. Dall’Oca sembra essere rimasto indietro, non è più al passo con il suo tempo dal punto di vista artistico, si arrocca su posizioni, non solo artistiche ma anche politiche, estremamente conservative.

Dopo la guerra rinuncia a tutte le visite ufficiali, alle mostre, viene percepito dal pubblico più come un personaggio, che come un artista affermato.

Inizia un periodo di impegno politico che sfocia in continue polemiche e invettive sui giornali da parte di Dall'Oca, che si scaglia contro tutte le istanze e istituzioni moderniste.

Inizia a soggiornare per lunghi periodi sul lago di Garda, a Torri, tentando di riprendere in mano la situazione, di capire il suo tempo sfruttando le tecniche miste, tra cui spicca il pastello.

Dal 1925 Dall'Oca si cristallizza in un irreversibile manierismo, adeguandosi a una rappresentazione sempre più frequente e standardizzata di personaggi e scene erotiche, ispirate alla seduzione simbolista.

La seconda metà degli anni Venti vede il declino della personalità dallochiana che continua a remare contro i progetti di modernizzazione della città, in un momento in cui il centro urbano sta cambiando volto, con la nascita di nuovi quartieri (come Borgo Trento) e infrastrutture finalizzate alla modernizzazione industriale.

Il progetto che dimostra l'attenzione dell'artista verso la vita sociale della città e lo sviluppo dei quartieri è la promozione della nascita del "villaggio dall'Oca Bianca".

L'interesse per l'edilizia popolare è già vivo all'inizio del secolo, quando Piazza Erbe sta per cadere nel giro della speculazione edilizia locale, con la scusa del risanamento dei quartieri poveri.

Le principali tematiche che innescano una moltitudine di discussioni in città sono la lotta per salvare il ghetto, pittoresco luogo dell'infanzia di Dall'Oca e dei suoi contemporanei. L'artista crea un largo movimento d'opinione che supporta anche la salvaguardia delle porte storiche (la porta di san Zeno in particolare).

Per supportare la nascita del nuovo quartiere popolare, Dall'Oca dona 80.000 lire e un appezzamento di terra per costruire un villaggio destinato ai più poveri. Le parole dell'artista sono molto evocative: "un villaggio di semplici e sane dimore per strappare i cavemicoli dagli antri umidi e per ricondurre un poco di serenità e di dignità umana in chi aveva conosciuto della vita soltanto lacrime e tempeste".

Vista l'importanza del progetto, l'artista ottiene una sovvenzione dal governo di 600.000 lire e il 25 dicembre 1939 inaugura il villaggio Dall'Oca Bianca, un primo nucleo edilizio di casette a un piano, arredate e complete di biancheria.

Alla morte dell'artista, il testamento prevede un lascito da devolvere alla causa del villaggio, che comprendeva una somma di 30.000.000 lire, il ricavato della vendita della propria quadreria di 1200 opere, e la rendita dal patrimonio immobiliare.

Oltre a questo, una parte di denaro viene devoluta per l'istituzione di borse di studio per studenti poco abbienti dell'Accademia Cignaroli.

Ricordato per la profonda statura morale e civile, Dall'Oca muore a Verona il 18 maggio 1942, lasciando alla città uno dei progetti più rilevanti per lo sviluppo della città e della società veronese della prima metà del Novecento.

9 novembre 2021

Lezione della **prof.ssa Simona Brunetti**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona.

RENATO SIMONI

(Verona 1875–Milano 1952)

Letterato



Ritratto da <https://it.wikipedia.org/>

Renato Simoni nasce a Verona il 5 settembre del 1875 e muore a Milano il 5 luglio del 1952. Nei suoi settantasette anni di vita abbraccia pienamente l'ultima parte dell'Ottocento e i primi cinquant'anni del Novecento, un arco temporale molto importante per la storia del teatro italiano. Gli spettacoli proposti sui nostri palcoscenici in questo periodo risentono di un certo ritardo rispetto alle grandi concezioni registiche offerte sulle scene europee. Infatti, la personalità degli attori e un sistema organizzativo di recitazione concepito per *ruoli* sono elementi che ancora condizionano fortemente l'allestimento degli spettacoli¹. Il nostro autore è stato un grande esperto di teatro di questo periodo. Scorriamone brevemente la biografia².

Simoni nasce in via Leoncino n° 11, a Verona, poco più avanti rispetto alla sede dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere (sulla facciata della casa da tempo è posta una targa per commemorarlo). Il padre è avvocato, ma purtroppo muore quattro anni dopo la sua nascita, lasciando la famiglia in difficoltà finanziarie. Con molta fatica, la madre riesce comunque a dare un'educazione scolastica a tutti i suoi figli. Renato porta a termine gli studi liceali, ma la situazione economica in cui versano non gli permette di proseguire la sua formazione a livello universitario. Tuttavia, grazie a uno zio giornalista vicino al mondo del teatro, Ugo Capetti, sin da giovane ha modo di frequentare da vicino artisti, uomini di cultura e personaggi illustri, che ne arricchiscono altrimenti la preparazione.

¹ Sull'argomento cfr. Simona Brunetti, *L'anomalia italiana*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 173-185.

² Per un primo approfondimento, si veda Adela Gjata, *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*, Firenze, University Press, 2015.

Dopo essersi diplomato al Liceo Maffei (già allora tra le scuole più prestigiose e importanti della città), viene ingaggiato come giovane giornalista nella redazione dell'*Adige*, all'epoca insieme all'*Arena* e a *Verona Fedele* tra i più importanti giornali locali. Dal punto di vista cronologico le fonti non sono precise su questo esordio: si parla del 1895, o poco dopo aver acquisito la licenza liceale. Nel 1897, invece, viene a tutti gli effetti assunto al giornale *L'Arena*, dove inizia a scrivere i suoi primi articoli. In questo periodo non si occupa esclusivamente di teatro, ma anche di letteratura. Nel frattempo lo zio si trasferisce a Milano, presso un'altra testata giornalistica, e anche il nipote nel 1899 decide di seguirne le orme. Qui viene ingaggiato dal giornale *Il Tempo* come "redattore artistico" e comincia a conoscere più da vicino la grande città.

Com'è noto, il punto d'arrivo della carriera di Simoni sarà il *Corriere della Sera*. Appendicista o, per definirlo in maniera più ufficiale, "critico drammatico" dal 1911 fino al 1952, a Milano vede passare tutti gli spettacoli più importanti dell'epoca e li recensisce. Nella sua lunga carriera, viene allontanato dalla testata milanese solo per un breve momento, legato al post-fascismo e alla designazione come Accademico d'Italia: nominato per meriti, più che per una particolare vicinanza al regime, il titolo diventa di fatto un elemento problematico. L'allontanamento dura comunque poco, perché il giornalista Eligio Possenti, a cui viene affidato il suo incarico al giornale, in realtà, gli tiene il posto e successivamente farà in modo di agevolarne la riassunzione. Tornato a svolgere il proprio lavoro di critico teatrale, Simoni lo farà fino al momento della sua scomparsa. Dovendo infatti recensire il debutto di uno spettacolo a Verona nel 1952, invia, invece, un telegramma di scuse perché malato di cuore. Di lì a poco ne sarebbe morto.

Nel corso della sua attività di giornalista, dal 1902 al 1910, prima di iniziare a lavorare per il *Corriere della Sera*, diventa autore di teatro. In questo periodo scrive alcuni drammi, anche in dialetto versato, e libretti d'opera. Tra questi ricordiamo *Carlo Gozzi*, e poi *La vedova*, *Tramonto*, e *Congedo*. Il libretto di *Turandot*, però, è certamente il lavoro più conosciuto e rappresentato. Il caso di Simoni non è insolito. Molti scrittori di teatro, o giornalisti, operano infatti su più fronti. A un certo punto, però, deve decidere se diventare professionista della critica o professionista della scrittura. Successivamente sarà anche regista teatrale, venendo chiamato a dirigere varie *pièces*. Fra tutte, nel 1937, *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, ultimo dramma incompiuto del grande maestro siciliano, a un anno dalla morte. Dal 1937 al 1942 gli verranno affidate altre regie – tra cui, per esempio, la *Moschetta* di Ruzante³-, ma sostanzialmente la sua professione elettiva rimane quella di appendicista drammatico. Se il critico, in un certo, senso giudica, interpreta il lavoro degli altri, chi scrive un'opera d'arte, oppure dirige uno spettacolo come regista, si mette in gioco personalmente. Si tratta di due posizioni diverse: o si mantiene un punto di vista distaccato rispetto all'oggetto che si analizza, oppure si è pienamente dentro alla cosa

³ Cfr. Simona Brunetti, Marzia Maino (a cura di), *Ruzante sulle scene del Novecento*, progetto e coordinamento di Cristina Grazioli, Padova, Esedra, 2006, p. 15.

che si sta realizzando. Alcuni grandi artisti riescono a gestire entrambe le cose, ma di solito per svolgere in modo eccellente una delle due professioni bisogna dedicarsi in modo esclusivo.

Un altro elemento che caratterizza in modo piuttosto importante il percorso artistico di Simoni, come scrittore e letterato, è la sua attività di corrispondente. Pur avendo avuto numerose cariche e conosciuto grandi attori, scrittori, critici del tempo, il *corpus* della sua corrispondenza è tuttora tra i meno analizzati. Studi recenti stanno cominciando a interessarsi ai rapporti epistolari da lui intrecciati con Lucio Ridenti, Silvio d'Amico, o con moltissimi attori. Molte lettere, per esempio quelle inviate a Ridenti, ma non solo, sono conservate presso il Centro Studi del Teatro stabile di Torino. La sua immensa biblioteca, invece, è stata donata al Teatro alla Scala, dedicandola alla madre, Livia Simoni. Si tratta di una delle più importanti biblioteche teatrali del nostro Paese. Una volta era consultabile ai piani superiori del teatro, nella parte dedicata al museo, ma poi è stata spostata. In Italia ci sono solo due o tre sedi bibliotecarie importanti in cui sono conservati preziosi materiali della nostra storia teatrale; la biblioteca di Renato Simoni a Milano è una di queste. Chiaramente tutte le biblioteche di questa natura, non da ultima quella della Società Letteraria di Verona, hanno bisogno di essere conservate con cura. Preservare il patrimonio documentale (carteggi, manoscritti, copioni, materiali d'uso, ecc.) e bibliografico in ambito teatrale è importante perché permette di ricostruire l'essenza effimera dello spettacolo.

L'importanza di Renato Simoni nel campo della critica drammatica è stata talmente rilevante che l'amico e sodale Lucio Ridenti, fondatore della rivista *Il dramma* (un'importante rivista di teatro edita dagli anni Venti agli anni Settanta del Novecento), l'ha spinto a pubblicare una raccolta delle sue recensioni apparse nel *Corriere della Sera*. Dopo un'iniziale ritrosia, vengono raccolti cinque volumi di cronache drammatiche, che coprono l'intero arco cronologico svolto presso la testata milanese⁴ e offrono un prezioso strumento di analisi delle opinioni e del modo con cui si sono evoluti il teatro e la società del tempo.

Prima di prendere in considerazione lo stile e i contenuti delle sue recensioni, è necessario soffermarsi brevemente sulla situazione teatrale italiana a cavallo tra Otto e Novecento. Nel periodo che precede l'Unità le compagnie comiche italiane sono organizzate in formazioni itineranti, costrette a passare da uno Stato all'altro in cui è frammentata la nostra penisola e a seguire di volta in volta leggi censorie di vario tipo. Le produzioni vengono dunque concepite e realizzate secondo pratiche legate a questa specifica modalità organizzativa. Va da sé che, con l'unificazione del 1861, i criteri artistici-gestionali utilizzati dalle compagnie teatrali fino a quel momento non possono cambiare d'improvviso, diventando, per esempio, stanziali, secondo il modello francese (o inglese), in cui la capitale è il punto di riferimento, il luogo d'approdo di tutti gli attori di medio o alto livello. Proprio dalla divisione in stati dell'*Ancien*

⁴ Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, 5 voll., Torino, SET-ILTE, 1951-1960.

Régime deriva anche il fatto che, in Italia, le biblioteche teatrali più importanti siano sparse in quelle che erano le rispettive capitali, quindi Venezia, Milano, Torino, Firenze, Roma, Napoli, con tutta le problematicità e peculiarità del caso.

Se la situazione politico-territoriale di un paese incide su come si realizzano gli spettacoli teatrali, anche chi si confronta in modo critico con questi eventi deve necessariamente tenere in considerazione il contesto e la prassi scenica con cui vengono creati, per poterli giudicare. Per realizzare uno spettacolo, oggi, la figura del regista, una persona che coordini tutti gli elementi della messinscena, che decida il testo da rappresentare, chi lo interpretata, le luci, i costumi, la scenografia e via dicendo, è considerata imprescindibile. Tra i più significativi esempi nostrani, possiamo citare Giorgio Strehler e Gianfranco De Bosio (i capostipiti della regia italiana del secondo dopoguerra), proseguendo con Luigi Squarzina, Luca Ronconi e Massimo Castri, per citarne solo alcuni. Fino agli anni Quaranta del Novecento, però, in Italia, questa modalità operativa non è una pratica consolidata, né unanimemente accettata. Nel resto d'Europa, invece, sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento si affermano grandi registi del calibro di André Antoine, Richard Wagner, Konstantin Stanislavskij e figure che decidono cosa sia necessario fare e alla cui direzione gli attori si sottomettono volentieri.

Nel tempo il Teatro italiano si è segnalato nel mondo soprattutto per le eccelse capacità dei nostri interpreti, a partire dai comici della Commedia dell'Arte quali Alberto Naselli (Zan Ganassa) e Tristano Martinelli (Arlecchino), per proseguire con i grandi attori dell'Ottocento come Eleonora Duse, Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Ermete Zacconi, ecc. Sono tutti attori che diventano celebri con una pratica rappresentativa che fa dell'interprete protagonista il centro dello spettacolo e l'unico responsabile di come si possa modificare un testo, o mettere in scena un personaggio. Il regista arriva dopo, e viene accettato con fatica.

Nel 1932 Silvio D'Amico chiede a Bruno Migliorini di inventare una parola specifica per definire questa figura. Infatti il corrispettivo italiano di *metteur en scène* (colui che decide come mettere in scena uno spettacolo), non è ancora stato coniato. All'epoca si usavano alternativamente termini come "direttore", "corago", "coordinatore", "capocomico". Alla fine si propone "regista", da non confondere con il *regisseur* francese, che aveva funzioni diverse, di tipo contabile. Negli anni Trenta Simoni scrive recensioni ormai da diverso tempo, Luigi Pirandello ha già creato *I sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e Gabriele D'Annunzio le sue più importanti *pièces* per Eleonora Duse. La regia teatrale italiana inizia, dunque, tardi, quasi alla fine del percorso critico di Simoni.

Ma qual è il modo di leggere lo spettacolo del critico veronese? Cosa scrive nelle sue recensioni? Nel 2002, Giovanni Raboni, poeta, scrittore e per diversi anni critico drammatico per il *Corriere della Sera*, in occasione del cinquantenario della morte di Simoni, su sollecitazione della nostra città, elabora un volume dal titolo *Simoni a*

teatro, in cui propone quarantuno recensioni tra le più belle da lui scritte⁵. In questo libro inserisce anche una prefazione, *Il teatro e il suo testimone*, particolarmente importante per comprendere i criteri sottesi alla scrittura del critico veronese.

In primo luogo Raboni paragona Simoni al “testimone” di un evento. Uno spettacolo è effimero, inizia, finisce e dura solo il tempo della sua esecuzione. Una volta terminato, l’evento non esiste più. Oggi lo possiamo riprendere con attrezzature e tecnologie piuttosto sofisticate, lo possiamo salvare, riprodurre, trasmettere tramite *internet*, ecc., ma quel particolare momento in cui vediamo lo spettacolo e gli attori che recitano, in cui viviamo e proviamo empatia insieme ad altri spettatori nello spazio e nel tempo, quel momento specifico non ce lo ridarà nessuno. Tuttavia, sottolinea Raboni, benché nessuno possa riproporre un evento finito nella sua realtà percettiva, è importante che esistano delle persone in grado di aiutarci, perché ci riportano “la memoria” di quell’evento:

«Ma oltre e, a mio avviso, meglio, molto meglio che nelle immagini, la memoria – e non soltanto la memoria nel senso letterale del termine, cioè il ricordo di ciò che si è visto con i propri occhi e sentito con le proprie orecchie, ma anche quella forma superiore e in un certo senso più nobile di memoria che è la memoria dell’immaginazione, la memoria di quanto non abbiamo vissuto ma avremo potuto e voluto vivere – può trovarlo, questo aiuto, nella testimonianza, nella descrizione e ricostruzione *per verba* di chi c’era»⁶.

La presenza di un recensore, la presenza di qualcuno che racconti quello che è stato, che permetta di immaginare quella cosa che purtroppo non si è vista, per un motivo o per l’altro, è fondamentale, è importante, sia per ricordare ciò che è stato, sia per farci figurare o rivivere quell’evento attraverso le sue parole. Secondo il critico milanese l’abilità di Simoni in questo è veramente assoluta, perché andava a teatro tutte le sere e magari vedeva anche due spettacoli in una serata. Assisteva a parte di una rappresentazione e poi a un’altra. Quindi stendeva la critica la sera stessa, subito dopo aver visto lo spettacolo, come i giornalisti di cronaca, che scrivevano il pezzo “a caldo”, perché doveva uscire il giorno dopo, o al massimo quello successivo. A loro modo gli appendicisti drammatici di quella generazione erano critici militanti, erano “professionisti” della recensione.

In merito alla modalità di scrittura di questi pezzi, poi, Raboni si sofferma su un particolare, che lo stesso Simoni ha voluto rimarcare proprio nel titolo dei suoi cinque volumi, ovvero che si tratta di “cronache drammatiche”, e non di “critica”, perché nascono “in velocità”. Nonostante ciò, lo scrittore milanese afferma che la qualità delle recensioni è ugualmente eccelsa, perché tutte presentano un’elevata competenza storico-letteraria.

⁵ Renato Simoni, *Simoni a teatro. Cronache drammatiche 1915-1952 scelte da Giovanni Raboni*, Verona, Gemma Editco, 2002.

⁶ Giovanni Raboni, *Il teatro e il suo testimone*, in Renato Simoni, *Simoni a teatro*, cit., pp. 9-16; citazione a p. 10.

Altro elemento da non sottovalutare è capire se il giornalista stia facendo la recensione dello spettacolo che ha visto, o se, invece, stia parlando del testo drammatico che ha letto. In Simoni è chiarissimo dove finisca l'analisi letteraria del dramma e dove inizi quella della rappresentazione, perché, per esempio, se si tratta di un classico che ha visto più volte – shakespeariano, goldoniano, ma anche di autore vivente –, mette in luce cosa muti dallo spettacolo precedente, cosa gli attori o, addirittura, lo stesso autore abbiano modificato da una rappresentazione all'altra. In una recensione della *Città morta* di Gabriele d'Annunzio, per esempio, mette in luce proprio queste variazioni. Avendone già visto una rappresentazione più antica con la Duse, in occasione del ritorno dell'attrice sulle scene negli anni Venti (dopo una pausa di alcuni anni), Simoni sottolinea come reciti con un testo modificato, "asciugato". Non solo è in grado di evidenziare quali contenuti siano stati tolti, ma anche di puntualizzare come le modifiche influiscano sul senso complessivo dell'opera.

Nelle sue recensioni, dunque, emerge una profonda conoscenza della prassi attorica, la competenza testuale, la capacità di leggere lo spettacolo, ma anche di trasmettere tutto questo al pubblico. Non si tratta, però, di un esercizio esclusivamente letterario, ma di mediazione, avendo sempre presente il proprio lettore, perché il critico non scrive mai per sé. Proprio in questa specifica attitudine Raboni riconosce la volontà di essere "testimoni", una funzione necessaria per un pubblico che non è stato a teatro, ma che dipende da lui per poter comprendere l'evento perduto.

Come secondo punto, Raboni porta all'attenzione del lettore l'acuta sensibilità del critico veronese alle diverse componenti artistiche dello spettacolo. Com'è noto, almeno fino alla fine dell'Ottocento, finché in Italia non si è sentita la necessità della presenza di un regista, per poter adeguatamente allestire un dramma, si è creata una specie di divaricazione tra autori e attori. Sin dal Settecento, infatti, gli scrittori considerano l'ideazione di un testo teatrale una specie di lavoro letterario nobile, mentre scrivere per le esigenze della scena, per gli attori, fare cioè le funzioni di *dramaturg*, viene considerato un lavoro vile, di tipo artigianale. A differenza di quanto accade in altri paesi europei, gli attori italiani tendono ad adattare i testi alla propria modalità di fare teatro, modificandoli in modo sensibile, senza confrontarsi con gli autori.

Dal momento che nell'Ottocento la drammaturgia francese è, invece, frutto di una sapiente procedura artigianale, la *pièce bien faite*, che la rende efficace, facilmente recitabile e di sicuro incontro, nella nostra penisola in genere si preferisce per lo più mettere in scena questi testi adattandoli alle esigenze delle compagnie itineranti. Se con l'avvento del Verismo si inizia a prestare maggior attenzione alla coerenza interna della scrittura drammatica da portare in scena, impedendo di fatto eccessivi tagli di contenuto o di personaggi, l'esigenza di stabilire maggiore uniformità tra tutti i coefficienti rappresentativi (luci, costumi, scenografia, ecc.) non emerge in modo significativo sino alla fine del secolo. Simoni sa sempre cogliere e valorizzare

efficacemente l'importanza di questi elementi della rappresentazione, per trasmettere al lettore come è stato costruito lo spettacolo di cui si occupa.

Un terzo elemento, che Raboni ritiene imprescindibile nelle recensioni del critico veronese, è la capacità di esprimere un giudizio in modo chiaro, e senza tergiversare. Anche nei casi in cui sembra non voler eccedere – quando per esempio non desidera essere troppo crudo, o diretto –, trova comunque il modo di dire cosa gli sia piaciuto e perché, o cosa non abbia gradito. Questa lucidità di pensiero è estremamente importante in una recensione e ancor più in uno scritto di critica teatrale. In linea con l'idea di testimonianza di cui si è parlato in precedenza, Raboni ritiene che per Simoni le recensioni ambigue o troppo vaghe, non siano buone critiche.

Da ultimo ne elogia lo stile, la limpidezza, la chiarezza, il saper trovare le parole giuste per dire in modo semplice e diretto ciò che si vuole dire senza avvalersi di termini troppo difficili o complessi. La recensione deve poter essere letta a tanti livelli, senza per questo essere banali o sciatti. Per ottenere questo risultato è necessario lavorare indefessamente sulla scrittura, utilizzare sapientemente il lessico e saper ricercare i termini più precisi, che permettano, per esempio, di evitare una perifrasi o inutili ripetizioni.

Per esemplificare quanto detto sin qui, si propongono alcuni passi selezionati da sue recensioni significative. Un elemento fondamentale è l'*incipit*, l'approccio iniziale all'argomento. Di solito Simoni individua un elemento focale, un motivo chiave da cui partire per svolgere il suo concetto. Vediamo, per esempio, cosa scrive ancora nei primi anni della sua collaborazione con il *Corriere della Sera*, il 6 marzo del 1915, in una recensione a un allestimento della *Locandiera* di Carlo Goldoni proposto dalla Compagnia Stabile milanese: «Gli piacevano le servette. L'ha confessato lui, Carlo Goldoni. E poiché gli piacevano le ha servite bene. Che poteva dar loro? Broccati? Zecchini? No. Belle commedie, belle parti»⁷.

Sin dalle prime quattro righe si intuisce già perfettamente quale sia taglio che vuole dare alla sua recensione, cioè, *in primis*, mostrare il punto di vista, le motivazioni da cui Goldoni parte per scrivere il personaggio di Mirandolina. Non l'ha creato perché gli interessavano le motivazioni della vicenda, ma per rendere omaggio a un'attrice abile nelle parti da *servetta*: Maddalena Raffi Marliani. *La locandiera* è una commedia scritta nel 1753, quindi Goldoni è ancora all'inizio della sua proposta di riforma che, convenzionalmente, inizia nel 1750 con *Il teatro comico* e la composizione “per esteso” di altre quindici commedie. La recensione prosegue poi per altre ventotto righe che illustrano perché il commediografo abbia concepito la commedia per la *servetta* anziché per la *prima donna* della compagnia, Teodora Medebac, abilissima invece nelle parti amorose.

⁷ Renato Simoni, *XXIII La locandiera*, in Renato, Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 163-164; citazione a p. 163.

Accanto all'*incipit*, altro punto chiave di questa recensione è l'inizio del terzo capoverso: «La quale Maddalena doveva essere svelta e vivida e peperina; una donnetta tutta fuoco, tutta riso; una donnetta che le cronache anonime dicono indiavolata»⁸. Dunque, Simoni, per parlarci di uno spettacolo che ha visto nel marzo del 1915 – su cui si sofferma in dettaglio da metà recensione in poi –, prima racconta le motivazioni per cui è stato scritto il personaggio protagonista, quindi, quale sia la sua forza caratteriale e che cosa si dovrebbe apprezzare in scena recandosi a vedere lo spettacolo. In questo caso, la sua scrittura si concentra sulle modalità di recitazione dell'attrice del passato, da mettere in relazione con quelle che ha potuto osservare a teatro:

«Iersera il pubblico s'è compiaciuto di riudire *Mirandolina*. È stata per lui una serata sana e gaia. Lo si è venduto per tutta la sera ridere, applaudire, gustare ogni battuta, accompagnare ogni gesto. *La locandiera* che ci fu offerta iersera è eccellente. Ha una grazia e una distinzione squisite»⁹.

Ricapitolando, prima racconta la storia del personaggio, poi espone la trama della commedia, indagando le ragioni e la modalità con cui è stata scritta; quindi, soppesa quale sia il fuoco del testo scritto da Goldoni e valuta in che rapporto si ponga nello spettacolo che è andato a vedere e che poi dovremmo andare a vedere, o che comunque dovremmo immaginare grazie al suo scritto. Nel commentare, infine, l'esecuzione degli interpreti, espone la propria opinione e offre dei suggerimenti:

Irma Gramatica ha per la prima volta interpretata *La locandiera*. La sua è una scaltra, morbida, sinuosa interpretazione. C'è dentro un lucido e mordace senso di femminilità. Il gioco sorridente ha qualche piccola acredine. Le seduzioni di *Mirandolina* non sono solo il trionfo di una allegra vanità, ma anche di un piccolo astio contro chi rifiuta di arrendersi. Perciò il matrimonio di *Mirandolina* con Fabrizio, il servitore, alla fine della commedia, non è una conclusione che accomodi tutto. È un di più di perfidia della giovane locandiera. È una raffinatezza. Questo carattere di volontà di vittoria, sempre desta e sempre vigile, la Grammatica l'ha reso deliziosamente. E ha detto parola per parola con una finezza, con una piccola, blanda, varia musicalità piena di carattere. Gioverà però che ella stringa qua e là la sua recitazione. Tra i pochi appunti che posso fare alla interessante *Locandiera* di ieri è, nel complesso, un po' di eccessiva elaborazione, quindi di qualche lentezza¹⁰.

Come già sottolineato, Simoni non si tira indietro e là dove necessario propone delle correzioni pratiche alla messinscena. Il suo giudizio non è di tipo letterario, ma tecnico artistico, efficace sia per gli attori, che per un pubblico di lettori. Nel caso analizzato, però, lo scrittore commenta un testo ben noto, cavallo di battaglia di tutte le attrici dell'epoca. Cosa succede, invece, quando recensisce uno spettacolo basato su un testo nuovo? Vediamo, per esempio, proprio cosa scrive sui *Sei personaggi in cerca d'autore*, che ha debuttato rovinosamente a Roma nel maggio 1921. Pirandello era stato fischiato e gli avevano persino lanciato delle monete. Lo spettacolo arriva a

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 164.

¹⁰ *Ibidem*.

Milano a fine estate e, tutto sommato, pur essendo piuttosto complicato, piace al pubblico, che chiama persino gli attori più volte alla ribalta a ogni fine atto. Oggi questa consuetudine di omaggi reciproci tra spettatori e interpreti nel corso della rappresentazione si è persa e permane soprattutto nell'opera lirica. Come è noto, la *pièce* verrà rimeditata dal nostro autore e, grazie anche ad alcuni allestimenti europei "di regia", riscritta nel 1925, per trasformarla nel capolavoro che, da allora in poi, è sempre stato rappresentato sulle scene di tutto il mondo.

La recensione di Simoni è datata 28 settembre e inizia ancora una volta con un motivo di sintetica lucidità interpretativa: «Il significato apparente dell'interessantissima commedia di Luigi Pirandello è questo: la realtà si trasforma, anzi si deforma nella elaborazione artistica»¹¹. In quattro righe il critico veronese espone il cuore dell'opera e offre al lettore un'esegesi, utilizzando poi le successive due pagine per illustrare i dettagli della storia (sia quella rappresentata, che quella raccontata). Da critico di mestiere, dunque, propone un elemento di sicuro impatto all'inizio del "pezzo" per attirare il lettore/spettatore dentro l'articolo e, di conseguenza, lo spettatore a teatro. Anche in questo caso, dopo aver analizzato l'opera, Simoni introduce qualche appunto di ordine pratico:

Poche riserve mi sento di fare: la prima è che il dramma dei sei personaggi tende spesso, anche quando non vorrebbe, a diventare acutamente intellettuale, mentre avrebbe avuto risonanze se fosse disceso più risolutamente nel buio della vita sentimentale; l'altro che c'è spesso una sottigliezza di dicitura e una contorsione di movimenti logici, per i quali l'aroma amaro del dramma si volatilizza e si sparpaglia. Nel terzo atto, poi, qualche cosa c'è di monco, e, più che un progresso di casi, c'è differenziazione di idee per via di sfumature, e una certa mancanza di chiarezza anche formale¹².

Senza entrare nell'analisi della versione testuale del 1921 dei *Sei personaggi*, che poi lo stesso Pirandello modifica, qui basti evidenziare come, da un lato, Simoni esponga con lucidità i propri riferimenti drammaturgici e le proprie perplessità, dall'altro, si disponga in modo aperto e positivo verso le novità della scena. Anche in questo caso, come nel precedente, il critico segue un'impostazione argomentativa della recensione piuttosto canonica. Dopo aver offerto un elemento particolare nell'*incipit*, la sequenza prevede: una sintesi iniziale del senso generale dell'opera, un *resumé* dei contenuti, l'interpretazione dettagliata degli argomenti, l'analisi tecnica dell'interpretazione degli attori ed eventualmente di particolari coefficienti scenici.

A una strategia organizzativa del pezzo, piuttosto consolidata tra i giornalisti teatrali dell'epoca, che risale al diciottesimo secolo, Simoni aggiunge una modalità interpretativa piuttosto originale. Il suo modo di recensire, infatti, non è di tipo sequenziale, non presenta un semplice confronto tra la lettura del testo letterario e la

¹¹ Renato Simoni, *XLV Sei personaggi in cerca d'autore*, in Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 495-497; citazione a p. 495.

¹² *Ivi*, p. 497.

visione dello spettacolo, commentando pro e contro, come in genere succede con altri critici. Ciò che propone, invece, è una vera e propria elaborazione sintetica dei contenuti dello spettacolo anche nella parte in cui solitamente si offre un riassunto dell'opera che funge da matrice alla rappresentazione. Di conseguenza, leggendo in modo sapiente le sue recensioni è possibile comprendere l'operazione di elaborazione/adattamento compiuta a monte dal capocomico o dagli attori, una cosa spesso incomprensibile ai non addetti.

Come ultimo esempio vorrei proporre una riflessione su Simoni regista di Ruzante. Riscoperta dai francesi a inizio Novecento, l'opera del Beolco attira l'attenzione di registi e uomini di spettacolo italiani, dopo un sostanziale oblio di quattro secoli. Nello stesso periodo Emilio Lovarini traduce i testi pavani in italiano e, fino alla prima rappresentazione nell'idioma del Cinquecento (promossa nel 1950 dal Teatro dell'Università di Padova, Ludovico Zorzi e Gianfranco De Bosio), saranno sostanzialmente messi in scena in lingua volgare, sporcata da qualche accento veneto moderno.

In occasione delle celebrazioni del quarto centenario della morte di Angelo Beolco, la Reale Accademia d'Italia affida a Simoni la direzione della rappresentazione di *Moschetta*. Su questa rappresentazione, nel 1983 scrive Giovanni Calendoli, professore all'università di Padova, giornalista e studioso di teatro:

Nel 1942, ricorrendo il quarto centenario della morte di Angelo Beolco, l'Accademia d'Italia patrocinava una rappresentazione della *Moschetta* all'aperto, nel parco della Villa Corsini a Roma, affidandone la regia a Renato Simoni. Il testo ruzantiano era recitato ancora una volta nella traduzione italiana del Lovarini recentemente pubblicata. All'autore pavano il Simoni da parte sua applicava la dimensione di spettacolo già sperimentata quando aveva riportato le commedie del Goldoni nei campielli di Venezia. In uno scenario "trovato" nel luogo, la *Moschetta* acquistava tutta l'ampiezza del suo respiro drammatico. Diversamente dal Lovarini, che ebbe sempre presente la particolare collocazione storica del Ruzante in Terraferma all'indomani della crisi provocata dalla Lega di Cambrai, il Simoni vedeva la *Moschetta* come una manifestazione della commedia rusticale ed un preannuncio della Commedia dell'Arte¹³.

Secondo Calendoli, Simoni sembra voler esplicitare il senso recondito del testo da allestire nel luogo prescelto per la rappresentazione. Quindi cerca in uno scenario che non è teatrale, in uno scenario reale di tipo naturale, quegli elementi che possano dare senso alla rappresentazione, oppure fare da sfondo a un certo tipo di recitazione. L'altro spunto rilevato da Calendoli è il legame instaurato tra la commedia rusticale e i primordi dell'*Improvvista*. Su questo punto, va sottolineato però che mentre Ruzante scrive nella prima parte del Cinquecento, la Commedia dell'Arte nasce convenzionalmente solo a partire dal 1545.

¹³ Giovanni Calendoli (a cura di), *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, (Oratorio di San Rocco-Padova 25 maggio-15 giugno 1983), Mogliano Veneto (Tv), Grafiche Piesse, 1983, p. 17.

Da questi pochi spunti esemplificativi sembra chiaro come l'eclettismo di Renato Simoni abbia fortemente segnato e in un certo senso influenzato il teatro del primo Novecento, rendendone una perenne testimonianza nelle sue cronache drammatiche, ancor oggi di godibilissima lettura.

16 novembre 2021

Lezione della **prof.ssa Donatella Boni**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona.

ELENA DA PERSICO
(Verona 1869 - Affi 1948)
Giornalista, scrittrice, sociologa



Ritratto di Elena Da Persico tratta dal volume "Biografie dei grandi veronesi: descrizione della vita e delle vicende di personaggi illustri che hanno lasciato il segno a Verona" di Giovanni Luigi Lugoboni, Gianni Bussinelli editore, 2014, pag. 286

Il mio intervento è dedicato alla figura di Elena da Persico, giornalista e scrittrice attiva nel sociale, figura di spicco nell'attivismo cattolico femminile italiano del primo Novecento, proclamata "venerabile" nel 2014 da Papa Francesco. Inizierò con alcuni cenni biografici; poi, date le mie competenze, mi soffermerò soprattutto su quanto e, vedremo, non è poco, ci resta dell'attività giornalistica e letteraria di questa "veronese illustre". Del resto, la scrittura è ciò di cui, coraggiosamente, scelse di vivere. Infine, la mia passione per il libro come oggetto materiale e per l'editoria novecentesca mi suggerisce l'idea, spero gradita, di corredare l'articolo con alcune immagini delle sue pubblicazioni.

1. Cenni biografici

Elena da Persico nasce il 17 luglio del 1869 a Verona, nella casa di famiglia in Piazza Cittadella. Viene battezzata due giorni dopo nella chiesa di SS. Trinità. Il padre è il conte Carlo III da Persico, la madre è la contessa Maria Barbavara di Gravellona. Elena è la loro figlia primogenita.

I da Persico provengono da una stirpe di antica nobiltà, con feudi a Mantova e a Sabbioneta. Nella seconda metà dell'Ottocento versano tuttavia purtroppo in difficili condizioni economiche. Ancora bambina, Elena vede i suoi genitori costretti a vendere la grande villa patrizia di Affi, mantenendo solo una più contenuta proprietà nelle vicinanze.

Le esperienze dell'infanzia lasciano il segno: i problemi economici vissuti accendono nella giovane una spiccata sensibilità nei confronti dei disagi delle classi più povere. Anche l'idealizzazione della madre (donna energica e di grande fede religiosa) e il difficile rapporto con la figura paterna e maschile in generale all'interno della famiglia

risalgono all'infanzia e avranno ricadute forse nelle sue scelte di vita, ma sicuramente nei temi ricorrenti all'interno delle sue opere narrative.

Dal 1878 i da Persico devono trasferirsi a Milano, dove si presenta un'occasione di lavoro per il padre di Elena che, disgraziatamente, muore solo quattro anni dopo. Perso il marito, con il conseguente ulteriore aggravarsi delle difficoltà economiche, la madre è quindi ancora nella necessità di vendere un immobile: questa volta si tratta dell'appartamento di Milano. La vedova e i figli si trasferiscono quindi nella casa del senatore Giovanni Barbavara di Gravellona, nonno di Elena, uomo politico vicino a Cavour e a Quintino Sella. Alla contessa Maria resta ancora il possesso della villa di Affi, che sarà poi mantenuta da Elena e mai ceduta, pur tra mille difficoltà.

Nel complesso, si può dire quindi che la vita di Elena da Persico si snodi tra Verona, Milano e Affi, con molti viaggi in Italia e anche all'estero (in Baviera e in Boemia ad esempio) negli anni della sua attività per conferenze, attività benefiche e missioni di apostolato. Il suo orizzonte è quindi locale, ma anche nazionale e internazionale. A Milano la giovane Elena compie i suoi studi: riceve l'istruzione primaria presso l'istituto Ghislanzoni, retto dalle suore Orsoline, dove si perfeziona anche nelle lingue straniere (francese, tedesco, inglese); prosegue con la scuola superiore e si diploma maestra elementare nel 1890.

Consegue infine l'abilitazione all'insegnamento della lingua francese presso l'Accademia Scientifico Letteraria, dove a elogiarla per la sua prova finale è lo scrittore Emilio De Marchi, che si trova in commissione. È una vera soddisfazione per lei che, non sentendo vocazione per il mestiere di insegnante, sogna invece una carriera particolare un po'azzardata per una donna dei suoi tempi: vivere di scrittura, dedicandosi in particolare al giornalismo, guadagnandosi all'inizio da vivere con le traduzioni. "Sono nata con la penna in mano" è solita dire, anche dinanzi all'esplicito malcontento della madre, che disapprova la sua scelta e la definisce "eccentrica e selvatica". Senza contare che Elena rifiuta categoricamente ogni proposta di matrimonio, a maggior ragione se combinato con un "buon partito". Nei suoi scritti (come, ad esempio, nel romanzo *La via ardua* e in un articolo del 1916 intitolato *La donna senza marito*) la da Persico sostiene l'immagine della donna "forte", le cui energie, qualità e disponibilità di tempo non si esauriscono per una sorta di "destino ineluttabile" nella cura dell'uomo e della casa. Nel suo ideale, la donna sceglie di essere libera non certo per egoismo, ma per dedicare, senza per questo optare per il monachesimo, le proprie energie a chi è meno fortunato.

L'attività di giornalista inizia nel 1898 per la rivista *Vittoria Colonna*, nel suo ottavo anno di pubblicazione. È una rivista femminile diffusa a livello nazionale, amministrata dalla Società Antoniana di Padova e promossa da un gruppo di "dame coadiutrici". All'epoca è definita come "il sol periodico cattolico scritto per donne, scritto da donne" per un'ideale di "restaurazione sociale", ovvero per offrire una voce alternativa all'espandersi di quel femminismo "prodotto dell'azione strategica delle forze contrarie al cattolicesimo" e per contrastare "le sette (in primis la massoneria) e la diffusione dello scetticismo tra le donne".

Prosegue poi collaborando dal 1901 con il periodico mensile *L'azione muliebre*, del quale nel 1904, a 38 anni, diviene direttrice. Ne tratterò meglio a breve. Elena, dunque, riesce nell'intento e la scrittura diventa il suo mestiere, anche se le difficoltà economiche non l'abbandonano e non la abbandoneranno mai. Il suo è un giornalismo militante, centrato sul ruolo sociale della donna, con articoli mirati a rendere le lettrici (comprese le lavoratrici) consapevoli delle proprie potenzialità e dei propri diritti, grazie anche a letture selezionate e a buone frequentazioni: le riviste culturali del primo Novecento di fatto costituivano una specie di "famiglia" tra collaboratori e pubblico. L'idea è che la lettura sia di stimolo al "pensare" per quanto, beninteso e senza sconfinamento alcuno, nell'ambito della dottrina cattolica più intransigente.

Proprio per meglio definire tali confini nel 1906 Elena da Persico ottiene di essere ricevuta in udienza privata dal pontefice Pio X: i due, conversando in dialetto veneto, si confrontano su quali devono essere la missione e i contenuti della rivista e convengono sull'idea di non trasformarla in organo dell'Unione donne di Azione cattolica, tenendola rivolta a un pubblico non organizzato. Un resoconto, che restituisce l'emozione legata all'avvenimento e le indicazioni ricevute, è contenuto in una pagina del *Diario*, compilato da Elena nel corso di tutta la vita.

Il 1907 è l'anno di un altro incontro importante: Elena conosce a Pistoia, durante la prima Settimana sociale dei cattolici, il sociologo, economista e accademico Giuseppe Toniolo. Nasce una collaborazione favorita ancora dalla mediazione di Pio X, che la presenta a Toniolo come una "collaboratrice intelligente e sperimentata di sicura fede cattolica". Da qui in poi Elena si interessa sempre più a temi di economia e di sociologia, argomenti nuovi e appassionanti per lei, che proviene dal mondo della letteratura e del giornalismo. Inoltre, si avvicina agli ambienti dell'Unione Popolare (della quale Toniolo è Presidente) e viene coinvolta nella nascita dell'Unione delle Donne Cattoliche.

Il suo può essere definito un impegno a tutto campo nella Chiesa del suo tempo tanto che il cardinale Bartolomeo Bacilieri, vescovo di Verona, nel 1910 la chiama "il mio Ausiliare". Proprio nel 1910 si apre per lei un altro progetto importante: quello di fondare a Milano un'istituzione femminile, oggi ancora attiva con il nome di dell'Istituto Secolare "Figlie della Regina degli Apostoli" (ISFRA). L'ISFRA, leggiamo dall'attuale sito web, nell'idea originale e tuttora, riunisce donne che con una vita di consacrazione possano "restare nel mondo, per rispondere alle molteplici esigenze della realtà sociale, con piena libertà di movimento, senza limiti e senza preclusioni di ambiente, in aderenza ai bisogni del tempo". La gestione e la promozione dei primi gruppi dell'Istituto, la definizione delle norme e dell'organizzazione, l'iter per il riconoscimento da parte della Chiesa le richiedono negli anni successivi numerosi viaggi e un consistente impegno, anche economico.

Nel 1911, ancora in ristrettezze, Elena deve guadagnare dall'affitto di una parte della villa di Affi e si trasferisce a Milano, ospite a casa della sorella Anna e del di lei benestante marito. Sono, d'altro canto, anni intensi anche per la sua attività di scrittrice e giornalista, nonché direttrice de *L'azione muliebre*. Non solo: in questo periodo si

impegna anche a favorire la nascita di opere, circoli e associazioni per le giovani lavoratrici, per le maestre, soprattutto per quelle di campagna e delle zone disagiate, per le madri sole e per le vedove di guerra.

Ricordo in particolare l'Opera per la Protezione della Giovane, della quale Elena è responsabile a livello nazionale e internazionale. Presso la biblioteca della Società Letteraria di Verona è custodito un fascicolo contenente una relazione del 1910 sulle attività svolte: vi si spiega, ad esempio, come siano stati spesi i proventi di vendite di beneficenza organizzate nei migliori salotti veronesi, investiti nell'affitto e nell'arredo di un appartamento destinato a ospitare "giovani da ricollocare, fanciulle da sorvegliare, altre da aiutare o da ammonire" o "casi urgenti di giovinette in pericolo di venir corrotte dall'ambiente in cui vivono". Vorrei citare almeno, oltre all'Opera per la protezione della Giovane, l'Opera per i ritiri operai (con sede nella villa di Affi, per la quale cedeva anche la sua camera), il Circolo di cultura di Caprino veronese con Biblioteca circolante e l'Associazione missionaria di Milano. Elena, negli anni del suo impegno, ricopre inoltre il ruolo di Consigliera nazionale per la cultura per il Consiglio centrale delle donne di Azione Cattolica, promuove le unioni professionali (come tra le merlettaie di Burano) per migliorare le condizioni delle lavoratrici a domicilio, lotta per diritti come quello di sciopero, o per il riposo festivo.

Prosegue anche l'attività di conferenziera, con tutti i viaggi che comporta, sui temi che le stanno a cuore e su argomenti di cultura. Ad esempio – visto che siamo nell'anno dantesco – può essere curioso ricordare due interventi della da Persico sul tema del femminile nell'opera dell'Alighieri. Il primo nel 1914 a Ravenna, su invito del Comitato cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri. Nel *Bollettino* del comitato si legge.

Nella conferenza *La donna in Dante* la contessa Elena Da Persico è pari alla sua fama, a profondità dei concetti, nella classica forma del periodo, nella signorilità della dizione. Le figure muliebri della Divina Commedia, che l'Alighieri nelle sue Cantiche rese immortali, passano ancora una volta dinanzi alla mente delle ascoltatrici; che nella chiusa efficacissima sentono nuovamente esaltare quell'Ideale di pura femminilità cristiana che a Dante sorrise e che nelle sue pagine resta ammaestramento profondo alle donne italiane".

Un successivo intervento per celebrare l'Alighieri è ad Arezzo nel 1923, in un'iniziativa promossa dall'Unione femminile cattolica Aretina nelle sale della Reale Accademia Petrarca. Il titolo del suo intervento è *La donna nel concetto di Dante*.

Un'altra conferenza spesso citata, e un po' controversa riguarda *Moda e carattere femminile* (1916). Un'altra ancora, del 1917, mette a confronto la cultura classica e quella cristiana: quest'ultima è estremamente significativa per comprendere l'ampiezza della formazione della da Persico, ma anche l'impiego di essa in modo fortemente condizionato dall'intenzione apostolica, con grande intensità retorica (una copia del testo è conservata nella biblioteca della Società Letteraria di Verona).

Dal 1924 e per 15 anni Elena da Persico si dedica ad organizzare l'assistenza ai pellegrini che si recano Santuario della Madonna della Corona, a proposito del quale

pubblica con Rizzoli nel 1932 una quindicina di pagine per la rivista *I santuari d'Italia illustrati*, supplemento mensile del periodico *Pro familia*.

Tra il 1926 e il 1933 si espone come testimone, citata per questo dalle cronache dei giornali nazionali, in relazione al noto caso dello “smemorato di Collegno”. Elena da Persico sostiene la tesi che lo identifica con Giulio Canella, pedagogista veronese, posizione che suscita una spaccatura negli ambienti cattolici della nostra città. Riferisce di aver ospitato “lo smemorato” più volte nella villa di Affi e di averlo visto scrivere di psicologia della guerra, con competenze che l’ambiguo tipografo Bruneri non avrebbe mai potuto avere. Il suo sostegno ai “canelliani” ha anche però molto a che fare con la figura della moglie di Giulio Canella, “donna forte” secondo gli ideali della contessa.

Durante la Seconda guerra mondiale Elena da Persico è attiva a favore di soldati e profughi, anch’essi accolti nella villa di Affi. Al 1943 risalgono i primi disturbi cardiaci che la affliggeranno negli ultimi anni, senza però bloccare la sua attività tanto che, sempre nell’intento di promuovere l’impegno temporale dei cattolici, nel 1945, a 76 anni, Elena da Persico entra in politica come consigliere provinciale della DC a Verona prima e consigliere comunale ad Affi poi.

Nel 1946 si schiera per promuovere la partecipazione femminile al voto: tiene infatti un ciclo di lezioni per preparare il pubblico femminile al “dovere del momento”. Accetta lei stessa di essere trasportata in condizioni precarie di salute da Verona (dove grazie al sostegno di un benefattore è ricoverata in casa di cura) ad Affi per partecipare alla consultazione

Muore il 28 giugno del 1948, a quasi 79 anni per una grave anemia, in parte dovuta alla denutrizione. La sua tomba si trova nella chiesa parrocchiale di Affi.

La causa per la beatificazione e per la canonizzazione inizia nel 1963, per iniziativa dell’ISFRA. Nel 1968 è proclamata “serva di Dio”. Il decreto per la venerabilità risale al giorno 8 luglio 2014.

2. Giornalismo militante

La biografia della da Persico, si è visto, si colloca negli anni che vanno dall’Italia post-unitaria alla Repubblica. Pensiamo che, alla nascita della contessina, il Veneto era stato annesso da soli tre anni al Regno d’Italia. Vive l’epoca Giolittiana e il difficile equilibrio tra le forze socialiste e il mondo cattolico, vede la nascita del movimento dei fasci e poi l’affermazione del partito fascista e muore nel 1948, l’anno dell’entrata in vigore della Costituzione.

È vicina a Pio X, il papa che invita i cattolici alla riconquista attiva della scuola, della famiglia, della società, in aperta polemica contro le nuove correnti culturali aconfessionali e contro il modernismo. L’enciclica *Fermo proposito* di Pio X, ad esempio, è del 1905, e invita i fedeli alla creazione di “nuove forme di organizzazione” o “azione” cattolica e all’uso militante della stampa per la difesa dei principi cristiani contro la cultura aconfessionale, la “superbia della razionalità” e la “contaminazione modernista”.

Il sito internet dell'Istituto "Figlie della Regina degli Apostoli" ricorda come la da Persico viva in prima persona il travaglio di "un mondo cattolico che passa faticosamente dal non expedit all'impegno politico diretto", con l'intento di definire in questo scenario un ruolo attivo per le donne. Il mezzo principale per raggiungerle è proprio "il quarto potere", sul quale ella si esprime a più riprese, anche nell'approfondita conferenza *Per la nostra stampa*, tenuta a Modena nel 1919.

Nonostante la disapprovazione della famiglia di fronte ad una carriera ai tempi inusuale per una giovane nobildonna, Elena da Persico viene sostenuta fin dagli esordi nella professione giornalistica da personaggi influenti del mondo cattolico milanese: uno tra questi è Don Achille Ratti, prima prefetto della Biblioteca Ambrosiana e poi papa dal 1922 con il nome di Pio XI. L'impegno prevalente è la rivista *L'azione muliebre*, che nasce nel 1900 a Milano negli ambienti del movimento terziario francescano. Può essere definita come "fonte privilegiata per poter comprendere il profilo pubblico, laico e culturale di Elena da Persico", affermazione che si legge ancora sul sito web dell'ISFRA e che mi trova completamente d'accordo.

La collaborazione, che inizia con alcuni racconti, prosegue con quelli che Giulia Fogolari quantifica come più di mille articoli, dal 1904 in poi. Una grande impresa portata avanti fra molte difficoltà, anche di carattere economico, con pochi collaboratori e qualche sponsor.

Vi sono anche difficoltà col regime: nel 1938, anno delicato, ad esempio vi è una diffida a dare rilievo ad alcuni pronunciamenti del Papa sulle leggi razziali. Nel giugno del 1941 le limitazioni all'uso della carta costringono a interrompere la pubblicazione della rivista: per non abbandonare le lettrici la Direttrice pensa ai più leggeri fascicoli delle *Lettere circolari* e poi a *Luci e ombre di vita femminile*. Le pubblicazioni riprenderanno solo nel gennaio del 1950, con altra guida.

L'azione muliebre si presenta in fascicoli di circa 30 pagine, con numerazione consecutiva da un numero all'altro, in modo da consentire la rilegatura in volumi. Il frontespizio esibisce "l'implorata apostolica benedizione" di Pio X prima e poi, negli anni Venti, l'auspicio del Cardinale Gasparri, il quale cita l'approvazione di Benedetto XV e Pio XI. La cura grafica e le illustrazioni variano di qualità nel tempo, e si arricchiscono nei periodi in cui figurano pubblicità e sponsor. Nel 1928 ad esempio vi è una copertina di Corrado Mezzana e compaiono alcuni disegni e ornamenti firmati "Grifo".

I contenuti vanno dalle encicliche dei pontefici ai problemi del lavoro delle donne, dalle questioni del femminismo italiano e internazionale ai temi di attualità, come la definizione della legge sul divorzio. Vi è il resoconto delle attività di beneficenza delle Opere collegate alla rivista. Si dibattono questioni relative alla scuola (ad essere puntualmente criticata è quella pubblica). Si presentano le figure esemplari di alcuni scienziati (Pasteur) e si condannano come esecrabili le teorie di altri (Darwin e gli evoluzionisti). Si recensiscono opere letterarie, con stroncature e consigli di lettura, provenienti da circoli culturali dell'UDC di varie città (molto attivo è quello di Torino). Troviamo resoconti di viaggio (anche corredati da fotografie) e istruzioni

pratiche, ad esempio per realizzare lavori di taglio e cucito. Compagno lettere delle abbonate con le relative risposte. E poi, naturalmente, la rivista dà spazio a poesie, racconti, commedie. A volte Elena da Persico ne pubblica sotto lo pseudonimo di Carola da Sabbioneta, *nom de plume* utilizzato anche per alcuni volumi di narrativa.

Numerose collaboratrici usano come lei pseudonimi, caratteristica ricorrente nelle riviste femminili. Qui troviamo Filalete, Flamma, Lula, ma anche nobildonne che compaiono con il nome vero, come la crocerossina Bianca Mojoli Barberis, autrice di un diario di guerra pubblicato nel 1919.

Dalle pagine de *L'azione muliebre* si lanciano strali contro quella che viene definita “cattiva stampa”. Riprendendo un articolo della *Civiltà cattolica*, nel 1912 si criticano ad esempio alcuni scritti apparsi sul *Corriere della Sera* e su *La Lettura* (8 febbraio 1912) che “sotto il nome di moderati e sotto la veste di uno stile brioso e di articoli succosi, inoculano spesso veleno micidiale”. Oggetto di biasimo sono talora anche riviste femminili come *Vita femminile italiana* (nella quale si leggerebbe un elogio della massoneria scritto da un’inglese) e *Cordelia* per un articolo di Ernesto Renan, autore di una *Vita di Gesù* definita “blasfema”. Nell’aprile del 1912 oggetto di polemica è la rivista satirica *L’Asino*, e ciò non stupisce, per aver regalato ai suoi abbonati un ciondolo con la caricatura del Papa.

La rivista ha una eccezionale longevità nella pubblicistica femminile dell’epoca. Durante il fascismo si allinea, ma mantiene l’intento prevalente definito in origine dalle indicazioni di Pio X. *L’Azione* si rivolge alle donne cattoliche delle classi più elevate, quale “strumento di formazione culturale e di circolazione delle idee”, La da Persico non dimentica tuttavia il pubblico femminile di campagna, per il quale dirige tra il 1918 e il 1930 *L’amica delle contadine* (poi *L’amica delle donne di campagna*) rivista che amministra direttamente dalla villa di Affi, stampata presso la tipografia vescovile di Verona e distribuita dai parroci per favorire l’associazionismo femminile nelle zone rurali (una raccolta della rivista, rarissima, è custodita presso l’Archivio Elena da Persico di Affi). Le amiche della buona società, lettrici dell’*Azione*, sono anzi esortate a donare l’abbonamento alle proprie contadine, responsabili “della cucina, dell’educazione dei figli, dell’igiene complessiva e della moralità familiare”.

Da Persico collabora infine anche con altre testate cattoliche come *L’Unità cattolica*, *L’Italia*, e il veronese *Corriere del mattino*; insomma, come ricorda Liviana Gazzetta, la stampa è considerata dalla contessa di Affi una vera “macchina da guerra” per l’apostolato cattolico visto che “è colla stampa che si vincono [...] le grandi battaglie del bene e del male”.

3. Opere narrative e scritti teatrali

Non mi risulta sia ancora stato fatto, ma sono convinta che a scorrere le pagine de *L’azione muliebre* si potrebbe trovare materiale per un’antologia in più volumi delle prose di Elena da Persico, a volte solo siglati, altre volte pubblicati i sotto lo pseudonimo di Carola da Sabbioneta.

Elena da Persico, che si dice “nata con la penna in mano” in effetti scrive tanto, e scrive con precisione formale e stilistica, pubblicando poi in edizioni ben curate, alcune reperibili in antiquariato. Un riconoscimento di tale intensa attività giunge nel 1917, con nomina a componente dell’Accademia dell’Arcadia.

Come giustamente sintetizza Giulia Fogolari, il movente della produzione narrativa della da Persico è il desiderio di “incidere cristianamente sulla società”. Parimenti, auspica ancora Fogolari, il valore della da Persico come scrittrice sarebbe “un capitolo da studiare”, così come, aggiungo, sarebbero da rintracciare i suoi lavori di traduzione o le versioni in altre lingue delle sue opere: *Vita di S. Melania giunore* è stato pubblicato anche in tedesco, *Nobili poveri, poveri nobili!*, il suo primo romanzo, pare esista anche in francese, in inglese e in ungherese, mentre le novelle di *Vita villica* compaiono nel catalogo della Bibliothèque Nationale de France con il titolo di *Vie villageoise: nouvelles*.

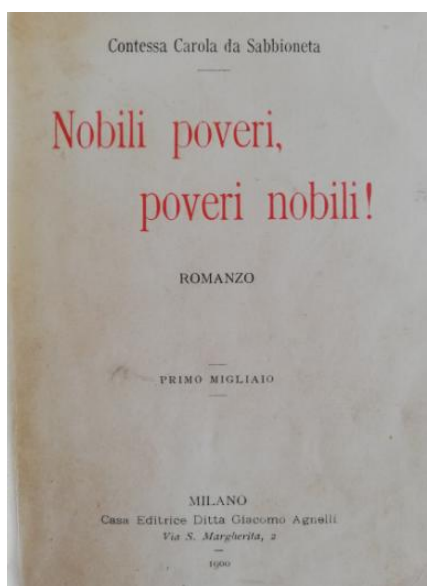
I romanzi e i racconti di questa autrice hanno molto spesso un’ispirazione autobiografica e un intento pedagogico. Vi leggiamo ad esempio, nelle vicende di protagoniste che sono alter ego della contessa, le difficoltà di donne laiche che scelgono di restare libere e rinunciano al matrimonio e alla maternità per dedicarsi al prossimo, occupandosi di “figlie spirituali”. Sono i frutti e gli strumenti di una crociata contro quello che lei considera il “veleno letterario” delle cattive letture, con la “contaminazione” che possono apportare specie nelle menti dei giovani. Nelle opere in volume si trova quasi sempre una parte introduttiva dove ciò viene spiegato. Così anche accade quando la da Persico è prefatrice di opere altrui, come ad esempio per il romanzo *Usignuoli nella tormenta* di Don Eugenio Pilla (edizione La Sorgente del 1938), dove si trova un chiaro riassunto di questa idea:

Una delle caratteristiche dell’età giovanile è la brama di leggere e soprattutto i racconti, che pascono la fantasia di avventure straordinarie. Istinto naturale della vita, che si sveglia; ben condotto è un aiuto all’educatore, ma guai se le letture, sulle quali l’adolescente si getta con avidità, contengono del veleno! Allora può essere il disastro.

Cosa dovrebbero al contrario favorire nei giovani le letture per “educare ricreando e ricreare educando”? “Un aumento di pietà, di fiducia in Dio, di devozione alla Vergine; un apprezzamento maggiore della fortuna di vivere nella loro famiglia, un attaccamento maggiore ai loro cari, e ai loro piccoli doveri”. Si capisce come la da Persico rivolga una speciale attenzione al mondo delle biblioteche, autentiche “accumulatrici di idee” nelle quali non importa l’ammontare dei volumi o l’affluenza del pubblico, ma che la “merce sia buona” e che le lettrici, anche se poche, siano “sanamente nutrite”, attratte sì da edizioni pregevoli e da un servizio puntuale, ma anche da quella fiducia che nasce dalla “severità dei principi”.

Volendo comunque collocare questa autrice nel panorama letterario dell’epoca, avviandomi alla conclusione, potremmo in qualche modo avvicinarla a Grazia Deledda, (con la quale compare nel catalogo dell’editore Agnelli, che di Deledda pubblica *La regina delle tenebre*). Da qualcuno è anche accostata a Wanda Bontà di *Signorinette* (1938) o a Maria Rossi Gentile di *Il sentiero scosceso* (1943).

Il grande modello morale e stilistico è Manzoni. Lo scrittore più amato per stile e contenuti è Antonio Fogazzaro. Aperta è invece l'opposizione a D'Annunzio: sulle pagine dell'*Azione* (8 febbraio 1912) Zola, D'Annunzio e Carducci sono definiti rispettivamente come "il sudicio romanziere, il poeta del fango, il cantore di Satana". Non piacciono neppure Amalia Guglielminetti di *L'amante ignoto*, Sibilla Aleramo di *Una donna*, e Carola Prosperi di *La paura d'amare*, non certo per lo stile, indiscutibile, ma per la loro rappresentazione dei caratteri femminili: "Oh quanto bene potrebbero fare con la loro penna se invece di intingerla nel fango la facessero servire alla morale riabilitazione!" Tra gli stranieri un autore elogiato nelle pagine dell'*Azione* è Marcel Prévost, nella fattispecie in una recensione di *Les anges gardiens* firmata come "noi".



Frontespizio del primo romanzo di Elena da Persico

Il primo romanzo pubblicato in volume da Elena da Persico è *Nobili poveri, poveri nobili!* (1900), nel quale si narra della famiglia dei Marchesi di Roccamiseno, nobili decaduti in condizioni di povertà, le cui vicende richiamano chiaramente quelle dei Da Persico. La prefazione di Ettore Zoccoli, professore universitario di Filosofia morale e giornalista, nonché componente del Gabinetto del Ministro della Pubblica istruzione, inquadra l'autrice nel "ritorno al gusto per le cose di buon sapore paesane" contro il decadentismo e "le nebbie azzurre dello spiritualismo tedesco" e contro le "epidemie" (cioè le mode) letterarie (e qui il riferimento è ad Henryk Sienkiewicz di *Quo vadis?*). *Attraverso le tenebre* (1907) rappresenta un confronto tra i diversi percorsi di vita di due amiche, una delle quali sposa un intellettuale ateo, positivista e materialista che la "rovina" allontanandola dalla Chiesa. L'altra invece sceglie il convento, ma assiste impotente alla sciagura del fratello, ingenuo e superficiale. A ben guardare sono le due "vie" rifiutate da Elena. È presente anche il ricorrente tema del veleno letterario. *Nella via ardua* (1923) si pone addirittura come "strumento di formazione e di sostegno psicologico". Nella prefazione l'autrice lo qualifica come "arte romantica" ma senza incorrere nella tentazione, all'epoca diffusa, di far leva sul "brutto morale",

sul laido come canone d'arte: "se lo si esalta si fa pornografia se lo si stigmatizza si fa morale". L'autrice dichiara di voler agire diversamente, rappresentando invece il "bello morale" e ponendogli accanto "l'ombra che dà risalto alla luce": quindi una figura di donna forte come protagonista, accanto ad altre che impersonano sia i vizi della buona società, sia le vittime della corruzione e del degrado nelle classi più povere. L'autobiografismo è evidente nel personaggio di Anna Maria, che andando contro corrente, cerca per la condizione femminile una via diversa, con tutte le conseguenze del caso:

Così ella, che aveva rinunciato ad avere un focolare proprio, vigilava sulla formazione di tanti focolari altrui, e contribuiva al loro ordine e alla loro felicità [...] Come ha fatto lei? Fu sempre così libera come è ora? Nessuno le ha attraversata la via?" Se gliela avevano attraversata! Ma ella aveva subito capito, che chi imprende un cammino deve anche volere tutti i mezzi che conducono alla meta e volerli fortemente, malgrado le opposizioni altrui.

La "via ardua" è proprio quella di colei che cerca di mantenersi libera di far del bene, illuminando la vita delle operaie e delle donne che si trovano in condizioni disagiate. Vi è anche della politica, ad esempio nella menzione della lotta in corso contro la legge per il divorzio e un accenno al fascismo come possibile via per ostacolare il socialismo e al comunismo.

Nella tempesta (1939), inizialmente apparso a puntate su *L'azione muliebre* tra il 1915 e nel 1917 con il titolo *Da una villa presso i confini*, è invece in forma epistolare e racconta la vita nella villa di Affi durante la Prima guerra mondiale.



**Frontespizio di gennaio 1929 de L'azione muliebre
con la menzione delle benedizioni papali**

L'AZIONE MULIEBRE

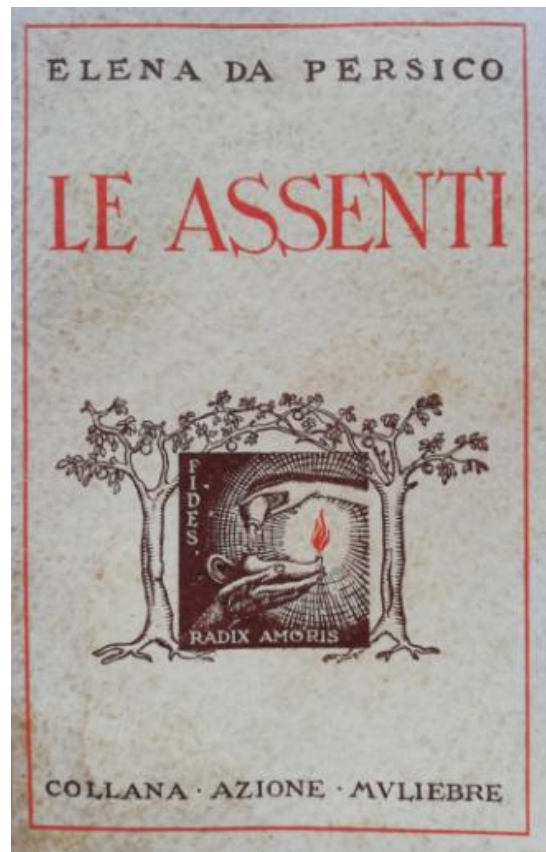
PERIODICO MENSILE DIRETTO DA ELENA DA PERICO



SOMMARIO

Alba dell'anno - La Redazione	pag. 1	Viaggiando d'estate - Fisionomia e architettura di città - E. E.	pag. 39
Elena Imperatrice - Elena da Persico	• 3	Reginette del Focolare - Flamma	• 45
La rivincita di Pupetta (Novella) - Rosa	• 7	Arte e Casa - Conversazioni - Lola	• 50
Per essere le amiche dei nostri figli		Confidenze	• 54
<i>Saveria Dusi Malavasi</i>	• 20	Incantesimo di una notte lunare - Capriccio - Bianca Majoli Barberis	• 55
La sua via - (Romanzo) Ersilia Bertola	• 26	Ciò che si pubblica	• 61
In margine - Minerva	• 32	Briciole - Spunti di cronaca femminile	• 63
Igiene del bambino - Dott. P. Kenich	• 36		

Copertina illustrata del numero di gennaio 1929 de L'azione muliebre



Copertina del romanzo *Le assenti*

Le assenti (Artigianelli, 1941), primo di una collana *Azione muliebre* che però non vedrà altri volumi, ruota sulle pesanti responsabilità delle madri, le cui negligenze possono essere fatali per l'educazione dei figli, ma che troppo spesso si trovano distratte anche solo per dovere (per il lavoro se di classe povera, per gli impegni della vita di società legati al ruolo del marito nella società alto borghese) o persino per una priorità mal gestita nell'impegno per le opere di bene. Tutto ciò è ben chiarito in una prefazione dell'autrice.

Nei racconti di *Vita villica* (1923), le ispirazioni prevalenti sono tratte dal folklore: streghe, fantasmi, superstizione, per lo più declinate in "parabole di redenzione". Il racconto più significativo rispetto alle tematiche care alla da Persico è quello sulla frivola maestrina di campagna e sui tragici effetti della sua superficialità, che mostra chiaramente quali fossero i rischi che l'autrice aveva in mente di allontanare con la sua opera sempre vigile sulle scuole delle zone rurali.

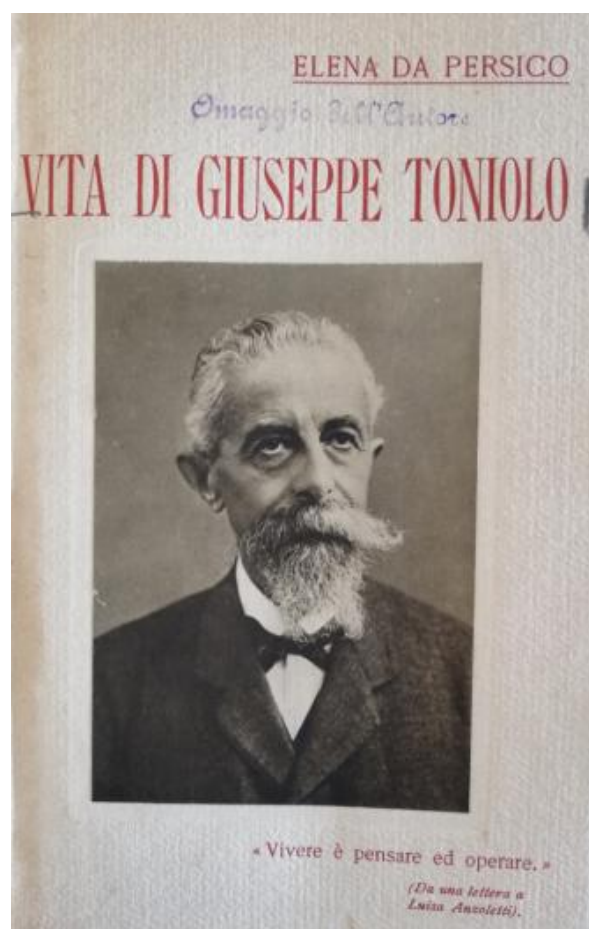
Per quanto riguarda invece gli scritti teatrali, le opere di Elena da Persico quasi sempre fanno parte della collana "per sole donne" delle edizioni salesiane di Roma, nell'ambito del teatro educativo cattolico: una di queste è *Le emigrate*. A volte appaiono sulle pagine de *L'Azione*, come ad esempio *La guerra è finita* (premiato con un diploma d'onore a un concorso della SEI del 1921). La scena drammatica è considerata dall'autrice molto adeguata alla promozione dei valori cristiani, anche quando la trama non riguarda direttamente temi religiosi. Più in generale, come scrive Liviana Gazzetta:

Il teatro cattolico tra '800 e '900 va assumendo caratteri di massa, rivolgendosi non più soltanto a oratori e patronati, ma anche a collegi, istituti, educandati, seminari, circoli e ricreatori, [...] naturalmente prevedendo una netta divisione tra commedie «per soli uomini» e opere «per sole donne». Si riconosce che il teatro è la forma d'arte che agisce più direttamente sull'animo umano, con un'efficacia pari o maggiore del romanzo, e continuando a contrastarne l'uso 'rivoluzionario' e 'immorale' si tende a creare un teatro cristiano.

Quando non si occupa di riviste, narrativa o di teatro, Elena da Persico è ricercatrice scrupolosa, per quanto indipendente. Giulia Fogolari racconta la vicenda, esemplare, della genesi del volumetto *Vita e miracoli di S. Antonio da Padova* commissionato nel 1897 dalla Lega Eucaristica Editrice di Milano e pubblicato nel 1901 sotto lo pseudonimo di Carola da Sabbioneta. Al committente che si aspetta un'operetta divulgativa, la giovane contessa offre invece un appassionato lavoro di raccolta di informazioni, contattando conventi francescani italiani e spagnoli per fonti inedite. Ricevute le bozze resta però delusa dai tagli e dai rimaneggiamenti e in una lettera all'editore, come riporta Giulia Fogolari, lamenta:

Mi disse che la desiderava piana, ma tale da poter reggere aria critica; ed io mi posi coscienziosamente all'opera e non lasciai di consultare autori, non solo ma anche persone erudite in materia che mi potessero illuminare; per una storia non di gran mole consumai mesi e mesi di studio paziente e di ricerche, ma quando gliela consegnai io credevo che realmente alla critica avrebbe potuto reggere; ora, come è ridotta, non lo credo più.

La biografia più corposa scritta da Elena da Persico è però senz'altro la *Vita di Giuseppe Toniolo* (1927) che mira a rendere "l'uomo intero" con un'opera accessibile a tutti. Si tratta di un corposo volume illustrato, che ha avuto ristampe e riedizioni. Significativo è l'incipit, con una lettera aperta della da Persico alla vedova del biografato, Maria Schiratti, la quale aveva personalmente invitato la contessa a scrivere del marito a due condizioni: che il risultato non fosse un'apologia e che non si parlasse di lei. A questo secondo vincolo Elena trasgredisce con "giusta disubbidienza", dato che considera Maria "un modello affinché le donne comprendano la loro missione per giovare a Patria e Società". Siamo dunque ancora, sempre, nell'ambito della letteratura esemplare, vero filo conduttore della scrittura della da Persico.



**Copertina con ritratto della Vita di Giuseppe Toniolo,
nella copia donata dall'autrice custodita presso la Società Letteraria di Verona**

4. Conclusioni

Una frase della poetessa trentina Luisa Anzoletti, riportata sulla copertina della appena citata *Vita di Giuseppe Toniolo*, potrebbe essere il motto della vita di Elena da Persico: “Vivere è pensare e operare”.

Quando, mesi fa, ho accettato l’invito ad approfondire la figura di questa “veronese illustre” mi sono presto resa conto non solo della sua forte personalità, ma anche della complessità del suo pensiero e della sua azione. Il raccontare doverosamente Elena da Persico richiederebbe tempo per una tavola rotonda, un convegno di studiosi di varie discipline e di ispirazione differente: teologi, filosofi, esperti di bibliografia e studiosi dell’editoria italiana del Novecento, esperti di storia contemporanea, di storia della Chiesa, di *women studies* e naturalmente letterati e giornalisti. Richiederebbe quindi un confronto, con la premessa implicita del non farsi condizionare da chi siamo oggi e dalle proprie convinzioni personali.

A chi volesse comunque saperne di più, oltre alle opere citate in bibliografia che sono state utili per questo contributo, consiglierei di sfogliare alcuni fascicoli della rivista *L’azione muliebre*, vettore privilegiato per comprendere il suo ruolo di militante nell’attivismo cattolico al femminile, e di leggere l’intenso *Diario* per attingere alla profondità quasi mistica del suo profilo privato e alla ferrea disciplina che ha scandito le giornate della sua esistenza.



Copertina del fascicolo dell'8 febbraio 1908 de L'azione muliebre

È doveroso ricordare come, pur tra mille difficoltà e sacrifici, questa “donna forte” sia riuscita nel suo progetto di vita. La sua perseveranza nella fede, nell’azione sociale attraverso la parola scritta e pronunciata l’ha resa protagonista di quella “via nuova” che ha voluto aprire e indicare, superando quel destino che sembrava segnato allora per una donna del suo ceto: moglie e madre di famiglia o monaca. Tra le debolezze potremmo considerare una eccessiva *vis censoria* nei confronti dell’arte e della cultura, con la dicotomia tra l’edificante o il velenoso, a partire da una formazione onnivora (peccato che, come sembra, sia andata dispersa la sua biblioteca personale!) ma troppo spesso piegata all’ideale da perseguire. È comunque impossibile non sorprendersi per la coerenza, senza cedere a facili soluzioni, nella decisione di mantenersi “libera”, seppur per agire “al servizio” nella missione di apostolato e nelle opere di carità. Una donna, insomma, estremamente decisa nel percorso esistenziale, ma ricca di sfumature e contrasti nella personalità, tra innovazione e tradizione, trasgressione e intransigenza, passione e compostezza. Il suo fu sicuramente un senso di abnegazione fuori dal comune. Dalla sua opera narrativa abbiamo anche un interessante spaccato sulla scrittura femminile italiana, narrativa e giornalistica, della

prima metà del Novecento, che potrebbe essere anche indagata nella sua dimensione europea (ricezione delle opere della da Persico all'estero o critica delle sue posizioni nelle riviste internazionali) o nel confronto con l'azione di altre femministe cattoliche a lei contemporanee in altri Paesi. Per quanto riguarda una prospettiva comparatistica, questa autrice potrebbe inoltre figurare all'interno di uno studio sul tema del "veleno letterario" o sulla "letteratura militante".

Spero comunque di essere riuscita a presentare Elena da Persico nella giusta luce pur restando nei limiti del tempo disponibile, del quale ringrazio, così come ringrazio per la vostra attenzione.

Bibliografia

- "L'azione muliebre", in *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1768-1945)*, cura di Rita Carrarini e Michele Giordano, Milano, Bibliografica, 1993, pp. 31-33;
- Da Persico, Elena (Carola da Sabbioneta), *Nobili poveri, poveri nobili!*, Milano, Agnelli, 1900;
- Da Persico, Elena, *Emigrate: dramma storico in tre atti del principio della guerra europea. Per sole donne*, Roma, Libreria Salesiana, 1916;
- Da Persico, Elena, *Nella via ardua: romanzo*, Milano, Ghirlanda, 1923;
- Da Persico, Elena, *Vita villica: novelle*, Mantova, Libreria Vescovile Editrice Andrea Begnozzi, 1923;
- Da Persico, Elena, *Le assenti*, Trento, Artigianelli, 1941;
- Da Persico, Elena, *Diario*, Milano, Glossa, 1993;
- Elena da Persico: una donna "spirituale" nella storia: Affi, 28 giugno e 27 settembre 2003: atti dei convegni*, Segrate, Digital Print, 2004;
- Fogolari, Giulia "La personalità di Elena da Persico" in *Elena da Persico, una donna una spiritualità (1869-1948). Atti del Convegno*, Viboldone, Scuola tipografica San Benedetto, pp. 39-58;
- Gazzetta, Liviana, *Elena da Persico*, Sommacampagna, Cierre, 2005;
- Ricci Curbastro, Maria, *Elena da Persico, operaia di Cristo*, Verona, Attività sociali, 1956;
- Relazione tenuta all'adunanza Generale tenutasi in Verona li 17 febbraio 1910 dalla Contessa Elena da Persico*, Verona, Tip. Vescovile G. Marchiori, 1910;
- Tascone, Carmela e Castenetto, Dora, *Pensare e operare nella storia: la formazione della donna negli scritti di Elena da Persico*, Milano, Centro Ambrosiano, 2018.

23 novembre 2021

Lezione del **prof. Marco Materassi**

Docente di Storia della Musica – Conservatorio

A.F. Dall'Abaco di Verona

ITALO MONTEMEZZI

(Vigasio 1875-1952)

Musicista



Ritratto da <https://it.wikipedia.org/>

«Arma la prora e salpa verso il Mondo»

Gabriele D'Annunzio, *La Nave*. Prologo

15 maggio 1952: Italo Montemezzi muore a Vigasio, dov'era nato settantasette anni prima, il 4 agosto 1875. Era da poco rientrato ancora una volta dalla California dove da tempo risiedeva, con la sua città sempre nel cuore: «*Spero di poter venire in Italia e salutare ancora la mia amata Verona e calmare così un po' la mia nostalgia*», aveva scritto in una lettera del 28 dicembre 1950 all'avvocato Luigi Tretti, Presidente del Civico Liceo Musicale veronese¹.

Risaliva a quattro anni prima, verso la fine del 1948, la precedente «scappata»² a Verona di Montemezzi, che comunque ai primi di gennaio 1949 già era di nuovo nella sua residenza di Beverly Hills. D'altra parte proprio là, oltreoceano, il musicista aveva trovato le soddisfazioni e i riconoscimenti che l'Italia invece gli aveva per lo più lesinato. Ora che l'ormai anziano maestro sta per tornare di nuovo alla sua casa natale, amici ed estimatori decidono di organizzare festeggiamenti in suo onore, forse anche per risarcirlo almeno in parte delle incostanti attenzioni riservate in patria alla sua musica:

Smentendo, per una volta tanto, il triste adagio “Nemo propheta in patria”, e dando esempio di civica devozione, Verona non voleva attendere [...] che un suo grande figlio

¹ Riprod. in *Omaggio a Italo Montemezzi. Nel cinquantesimo anniversario della morte (1952-2002)*, a cura di Piergiorgio Rossetti, s.l., 2002, p. 58 (1^a ed. a cura di Luigi Tretti e Lionello Fiumi, Verona, 1952).

² Lettera dell'11 agosto 1948 ad Alfredo Colombo, dirigente di Casa Ricordi, editore di Montemezzi: «So che fanno 3 recite dell'Amore dei tre re alla Scala fra il 1° e il 15 ottobre. È molto probabile ch'io faccia una scappata». Riprod. in Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET020251> (ultima consultazione 24 nov. 2021).

fosse passato nel regno delle Ombre, per rendergli quegli onori che meritava, e che avrebbero costituito una pura gioia ai suoi tardi anni³.

Gli amici Luigi Tretti e Lionello Fiumi guidano il comitato delle onoranze, che ricevono il patrocinio della Presidenza della Repubblica e l'adesione di molte fra le maggiori personalità musicali italiane e straniere di allora⁴. Tutto è pronto per l'omaggio di Verona a Montemezzi che, informato già in febbraio dell'iniziativa, ringrazia tutti da Beverly Hills e si prepara al rientro in Italia⁵. Purtroppo il musicista, da poco arrivato alla sua casa natale di Vigasio, muore improvvisamente e i festeggiamenti si trasformano in commemorazione funebre.

A un mese dalla sua scomparsa il Consiglio comunale di Verona delibera di dedicare a Italo Montemezzi l'auditorium del Civico Liceo Musicale, per «perpetuare degnamente la memoria dell'Illustre Scomparso, che tanto vanto ha recato all'arte e alla città di Verona». Per parte sua, il Comune di Vigasio dona alla città di Verona un busto in bronzo del maestro, opera della scultrice Maria Trevisani Montini, e rende omaggio all'illustre concittadino con una raccolta di scritti a lui dedicati, *Omaggio a Italo Montemezzi*, che si pubblica nell'agosto successivo (il volume è stato ristampato nel 2002, a cinquant'anni dalla scomparsa del musicista, con l'integrazione di nuovi documenti). Inoltre, a seguito per altro di accordi già presi con il compositore, l'Ente Lirico areniano mette in cartellone per la stagione estiva 1952 l'ultima sua opera *L'incantesimo*, che finalmente ha così la prima esecuzione integrale dopo la versione radiofonica trasmessa nel 1943 dalla radio statunitense NBC. Vedere *L'incantesimo* finalmente sulla scena sarebbe stato l'omaggio che Montemezzi avrebbe gradito più di ogni altro, ma solo per poco egli non fa a tempo a prendervi parte. Ancora una volta la sorte pare tradirlo, come già avvenuto in altre circostanze quando fatti del tutto estranei alla musica si erano messi di mezzo negandogli la soddisfazione di veder rappresentate le proprie opere.

Mai, fino all'ultimo, Montemezzi smette di adoperarsi per riportarne qualcuna sulla scena. Ancora nel 1950 l'ormai settantacinquenne compositore sollecita in tal senso il direttore d'orchestra Tullio Serafin, caro amico dai tempi dei comuni studi musicali a Milano. Qualche speranza Montemezzi insiste a nutrirla, ma dalle sue parole trapela anche sconforto:

Ti ricordi il trionfale debutto del Gallurese nel 1905? Diciassette rappresentazioni in 29 giorni? E la "Héllera" nel 1909, lasciata seppellire così ingiustamente sotto le

³ Dalla Premessa dei curatori in *Omaggio a Italo Montemezzi*, cit., p. 14.

⁴ L'elenco completo degli aderenti al Comitato d'onore è in *Omaggio a Montemezzi*, cit., p. 12. Spiccano i nomi dei compositori Franco Alfano, Giorgio Federico Ghedini, Bruno Maderna, e dei direttori d'orchestra Arturo Toscanini, Tullio Serafin, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Bruno Walter, John Barbirolli; presenza illustre è anche quella del premio Nobel per la letteratura Thomas Mann.

⁵ In risposta alla lettera del poeta Lionello Fiumi che gli annuncia la costituzione del comitato, Montemezzi risponde il 14 febbraio: «Carissimo, ricevo adesso la Sua lettera con accluse le firme dei membri del Comitato per le mie onoranze. Quanto io apprezzi questo sentimento lo può immaginare. Vogliate per piacere ringraziarli, a nome mio, tutti» (riprod. in Agostino Contò, *Italo Montemezzi e Lionello Fiumi (nota in margine a un cinquantenario)*, «Vertemus: studi teatrali e musicali veronesi. Seconda serie», a cura di Paolo Rigoli, 2003, p. 59). Il 23 febbraio seguente Montemezzi annuncia a Fiumi: «Credo che partirò fra una decina di giorni» (*ibidem*).

macerie del terribile terremoto di Messina? E “L’amore dei tre re” nel 1913, e “La Nave” nel 1918?

[...] Tu sei stato il primo a mettere al mondo queste quattro opere, e tu che precisamente sai quello che valgono, sei precisamente l’artista che può affermare l’utilità di questa ripresa [...] Vedrai che ripercussione! Vedrai quello che poi si farà qui in America! Questo è il mio 75° compleanno, e penso che, per avere un po’ di giustizia, non si debba prima crepare!⁶

Se una qualità personale va riconosciuta a Montemezzi, questa è senz’altro la determinazione, dimostrata fin da ragazzo nel fermo e tenacemente perseguito proposito di dedicarsi tutto alla musica. Il padre Bortolo, apprezzato costruttore di orologi da torre, ha in mente per lui un futuro da ingegnere; e così conclusi gli studi superiori nel 1894 il diciannovenne Italo sale su un treno per Milano con destinazione Politecnico. Ma non è quella la sua vera meta. Se ne va dritto al Conservatorio dove tenta l’esame di ammissione una prima e poi una seconda volta, respinto in entrambi i casi. Evidentemente gli studi di pianoforte fin lì compiuti non gli avevano fornito una preparazione adeguata. Quindi con il consenso del padre, anch’egli cultore dilettante di musica (violino e flauto), per un altro anno si immerge in un intenso studio per ritentare l’ammissione, questa volta con successo. Non solo. Dopo appena un anno di frequenza Montemezzi supera l’esame finale dell’intero primo triennio di studi e ugualmente in un solo anno completa anche il triennio intermedio. In due anni egli può dunque accedere al triennio superiore e nel 1900 ottiene il diploma in Composizione. Il suo saggio finale è la cantata per soprano, mezzosoprano, coro femminile e orchestra *Frammento del Cantico dei Cantici di Salomone*, presentata in un concerto pubblico sotto la direzione del già famoso Arturo Toscanini; privilegio, questo, concesso solo ai lavori degli studenti più meritevoli.

Al neodiplomato viene anche offerta una cattedra di Armonia nello stesso conservatorio milanese, che egli però lascia dopo un anno per seguire la sua vera aspirazione: l’opera lirica. Banco di prova è l’atto unico *Bianca*, con il quale partecipa nel 1901 a un concorso indetto dallo stesso Conservatorio di Milano. Il suo risulta l’unico lavoro presentato e per questo, a titolo di incoraggiamento riceve un premio di 400 lire (circa 1800 euro attuali). L’opera rimane tuttora ineseguita.

Nello stesso 1901 si presenta un’altra, ben più importante occasione con l’annuncio della quarta (e ultima) edizione del Concorso Sonzogno per opere in un atto di autori esordienti; lo stesso che alla sua seconda edizione nel 1890 era stato vinto da Pietro Mascagni con *Cavalleria rusticana*⁷. Montemezzi si presenta con *Giovanni Gallurese*, su libretto di Francesco D’Angelantonio. Se la collocazione cronologica della vicenda nel XVII secolo, in una Sardegna sotto l’occupazione spagnola, non risponde al canone verista della contemporaneità (v. trama in Appendice), per altri aspetti il librettista attinge ancora al filone dell’esotismo nostrano con quadri d’ambiente e

⁶ Riprod. in facsimile della lettera in <https://www.archiviostoricotullioserafin.it/2020/02/19/giovanni-gallurese-di-italo-montemezzi/> (ultima consultazione 26 novembre 2021).

⁷ Del Concorso Sonzogno si tengono quattro edizioni: 1884, 1890, 1893, 1903. Scopo dell’iniziativa è promuovere la costituzione di un nuovo repertorio operistico sotto il marchio editoriale della Casa e individuare giovani talenti da lanciare, in concorrenza con la rivale Ricordi.

danza popolare, canzone corale in dialetto sardo, invettive da strada («Mulo bastardo! Putente mostro! Viso di forca! Lingua di rostro! Bestia!»). La scelta verista già aveva fatto la fortuna di Mascagni, primo in Italia a tentare quella strada. Una decina d'anni dopo quel genere non è più una novità e con *Giovanni Gallurese* non va altrettanto bene a Montemezzi, che alla comunicazione dei risultati nel 1903 non riceve nemmeno una segnalazione fra i 237 concorrenti. Anche in questo caso il musicista non demorde, convinto com'è che l'opera meriti un'altra opportunità. Torna a Vigasio, convoca D'Angelantonio e gli chiede di ampliare l'impianto dell'opera a tre atti. In pochi mesi completa la partitura, poi si rivolge all'amico Tullio Serafin, avviato a una prestigiosa carriera di direttore d'orchestra e in quel momento sotto contratto con l'impresario torinese Luigi Piontelli. A lui la partitura viene sottoposta ed egli accetta di mettere in cartellone l'opera per la prossima stagione, ma chiede per questo la somma di 6000 lire (oggi circa 25.000 euro) quale concorso alle spese di allestimento. Trattandosi del lavoro di un esordiente, con tutte le incognite del caso, Piontelli non ritiene di assumersi per intero i rischi dell'impresa.

Montemezzi non può far fronte alla richiesta, ma di nuovo non si dà per vinto ed escogita un piano, appoggiato da un paio di amici cronisti dei quotidiani veronesi «L'Adige» e «L'Arena». Organizza una pubblica «audizione al pianoforte» di *Giovanni Gallurese*, di cui il 20 febbraio 1904 «L'Arena» dà un favorevole resoconto, parlando di

musica fluente, fresca, spontanea, spesso toccante e sentimentale [...] l'impressione melodica è di una chiarezza sorprendente e rivela appunto una natura privilegiata di compositore. Quando invece di un umile pianoforte questa musica sarà affidata alle multiple voci di una orchestra, speriamo ed auguriamo che si rinnovino le gradite impressioni di oggi.

L'esito dell'operazione non si fa attendere. A una settimana dalla recensione, sempre dalle pagine dell'«Arena» si annuncia con soddisfazione che

Alcuni amici ed ammiratori del M^o Italo Montemezzi, di cui parlammo assai favorevolmente giorni or sono su queste stesse colonne, hanno già spontaneamente versato una discreta somma per mettere in scena detta opera al Ristori.

Non è però il Teatro Ristori di Verona l'obiettivo di Montemezzi, ma il Vittorio Emanuele di Torino dove da subito ha proposto la sua partitura. Si può pensare che, puntiglioso com'è per indole, il compositore veronese preferisca evitare un più agevole esordio casalingo, per affrontare il giudizio spassionato di un pubblico sicuramente imparziale, su una piazza musicale certo di maggior prestigio. Dunque *Giovanni Gallurese* debutta finalmente a Torino il 28 gennaio 1905, riscuotendo un ampio successo misurabile anche dalle diciassette repliche in un mese. Esito davvero ragguardevole per una *opera prima*, assai apprezzata anche dalla critica che parla di «trionfo grande e clamoroso, quale non si ricordava per una novità di un giovane non ancora celebre»⁸.

⁸ Questo e altri stralci da recensioni di *Giovanni Gallurese* sono citati in *Omaggio a Italo Montemezzi*, cit., p. 45.

Montemezzi evita confronti con il prototipo mascagnano di *Cavalleria*, ormai lontano nel tempo, e cerca soluzioni personali soprattutto in una sintassi armonica moderna, ma non spregiudicata, e nella densità di una scrittura orchestrale che anche nel rapporto con le voci mostra l'assimilazione dei modelli tedeschi, in primo luogo wagneriani.

Sulla spinta dell'iniziale successo a Torino *Giovanni Gallurese* entra da subito nel circuito dei teatri italiani, da Milano a Brescia, Novara, Venezia, Trieste, Rovereto, Verona, Genova, sempre con ottime accoglienze (arriverà anche al Metropolitan di New York nel 1925). È quanto basta per richiamare sul trentenne Montemezzi l'attenzione del potente editore musicale Ricordi, che acquista i diritti dell'opera e propone all'autore un contratto per due nuovi lavori. L'accordo comprende una collaborazione con il librettista Luigi Illica, il quale offre al musicista un soggetto tratto dal romanzo *Adolphe* (1816) di Benjamin Constant. La versione operistica porterà il nome della protagonista femminile, *Héllera*.

È tutt'altra storia rispetto alle sanguigne passioni del *Gallurese*. In *Héllera* i conflitti sono tutti interiori e i sentimenti più intimi e delicati, per una drammaticità non più di tanto congeniale al temperamento di Montemezzi (v. trama in Appendice). La *prima* dell'opera ha luogo al Regio di Torino il 17 marzo 1909 e lascia una buona impressione nella critica che parla di «una inaspettata originalità, piena, sicura, agile nei suoi movimenti [...] monda d'ogni inutile violenza e d'ogni volgarità»⁹. Non è dello stesso parere il pubblico, che diserta le due repliche successive. *Héllera* viene ritirata dalla stagione e non arriva alla quarta recita già in programma. L'opera scompare così definitivamente dalle scene. Può essere che lo stesso editore Tito Ricordi, a fronte del risultato, decida di abbandonare al proprio destino la partitura senza nemmeno l'appello di una revisione (com'era avvenuto, ad esempio, per la *Madama Butterfly* pucciniana, risorta a Brescia nel maggio 1904 con gli opportuni rifacimenti dopo il disastroso esordio alla Scala appena tre mesi prima). Montemezzi imputa la precoce eclissi di *Héllera* soprattutto alla chiusura per lutto della maggior parte dei teatri italiani in seguito al devastante terremoto di Messina e Reggio Calabria (28 dicembre 1908), ma forse è anzitutto se stesso che egli cerca di convincere con questa motivazione, ancora sostenuta nella citata lettera del 1950 a Tullio Serafin.

Certo è che per il compositore inizia un periodo piuttosto difficile. In cerca da subito di un soggetto per la seconda opera prevista dal contratto con Ricordi, Montemezzi interpella il drammaturgo Sem Benelli che nello stesso 1909 sta riscuotendo grande successo con il dramma *La cena delle beffe*. I diritti per la riduzione librettistica del lavoro erano però già stati ceduti da Benelli, per cui si ripiega su un altro suo testo teatrale, *L'amore dei tre re*, del quale lo stesso autore avrebbe curato la versione operistica. Ricordi approva la scelta, confidando nella celebrità guadagnata da Benelli con *La cena delle beffe*, ma incomincia a preoccuparsi quando il nuovo dramma viene accolto freddamente nel 1910. Oltre tutto, il lavoro di Montemezzi va a rilento e le sue

⁹ Così si legge sul «Corriere della sera» nella recensione del giorno dopo, cit. in *Omaggio a Montemezzi*, cit., p. 47.

due opere precedenti stentano a trovare teatri disposti a rappresentarle. Così nel dicembre 1911 Tito Ricordi scrive al compositore annunciandogli la sospensione dei compensi per il superamento del limite di credito previsto dal contratto. Insomma Montemezzi sta diventando un passivo per l'editore e a meno che egli non si affretti a completare la nuova opera il rapporto si sarebbe interrotto.

Sette mesi dopo (luglio 1912) Ricordi invia a Montemezzi una seconda lettera, dai toni decisamente risentiti, nella quale chiede perentoriamente al musicista di semplificare la riduzione pianistica della versione per canto e pianoforte dell'opera, altrimenti troppo difficile da eseguire e dunque «d'intralcio a una larga diffusione» dello spartito, dichiarandosi inoltre molto contrariato per avere Montemezzi «tenuto nessun conto delle sfrondate e dei tagli che avevamo combinato d'accordo». Dopo aver minacciato di sospendere il lavoro, Ricordi chiude seccamente la lettera dichiarando «poca o nessuna fede in me per il di Lei avvenire»¹⁰.

La replica di Montemezzi arriva verso fine settembre, pacata ma ferma:

Ho seguito dunque solo in parte i Suoi consigli. Ma non tema egregio commendatore [...] Io sarò felice di poter dimostrare a coloro che avevano riposto molta fiducia in me, che non s'erano sbagliati. E fra questi ci metterò anche Lei commendatore sebbene Ella dica che noi due... non si va d'accordo. Ella, allora, mi apprezzerà molto di più¹¹.

Sarà proprio l'editore a doversi ricredere. Il 10 aprile 1913 *L'amore dei tre re* debutta alla Scala di Milano, con tre successive repliche proprio in chiusura di stagione. Montemezzi aveva provato a insistere per un anticipo della messa in scena, temendo che quella collocazione in coda di stagione potesse danneggiare l'opera. Ma così non sarà, anzi. L'accoglienza del pubblico è trionfale e anche la critica è tutta favorevole. Per il «Corriere della sera»

«Amore dei tre re» sorge tutta sola nel panorama musicale moderno [...] riposa in una atmosfera indipendente dalle scuole e dai periodi seguendo le sue proprie leggi di bellezza. Appare come uno di quei solitari lampi di genio che possono illuminare di tanto in tanto un cielo altrimenti oscuro, non fertile di grande musica negli ultimi vent'anni; così che l'«Amore dei tre re» non ha avuto né avrà predecessori né successori¹².

L'opera è ambientata in un medioevo immaginario: «In un remoto castello d'Italia quarant'anni dopo un'invasione barbarica», secondo la (volutamente) vaga indicazione posta sullo spartito (v. trama in Appendice). La tenebrosa drammaticità della vicenda è nelle corde di Montemezzi, il quale asseconda la natura tragica, e dunque simbolica, del libretto di Benelli evitando ogni tentazione verista nel rappresentare le passioni che dominano i personaggi, avvolti nella cupa atmosfera gotica che la musica intensifica. La soluzione è recepita da critica e pubblico come una novità, anche per la personale formula di compromesso adottata da Montemezzi fra tradizione italiana nel

¹⁰ Entrambe le lettere sono riprod. in facsimile in *Omaggio a Montemezzi*, cit., pp. 100-104.

¹¹ Lettera a Tito Ricordi, 20 settembre 1912, riprod. facsimile e trascrizione in Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002820> (ultima consultazione 29 nov. 2021).

¹² Cit. in *Omaggio a Montemezzi* cit., pp. 48-49.

trattamento della vocalità e influenze tedesche (wagneriane in primo luogo¹³, ma anche di Richard Strauss).

Sull'onda del successo alla Scala, la nuova opera di Montemezzi incomincia a girare per i teatri italiani e stranieri (Londra e Parigi comprese) sempre con ottime accoglienze. Nel 1914 *L'amore dei tre re* torna alla Scala e approda al Metropolitan di New York per volontà di Arturo Toscanini e di Giulio Gatti Casazza, rispettivamente direttore musicale e *general manager* di quel teatro (entrambi avevano assistito a una ripresa dell'opera a Cesena). I trionfi si rinnovano e *L'amore dei tre re* entra nei repertori di quello e di altri teatri statunitensi¹⁴. Anche la critica d'oltreoceano, pur con qualche eccezione¹⁵, esalta l'opera. Il settimanale «Musical America» ospita il 10 gennaio 1914, all'indomani della *prima* newyorkese, un ampio resoconto celebrativo del pieno successo («Success unequivocal crowns “L'Amore dei tre re” in its first American Performance», titola la rivista), rilevando come i consensi, ancora esitanti dopo il primo atto, siano divenuti un uragano di applausi dopo il secondo («the house broke into a tornado of applause»), con sedici chiamate per gli interpreti (il direttore Toscanini si rifiuta però di comparire al proscenio adducendo una indisposizione). In chiusura si parla senza mezzi termini dell'indiscutibile genio di Montemezzi, che questa partitura indica in prospettiva quale legittimo erede della supremazia che fu di Verdi («the lines indicated by the present score may prove him the legitimate heir to the supremacy of Verdi»).

Subito dopo il clamoroso debutto milanese dell'opera, Ricordi si affretta a offrire un nuovo contratto al compositore «ritenendo in massima desiderabile che si riesca tener vincolato alla Casa il Maestro Montemezzi per almeno altre due opere», come si legge in un verbale della Commissione di vigilanza in data 3 maggio 1913. Non solo Tito Ricordi si ricrede sul futuro artistico del compositore veronese, ma decide di mettere anche lui alla prova su un dramma di Gabriele D'Annunzio. Già con soggetti dannunziani si erano cimentati Alberto Franchetti (*La figlia di Iorio*, 1906), Pietro Mascagni (*Parisina*, 1913), Riccardo Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1914) e Ildebrando Pizzetti (*Fedra*, 1915), mentre era fallita dopo qualche tentativo, per incompatibilità dei caratteri, la collaborazione cui forse Ricordi teneva di più, quella con Giacomo Puccini.

Montemezzi si confronterà con la «tragedia adriatica» dannunziana *La nave* (1908), la cui riduzione librettistica sarà lo stesso Tito Ricordi a curare. È il 1915. D'Annunzio

¹³ Dell'*Amore dei tre re* si è anche di recente parlato come «the most Wagnerian of Italian operas», la più wagneriana delle opere italiane con reminiscenze soprattutto di *Tristan und Isolde* e del *Ring des Nibelungen* (Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verism to Modernism, 1890-1915*, Boston, 2007, p. 322),

¹⁴ Fino al 1948 al solo Metropolitan *L'amore dei tre re* avrà un totale di 66 rappresentazioni, in parte dirette dallo stesso autore. Nello stesso periodo in Italia l'opera torna in cartellone per 32 volte.

¹⁵ Lawrence Gilman, *Music and Drama: Significant Happenings of the Month*, «The North American Review», Vol. 199, No. 699 (Feb., 1914), non risparmia critiche severe a Montemezzi. Lo riconosce come «musicista di tutto rispetto, di solida preparazione, indiscutibile sensibilità, di profonda serietà e sincerità» (p. 288), che ha fatto del suo meglio per esprimere la potenza del dramma, ma ciò che gli manca non sono le intenzioni quanto le capacità. Le sue idee «difettano di distinzione; ma, ciò che è peggio, di carattere» (p. 289). Quindi accostare *L'amore dei tre re* a opere di genio come *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Elektra* o *Der Rosenkavalier* di Strauss «è soltanto confondere le idee» (p. 290).

approva e l'editore nel ringraziarlo si fa garante per il compositore: « [...] ho grande fiducia in questo maestro e vedrai che anche questa volta – il mio fiuto di cane da tartufi non mi tradirà»¹⁶; e ancora: «il compositore che ti offro per la “Nave” non sarà un innovatore [...], ma scriverà della buona musica che piacerà al pubblico»¹⁷.

Tre anni e mezzo di lavoro e la partitura dell'opera è pronta per la scena. In fondo al manoscritto Montemezzi annota: «Fine della Nave. Vigasio 13 giugno 1918». Il musicista s'aspetta molto da quest'opera, che ritiene la propria «opera migliore. Non mi stanco di ripeterlo». Fa da sottofondo alla composizione della *Nave* il clima fervido, carico di attese, del primo conflitto mondiale, cui è senz'altro funzionale il soggetto del dramma dannunziano che parla della fondazione di Venezia da parte di un gruppo di profughi dalle invasioni barbariche a metà VI secolo e della costruzione della nave *Totus Mundus* che infine salperà alla conquista dei mari (v. trama in Appendice). Anche su tale coincidenza Montemezzi confida per il successo della sua «opera di propaganda adriatica, che potrà anche essere quasi un rito della patria vittoriosa se si rappresenterà dopo la guerra»¹⁸.

E così sarà. *La Nave* debutta alla Scala il 3 novembre 1918, con un successo cordiale, ma niente più, che si ripete anche per le successive dieci repliche. Difficile dire se l'annuncio della vittoria nella Grande Guerra, dato da Tito Ricordi durante la *prima* milanese, abbia fatto bene all'opera o se abbia poco o tanto distratto il pubblico dall'evento musicale. Certo è che in seguito *La Nave* stenterà a trovare altri teatri disposti a riprenderla, soprattutto per gli alti costi dell'allestimento (una vera e propria nave deve comparire in scena) e per le difficoltà vocali dell'imponente partitura.

La prima delusione in tal senso arriva a Montemezzi già nel 1919; tanto maggiore perché gli viene proprio dalla sua città. C'era stata una intesa di massima con il maggior teatro veronese, il Filarmonico, per l'allestimento della *Nave* nella stagione primaverile 1919. Sarebbe stata la prima ripresa dopo il debutto alla Scala e che fosse Verona a ospitarla era per l'autore motivo di grande soddisfazione. Inaspettatamente però la commissione artistica del Filarmonico ritira l'opera dal cartellone e la sostituisce con *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, anche questa per altro *Literaturoper* tratta da D'Annunzio. Un colpo duro per Montemezzi, che sfoga tutta la delusione e il rancore per questo tradimento in una lettera a Tito Ricordi del 26 gennaio 1919:

La incredibile incoscienza della Commissione del Teatro Filarmonico di Verona nell'aver scelto all'ultimo minuto la Francesca anziché La Nave, dopo che di questa se n'era lungamente parlato per la prossima stagione di marzo, ha dato luogo a vivaci proteste da parte di tutta la cittadinanza e dei giornali [...] proteste che non hanno l'intendimento di finire né di lasciare commettere alla suddetta Commissione un atto che offende me cittadino veronese. La metto al corrente di questo acciòché Ella s'adoperi subito con mezzi a sua disposizione, ad impedire che la Commissione

¹⁶ Cit. in Raffaele Mellace, *Prolegomeni a una lettura della Nave. Una collaborazione tra D'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi*, «Chigiana», Vol. XLVII, 2008 (*D'Annunzio, musicista immaginifico*. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 14-16 luglio 2005), p. 419.

¹⁷ Cit. *ivi*, p. 425.

¹⁸ Cit. *ivi*, p. 421.

compia un simile oltraggio a mio riguardo [...]. La città reclama a gran voce *La Nave* ed io pure allora la reclamo [...] La prego dunque d'intervenire energicamente evitando a me un dolore per una grande offesa che mi viene inferta e alla quale molto difficilmente mi assoggetterei¹⁹.

Non sappiamo se e in che termini Tito Ricordi, editore pure di Zandonai, sia intervenuto nella questione (tra l'altro i documenti d'archivio del Filarmonico relativi a quegli anni sono andati perduti nell'incendio che distrugge il teatro veronese nel 1945). Va detto che per l'opera di Zandonai l'editore sembra avere un occhio di riguardo. Ai tempi dell'esordio in America dell'*Amore dei tre re*, con una lettera del 2 luglio 1913 Ricordi aveva imposto una clausola a favore di Zandonai nel contratto per l'opera di Montemezzi, la cui messa in scena era subordinata all'impegno del Metropolitan a inserire nel cartellone 1914-15 anche *Francesca da Rimini*, se questa avesse avuto successo in Italia (come di fatto sarà)²⁰. Comunque sia, la situazione non cambia ed è quest'ultima ad andare in scena a Verona nel marzo 1919. Forse rivolgersi proprio a Tito Ricordi per rimettere a posto le cose non era l'idea migliore che potesse venire a Montemezzi.

A parziale ristoro del torto subito in patria, arriva a Montemezzi l'invito dalla Chicago Opera Company, che intende mettere in scena *La Nave* con lo stesso autore sul podio. Per la prima volta il musicista s'allontana dalla sua abituale orbita fra Vigasio, Verona e Milano, per portarsi addirittura in America e impugnare – altra prima volta – la bacchetta direttoriale per una delle sue opere. Il battesimo del podio arriva il 18 novembre 1919, ma anche lì *La Nave* non suscita particolari entusiasmi. Molto apprezzata è invece la conduzione dal podio dell'autore.

Per gli americani Montemezzi è sempre quello dell'*Amore dei tre re*, e *La Nave* non regge il confronto con essa, come si legge sul «Musical Courier» il 20 novembre. Montemezzi – continua l'articolo – è «un grande ammiratore di Richard Wagner e Richard Strauss», la sua strumentazione è splendida, ma le voci sono sacrificate all'orchestra, non v'è nell'opera un solo passaggio destinato a divenire popolare, né singole pagine da poter portare in concerto («There isn't a single passage in the opera that will in the common term of the word become popular [...]. There isn't an excerpt from the opera that will ever be sung on the concert platform»). Insomma, mancano le premesse per una lunga vita della *Nave* in scena e così anche oltreoceano l'opera passa in fretta nel dimenticatoio.

¹⁹ Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002902> (ultima consultazione 6 dicembre 2021). Montemezzi rincara la dose in una lettera dello stesso tenore a Carlo Clausetti, dirigente di Casa Ricordi, due giorni dopo (<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002903>, ultima consultazione 14 dicembre 2021).

²⁰ «Dans le traité pour l'*Amore dei tre re* il faut mettre cette condition spéciale, acceptée par M^r Gatti Casazza, viz: que si *Francesca da Rimini* est un succès le Metropolitan s'engage à monter cette ouvrage dans le courant de la saison 1914-15», in Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET014262> (ultima consultazione 6 dicembre 2021).

Dopo Chicago dovranno trascorrere altri quattro anni prima che *La Nave* riveda un palcoscenico, e sarà proprio quello del Filarmonico di Verona nel 1923; piccola, platonica rivincita di Montemezzi, che non compensa però la delusione di molti altri rifiuti. Con la tenacia di sempre il compositore scrive ripetutamente a D'Annunzio e molte volte pure a Mussolini per proporre la sua opera facendo leva sulle istanze patriottiche in essa contenute²¹; ma le auspiccate riprese a Venezia, Trieste e Roma non vanno in porto. Un quarto allestimento della «tragedia adriatica» – l'ultimo durante la vita di Montemezzi – si avrà solo quindici anni dopo, a Roma nel 1938, per una commemorazione di Gabriele D'Annunzio da poco scomparso (nel corso della guerra mondiale tutti i materiali d'orchestra dell'opera andranno poi distrutti in un bombardamento sulla capitale e ciò ne impedirà altre esecuzioni)²².

Maggiori soddisfazioni il compositore trova invece in America, dove torna più volte anche come direttore d'orchestra, quasi esclusivamente per *L'amore dei tre re* che al solo Metropolitan di New York va in scena in sette su nove stagioni dal 1921 al 1929 (poi altre quattro volte fino al 1948). Anch'egli finisce così, come non manca di notare la critica statunitense, nella lista non proprio lusinghiera dei «one-work composers», gli autori la cui fama è legata a un'unica opera (isolata eccezione rimane nel 1925 una ripresa, sempre al Metropolitan, di *Giovanni Gallurese*).

A dare una ulteriore svolta alla sua esistenza interviene nel 1921 il matrimonio a Parigi con Katherine Leith, ricca ereditiera e pianista. Per gli anni seguenti la vita di Montemezzi si svolge fra impegni artistici e mondani, ma senza nuovi lavori in cantiere. In una lettera inviata da New York il 4 febbraio 1925 si fa cenno anche a un progetto operistico, al momento nelle mani del librettista Giuseppe Adami, anch'egli veronese di nascita: «Che cosa dice Adami – scrive Montemezzi – a proposito del 2° atto di Paolo e Virginia? Io ritornerò a marzo e ne ho assoluto bisogno»²³.

Dunque esiste almeno l'idea di una nuova opera, tratta dall'esotico romanzo d'amore e d'avventura *Paul et Virginie* (1787) di Bernardin de Saint-Pierre, ma il progetto non

²¹ V. in proposito Raffaele Mellace, *Prolegomeni a una lettura della Nave*, cit., pp. 423-424. Già in una lettera a Carlo Clausetti del 29 gennaio 1919 Montemezzi scriveva: «La Nave fu composta nell'atmosfera della guerra, col miraggio della vittoria; e fu l'entusiasmo per la Patria che mi armò del coraggio necessario per poter assumermi un compito così grande. È appunto alla Patria che la Nave è dedicata» (riprod. *ivi*, p. 426).

²² In una drammatica lettera del 10 aprile 1946 Casa Ricordi informa Montemezzi, che si stava adoperando per portare sulle scene americane *Héllera* e *La Nave*, della impossibilità di fornirgli i materiali d'orchestra, andati perduti: «Purtroppo l'opera di ricostruzione da noi iniziata con tanto entusiasmo, subito dopo il disastro, è sempre più ostacolata dalla tremenda crisi economica che questo povero nostro paese attraversa [...]. In questa situazione anche il mercato musicale è in piena crisi, ed Ella può facilmente immaginare le conseguenze per la nostra Casa» (Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET020246>. Ultima consultazione 17 dicembre 2021). Si salva invece, perché messo per tempo al sicuro, l'originale manoscritto della partitura, dal quale sarà in seguito possibile ripristinare i materiali perduti.

²³ Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002960> (ultima consultazione 10 dicembre 2021). Nella stessa lettera Montemezzi parla dell'imminente rappresentazione di *Giovanni Gallurese* sotto la direzione di Tullio Serafin, di tre rappresentazioni dell'*Amore dei tre re* e di una serata di gala in suo onore a Boston in programma il giorno dopo.

avrà seguito²⁴. Montemezzi dev'essersi però appassionato al racconto, tanto che nel 1930 ne trae un poema sinfonico, prima sua composizione solo strumentale che interrompe quasi tredici anni di silenzio creativo seguiti a *La Nave*. La partitura è corredata da didascalie che illustrano i vari episodi del romanzo (v. trama in Appendice). La prima esecuzione si dà al Teatro Augusteo di Roma il 30 marzo 1930, con buon esito critico²⁵.

L'interesse di Montemezzi per l'esotico non si esaurisce lì. Nel corso del 1930 il compositore lavora a una nuova opera, un atto unico ambientato nel regno peruviano Inca del secolo XVI, durante l'occupazione spagnola: *La notte di Zoraima* (v. trama in Appendice). La partitura è pronta a fine ottobre e l'opera va in scena per la prima volta alla Scala il 31 gennaio 1931, bene accolta da pubblico e critica²⁶, pur senza particolari entusiasmi. Il giudizio favorevole è confermato alla ripresa milanese dell'opera un anno dopo. Scrive «Il Popolo d'Italia» il 3 febbraio 1932:

Il successo che l'anno scorso arrise alla nuova opera di Italo Montemezzi fu confermato anche ieri sera [...]. Ancora una volta infatti i pregi di quest'opera sono apparsi evidenti: largo respiro melodico, sentita penetrazione drammatica e scorrevolezza scenica; pregi che contribuiscono a fare ascoltare con interesse questo lavoro del Montemezzi [...]. Il successo della *Notte di Zoraima* fu anche quest'anno vivo. Sono da registrare cinque chiamate agli artisti, al maestro Ghione ed all'autore, particolarmente festeggiato.

Assai meno conciliante è il giudizio della critica americana dopo l'apparizione dell'opera al Metropolitan di New York, il 2 dicembre 1931. Il «New York Times» parla senza mezzi termini di un lavoro scadente («poor») tanto nel libretto quanto nella musica: «L'alta tragedia della “Nave” e soprattutto dell’“Amore dei tre re” ha lasciato il posto a un melodramma del tipo più obsoleto e ciò non ha certo giovato al compositore. È difficile capire come l'autore dell’“Amore dei tre re” abbia potuto accettare un simile libretto», in cui per l'ennesima volta si racconta la storia «del soprano che cede al baritono per salvare il tenore», come nota a sua volta il periodico «Time» del 14 dicembre, rilevando poi come, a parte alcuni momenti corali, la musica trasmetta scarse emozioni e anche le scene d'amore risultino esangui («pallid») e prive di vitalità. Il «New York Times» conclude il pezzo rammaricandosi di non poter avere «il piacere di registrare un nuovo trionfo per l'autore dell’“Amore dei tre re” considerato da alcuni di noi il dramma musicale italiano di maggior qualità dai tempi di Verdi». Insomma, per l'America Montemezzi rimane quello del 1914, più che mai «one-work composer». Dopo le tre repliche seguite alla *prima* del Metropolitan e le riprese del 1932 alla Scala e a Philadelphia, anche sulla *Notte di Zoraima* cala definitivamente il sipario.

²⁴ A livello d'abbozzo rimane un altro melodramma, *La principessa lontana* dal dramma *La princesse lointaine* (1895) di Edmond Rostand. Il catalogo delle opere di Montemezzi comprende inoltre una cantata su testo di Giuseppe Adami *Per le onoranze ad Amilcare Ponchielli nel 25. anniversario della sua morte* (1911).

²⁵ Passi di recensioni sono riprod. in *Omaggio a Montemezzi*, cit. p. 55.

²⁶ Passi di alcune recensioni sono riportati *ivi*, p. 57.

Aperta e subito chiusa una piccola parentesi cameristica con la *Elegia* per violoncello e pianoforte, «tre paginette di melodia della durata di 5 minuti»²⁷, Montemezzi è in cerca di un soggetto operistico che ridà slancio alla propria creatività. Per questo torna a rivolgersi a Sem Benelli, librettista dell'*Amore dei tre re*, il quale nel 1933 gli fornisce il libretto per la nuova opera: *L'incantesimo*, singolare commistione di elementi sentimentali e magico-fantastici ancora nella cornice di un medioevo immaginario (v. trama in Appendice). Il compositore inizia a lavorarvi, ma in modo discontinuo, sfiduciato del regime fascista che non lo sostiene e preso com'è da altri impegni; soprattutto dai ripetuti tentativi di riportare in scena qualche sua opera che non sia *L'amore dei tre re*. Tutto ciò che ottiene è soltanto qualche esecuzione radiofonica (*Giovanni Gallurese* nel 1931, *La notte di Zoraima* nel 1932 e 1936, *Héllera* nel 1937) e la già menzionata ripresa della *Nave* a Roma nel 1938. Che cosa o chi impedisca alla musica di Montemezzi di avere in Italia gli spazi che merita, se lo chiede anche il settimanale «Radiocorriere» in un articolo apparso sul n. 18 del 1936:

Italo Montemezzi, pur così simpaticamente noto anche in Italia, è, strano a dirsi, più rappresentato all'estero, in America per esempio, che a casa sua. Ciò che fece dire al Lualdi [*Adriano Lualdi, compositore e direttore d'orchestra*], proprio a proposito de *L'amore dei tre Re*: «Che gli americani siano proprio più intelligenti di noi?, o che i nostri commercianti, pur avendo merce come questa, non sappiano commercialarla?». Tanto per fare un po' di cronaca, a Nuova York, dalla sua prima rappresentazione, *L'amore dei tre Re* si è ripetuto invariabilmente per 17 anni consecutivi e vi torna ancora tratto tratto. Ciò che basta a dimostrare il credito che l'autore e l'opera hanno saputo guadagnarsi presso lo spirito di quel pubblico col quale concorda pienamente la critica dei più grandi giornali americani, tutt'altro che facili agli elogi e ai cosiddetti salvataggi artistici.

Alle difficoltà incontrate da Montemezzi s'aggiungono le diffuse voci di una imminente nuova guerra e soprattutto la promulgazione delle leggi razziali (la moglie del musicista è ebrea). Tutto ciò lo induce a trasferirsi con la famiglia in America, prima a New York poi a Beverly Hills in California. Là egli continua a essere apprezzato come direttore d'orchestra e per la sua opera più celebre che continua a circolare per i teatri. Finalmente può rimettere mano con maggior tranquillità anche a *L'incantesimo*, completato nel 1943. La radio NBC ne trasmette il 9 agosto di quell'anno la prima esecuzione assoluta sotto la direzione dell'autore. Il «New York Times» la definisce «l'opera di gran lunga più rappresentativa di un compositore contemporaneo mai andata in onda; un lavoro particolarmente adatto alla radio». Il mensile «NBC Transmitter» (novembre 1943) titola il suo resoconto della *prima* radiofonica dell'*Incantesimo* parlandone come di una novità sensazionale per il mondo della musica («Montemezzi Opera Premiere Proves Music World Scoop» nel titolo) e rivela poi che lo stesso autore aveva indicato come preferibile un debutto radiofonico dell'opera, in quanto a casa si poteva ascoltare dovunque, mentre in un teatro solo un numero limitato di persone l'avrebbero seguita («it would be more desirable to have

²⁷ Lettera di Montemezzi da Venezia del 7 luglio 1932. Archivio Storico Ricordi, Collezione digitale, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET002983> (ultima consultazione 9 dicembre 2021).

the music heard in homes everywhere rather than by just a relatively small group in an opera house»). Il periodico non manca infine di rilevare la risposta entusiastica di stampa e pubblico alla esecuzione.

Giungono intanto dall'Italia le drammatiche notizie della guerra e delle sue devastazioni. Montemezzi è in apprensione per quanto avviene in patria e di getto esprime i suoi sentimenti nel poema sinfonico *Italia mia, nulla fermerà il tuo canto!* (1944) che avrà la sua prima esecuzione a Hollywood il 30 luglio 1946 sotto la direzione di Leopold Stokowski. Sarà l'ultima creazione musicale del compositore veronese. L'esecuzione in concerto di questo lavoro orchestrale, e dell'altro poema sinfonico *Paolo e Virginia*, è nel programma delle celebrazioni che attendono Italo Montemezzi in occasione del suo ultimo ritorno a Verona²⁸. Per *Italia mia* sarebbe stata la *prima* italiana ma né a questa, né alla prima rappresentazione scenica dell'*Incantesimo* nel corso della stagione lirica 1952 all'Arena, l'autore fa a tempo ad assistere.

Il quotidiano veronese «L'Arena» lo ricorda all'indomani della sua scomparsa come

uno degli ultimi anelli della catena wagneriana: l'estro e la struttura melodica italiana si sposavano in lui alla sicurezza sinfonica e tematica tedesca [...]. Era, certo, l'ultimo vero musicista che chiude la grande epoca del melodramma italiano: con lui scompare una vasta mente e un geniale talento musicale che aveva onorato la tradizione italiana operistica e aveva illustrato il nome del suo Paese²⁹.

Più spassionato giudizio esprime tre mesi dopo il critico Gino Bertolaso nel recensire la *prima* areniana dell'*Incantesimo*, con un «pubblico commosso e acclamante [...] innanzi a un'opera sincera, all'ultimo canto del suo Montemezzi»:

Il teatro lirico moderno, d'altronde, non abbonda certo di capolavori tali da impedire che l'arte si affermi anche attraverso espressioni, astri minori, quando come, nell'*Incantesimo*, vi siano un raggio di bellezza, un palpito di passione da comunicare. In quest'opera vi è una grande pregio: quello della chiarezza; vi è manifesto il senso innato nel compositore della teatralità; non sorprende per inaudite stranezze, alle quali siamo purtroppo assuefatti oggi; non si trova mai alcuna volgarità; si afferma nella tradizione wagneriana, ma la sentiamo con piacere³⁰.

Al netto di qualche enfasi celebrativa, queste cronache rendono un'idea per quanto essenziale della personalità artistica di Italo Montemezzi, succube anch'egli la sua parte della convinzione che fosse il dramma wagneriano la chiave della modernità, pur cautamente accolta nelle sue opere. Egli possiede una indubbia padronanza della scrittura orchestrale, sempre bilanciata nel rapporto con un canto fra il declamato e il lirico, e un buon temperamento drammatico nel definire le atmosfere delle scene e i caratteri dei personaggi; certo è meno scaltro – e di fatto meno dotato – di Puccini nel rimettere in gioco, attualizzandola al presente, quella tradizione vocalistica italiana con

²⁸ V. in proposito Umberto Cattini, *I poemi sinfonici di Montemezzi*, in *Omaggio a Montemezzi*, cit. pp. 65-66.

²⁹ «L'Arena», 16 maggio 1952, p. 5.

³⁰ «L'Arena», 10 agosto 1952, p. 5.

la quale si identificava l'anima popolare del melodramma ottocentesco e da cui è difficile staccarsi anche nella prospettiva del nuovo.

Montemezzi sconta come gli altri della sua generazione la crisi d'identità in cui si dibatte il melodramma italiano orfano di Verdi e non più "popolare" com'era stato nell'Italia risorgimentale, nel senso di unica forma d'arte capace di trasmettere contenuti culturali condivisi dalla più larga massa di pubblico; un pubblico anch'esso cambiato nell'Italia finalmente nazione, sempre più articolato in componenti diverse per sensibilità ed esigenze culturali, dagli interessi difficili da interpretare e intercettare. La parentesi dell'opera verista, aperta da Mascagni con *Cavalleria* e chiusasi circa quindici anni dopo, aveva risvegliato l'interesse per le novità del melodramma andato in precedenza calando, ma aveva nel contempo posto le premesse per una crisi definitiva del genere. Le nuove dinamiche drammatiche dei soggetti veristi comportavano interventi strutturali sulle convenzioni operistiche fin lì vigenti, nella costruzione delle scene, nella vocalità, nel rapporto con la componente orchestrale (anche il modello wagneriano ha il suo peso in queste trasformazioni).

Così, nelle mani della generazione di operisti arrivata a ridosso della «Giovine scuola» (quella, per intenderci, di Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano, Franchetti e in parte Puccini) finisce un tipo di melodramma in gran parte da reinventare, nelle sue strutture musicali come nella scelta dei soggetti divenuta una sorta di ossessione per i compositori, sempre in cerca di libretti da cui trarre soluzioni drammatiche nuove anche in termini musicali, magari più sofisticate e intellettualmente impegnate. Si moltiplicano così i casi di *Literaturopern*, libretti tratti da opere letterarie più o meno eccellenti, meglio se testi teatrali di collaudata efficacia sulla scena (per Montemezzi è il caso dell'*Amore dei tre re* da Sem Benelli e della *Nave* da D'Annunzio).

È comunque un dato di fatto che, nonostante l'impegno di quanti si sono adoperati per dare un seguito alla tradizione operistica nel segno dell'innovazione, dopo la *Turandot* pucciniana (1924) «non si ha più, in Italia, un solo titolo d'opera che sia entrato stabilmente in repertorio»³¹. La vicenda di Italo Montemezzi è in tal senso emblematica. Le difficoltà incontrate nel trovare spazi teatrali per i suoi lavori, in Italia più che oltreoceano, rientrano nel più generale fenomeno della scarsa popolarità che investe tutta la produzione operistica italiana dal primo dopoguerra in avanti. Questa si trova tra l'altro a dover fronteggiare l'invincibile concorrenza del consolidato "repertorio" ottocentesco (da Rossini a Verdi) che continua a primeggiare nei programmi della stagioni liriche e nei favori del pubblico.

Non era andato poi così lontano dal vero il settantacinquenne Montemezzi quando nel suo sfogo epistolare con l'amico Tullio Serafin si chiedeva nel 1950 se «per avere un po' di giustizia, non si debba prima crepare». Magari il compositore veronese non avrà avuto proprio tutta la giustizia che si sarebbe aspettato, ma qualche ripensamento pur tardivo nei suoi confronti in effetti c'è stato nell'ultimo quarto di secolo, all'attenuarsi

³¹ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, 1991 («Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia», nuova edizione, vol. 10), p. 284.

della perdurante diffidenza della critica nei confronti dell'opera verista e dei suoi epigoni.

Dopo una ripresa dell'*Amore dei tre re* al Filarmonico di Verona nel gennaio 1991(4 recite), dal 1996 al 2017 la stessa opera è andata in scena altre 55 volte in stagioni operistiche di Brasile, Canada, Olanda, Inghilterra, Svizzera, Stati Uniti (Philadelphia, New York, Sarasota in Florida). La Scala di Milano aveva inoltre programmato *L'amore dei tre re* per maggio/giugno 2020 (7 recite), ma la chiusura dei teatri a seguito dell'emergenza sanitaria ne ha imposto la cancellazione (di nuove circostanze fortuite e del tutto estranee alla musica si sono frapposte, come già in passato, al ritorno in scena delle opere di Montemezzi).

Anche *L'incantesimo* ha beneficiato di alcune riprese, a Oakland (California) nel 2010 (3 recite) e a Riga in Lettonia nel 2019 (10 recite), e di una esecuzione in forma di concerto a New York nel 2007 da parte della compagnia «Teatro Grattacielo», specializzata nel recupero di opere veriste poco eseguite. La stessa compagnia ha presentato poi il 31 ottobre 2012 sempre a New York una ripresa non scenica della *Nave*. Nel recensire l'esecuzione il mensile «Opera Today» parla di un pubblico entusiasta e sorpreso che un'opera di così palese importanza sia stata trascurata tanto a lungo («the general attitude was surprise that such an obviously major opera had been neglected for so long»), e prosegue:

La musica è magnifica dall'inizio alla fine, e l'opera merita certamente di essere messa in scena per poterne apprezzare fino in fondo la grandiosità di concezione [...]. Il trattamento di orchestra e coro sono di straordinario impatto e la più rilevante novità di concezione è la totale integrazione del coro nella struttura dell'opera³².

Dunque qualcuno dei conti in sospeso della storia con Italo Montemezzi comincia a essere saldato. A settant'anni dalla morte del loro autore, anche titoli come *Giovanni Gallurese* e *Héllera* andrebbero reconsiderati nella prospettiva di una più attenta rivalutazione complessiva che la produzione di Montemezzi ancora attende. Poi se sarà il caso si potrà ancora considerarle, come molte altre del periodo, opere di transizione; dei segnaposto piazzati lungo la via del teatro musicale italiano in attesa di un nuovo Giuseppe Verdi (che non sarebbe comunque mai arrivato).

In ogni caso anche queste opere hanno fatto la storia del teatro musicale, una cui seria rilettura attuale risulterebbe incompleta senza alcuni dei suoi capitoli che continuare a definire sbrigativamente “minori” oggi non basta più. Almeno fino a che non si tornerà a verificarne sul campo – vale a dire sulla scena – e senza pregiudizi intellettuali il reale valore. Potrebbe pure esserci qualche sorpresa.

³² Recensione completa: http://www.operatoday.com/content/2012/11/the_resurrectio.php (ultima consultazione 17 dicembre 2021).

Appendice: trame delle opere

Giovanni Gallurese

Melodramma storico in tre atti. Libretto di Francesco D'Angelantonio. Prima rappr.: Torino, Teatro Vittorio Emanuele, 28 gennaio 1905.

Ambientata in Sardegna nel secolo XVII, durante l'occupazione spagnola. Giovanni (tenore), fuorilegge che si batte per la libertà dell'isola dagli invasori, è segretamente innamorato di Maria (soprano), figlia del mugnaio Nuvis (basso). Uno degli occupanti, Rivegas (baritono), si è invaghito anch'egli di Maria e tenta di rapirla. Giovanni sventa l'azione e uccide uno degli spagnoli che vi partecipavano. Il Gallurese dichiara il suo amore per Maria, che ricambia il sentimento. Poi, durante una festa popolare per Sant'Antonio, Rivegas si vanta in piazza di aver salvato Maria da un tentativo di rapimento, ma viene smentito da uno degli abitanti del posto. Durante un momento di confusione fra la folla Rivegas è fatto prigioniero, ma prima rivela a Maria che il suo sconosciuto innamorato è il bandito gallurese. In seguito Giovanni libera Rivegas come gesto di pacificazione fra i ribelli e gli spagnoli. Quest'ultimo però spara con un archibugio contro Giovanni, che muore fra le braccia dell'amata Maria con un ultimo pensiero per la sua terra («Muio, addio terra infelice... l'ultimo suo anelito... spira con me la sarda libertà»).

Héllera

Opera in tre atti. Libretto di Luigi Illica, da *Adolphe* di Benjamin Constant. Prima rappr.: Torino, Teatro Regio, 17 marzo 1909.

La vicenda è inizialmente ambientata a Parigi nel 1823, in una cornice alto borghese. Héllera (soprano), sposata e madre di due figlie, abbandona la famiglia per fuggire con il giovane amante Adolfo (tenore). Aveva provato a resistergli e ad allontanarlo, ma la passione infine ha prevalso. I due amanti lasciano Parigi e si trasferiscono in Germania a Baden Baden. Héllera viene a sapere che il marito per vendetta ha allontanato da casa le figlie, andate a vivere con i nonni materni. In più la coppia subisce la riprovazione della società, apertamente manifestata quando al loro apparire a una festa tutte le donne abbandonano la sala. Héllera e Adolfo lasciano la Germania per la Polonia, ma le difficoltà incontrate deteriorano il loro rapporto. L'amore finisce, la donna si ritrova sola e dopo aver visto un'ultima volta da lontano le figlie, che le è vietato incontrare, scrive una lettera di addio ad Adolfo e si dà la morte con il veleno.

L'amore dei tre re

Poema tragico in tre atti. Libretto di Sem Benelli, da proprio dramma in versi. Prima rappr.: Milano, Teatro alla Scala, 10 aprile 1913.

In un periodo imprecisato del medioevo il barbaro Archibaldo (basso) conquista un territorio italiano e impone alla principessa locale Fiora (soprano) il matrimonio con suo figlio Manfredo (baritono). La donna continua però a intrattenere la sua relazione amorosa con Avito (tenore), anche approfittando delle prolungate assenze del marito, impegnato in campagne militari. Archibaldo, anziano e cieco, e anch'egli infatuato della nuora, scopre il legame dei due e affronta Fiora che gli urla in faccia la verità, ma non rivela il nome dell'amante. Sopraffatto dall'ira e dalla gelosia, il vecchio strangola la donna e, confessato il delitto al figlio, medita vendetta verso l'ancora ignoto amante di lei. Fa comporre il corpo di Fiora nella cripta del castello e le cosparge le labbra di veleno. Come Archibaldo sperava, compare Avito disperato e ignaro dell'inganno fatale bacia per l'ultima volta la donna, morendo poi fra le braccia di Manfredo. Questi, sopraffatto dagli eventi, decide a sua volta di darsi la morte baciando anch'egli le labbra avvelenate di Fiora, che sempre aveva lealmente amato.

La nave

Tragedia in un Prologo e tre Episodi. Libretto di Tito Ricordi dalla omonima «tragedia adriatica» di Gabriele D'Annunzio. Prima rappr.: Milano, Teatro alla Scala, 3 novembre 1918.

Ambientata nel 552. Un gruppo di profughi dalla invasione barbariche si rifugia sulle isole della laguna veneta e fonda Venezia. Sullo sfondo della scena si vede la basilica di San Marco in costruzione (in realtà la prima basilica marciana fu edificata solo nel IX secolo). In un cantiere sta intanto prendendo forma la maestosa nave *Totus Mundus*, che sarebbe poi partita alla conquista dell'Adriatico dando così inizio al lungo predominio di Venezia su quel mare. Due famiglie, Faledri e Gratici, si contendono il potere sulla città. Marco Gratico (tenore) sconfigge i rivali e fa accecare e mutilare della lingua il capo dei Faledri e i suoi figli maschi. La rappresaglia risparmia la figlia Basiliola (soprano), che decide di vendicare la famiglia. Donna bellissima e perversa, Basiliola con le sue arti seduttive attira in un crescendo di lussuria sia Marco che il fratello vescovo Sergio (baritono), fino a scatenare fra loro una rivalità che culmina nel fratricidio di Sergio. Alla fine Marco si sottrae al fascino micidiale di Basiliola e annuncia al popolo che espierà l'assassinio del fratello partendo per un viaggio senza ritorno alla conquista dei mari. Basiliola non smette di provocare l'uomo offrendosi ancora a lui, pur sapendo che comunque il suo destino è segnato. La nave *Totus Mundus* capitanata da Marco Gratico è pronta per salpare. Manca solo la polena (statua che decora la prua). Basiliola chiede per sé la «bella morte» e Gratico gliela concede: «Il popolo si impossessa della Faledra, a furia la trascina verso la Nave, la solleva sulla prua ancora disadorna, ve la inchioda», indica una didascalia sullo spartito. A quel punto la nave può partire per iniziare la conquista veneziana dell'Adriatico.

Paolo e Virginia

Poema sinfonico, dal romanzo *Paul et Virginie* (1788) di Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre. Prima esec.: Roma, Teatro Augusteo, 30 marzo 1930.

Due donne francesi lasciano il paese natale e trovano rifugio in un remoto villaggio dell'Île de France (attuali Mauritius). Lì danno alla luce Paolo e Virginia, che crescono assieme nella cornice idilliaca di un ambiente e di una società in cui regnano pace, armonia e condivisione. I giovani crescono assieme e fatalmente si innamorano. La madre di lei contrasta il legame e allontana la figlia mandandola studiare in Francia. Il richiamo dei sentimenti rimane però fortissimo e Virginia decide dopo anni di tornare sull'isola per ritrovare Paolo. Ma di fronte all'approdo la nave naufraga in una tempesta e Virginia muore. Il mare restituisce il suo corpo, sul quale nella disperazione si abbandona l'innamorato Paolo.

La notte di Zoraima

Dramma in un atto. Libretto di Mario Ghisalberti. Prima rappr.: Milano, Teatro alla Scala, 31 gennaio 1931.

Ambientata in Perù all'epoca dell'invasione spagnola dell'impero Inca. Un gruppo di nativi si oppone in armi agli occupanti. A guidarli è Muscar (tenore), innamorato della principessa Zoraima (soprano). Alla testa degli insorti Muscar tenta una sortita ai danni degli spagnoli, ma il comandante di questi, Pedrito (baritono), sventa l'attacco e ferisce Muscar, suo rivale nell'amore per la principessa. Zoraima nasconde il fuggitivo Muscar e viene accusata di complicità poiché si rifiuta di consegnare il ricercato. Si invoca per lei un processo sommario, ma Pedrito esita, combattuto fra il suo dovere di soldato e la passione per Zoraima. La donna allora propone un patto allo spagnolo: lei si sottometterà al suo desiderio purché Muscar possa andarsene incolume. Ma appena riceve il segnale che l'uomo è libero e che gli spagnoli sono finiti nella trappola di fuoco predisposta nella foresta, Zoraima estrae un pugnale e si uccide davanti a Pedrito, trascinato via come traditore dai suoi uomini infuriati.

L'incantesimo

Opera in un atto. Libretto di Sem Benelli. Prima esec. radiofonica: New York, NBC, 9 ottobre 1943; prima rappr.: Verona, Arena, 9 agosto 1952.

L'azione si svolge nel medioevo in un castello alpino. Il signore del castello, Folco (baritono), uomo rozzo e possessivo, attende l'arrivo dell'amico Rinaldo (tenore) che accompagna da lui il mago Salomone (basso). A lui Folco chiede di interpretare un fatto straordinario occorsogli durante una battuta di caccia. Mentre sta per uccidere una cerva con il coltello, nel volto dell'animale appaiono le sembianze della moglie Giselda (soprano), sposa infelice e ormai rassegnata a vivere un legame opprimente con Folco. Turbato, l'uomo abbandona la preda dopo averla ferita. Il mago gli dice di tornare nel bosco e di salvare la cerva ferita per recuperare l'amore di sua moglie. Folco torna nel bosco e Rinaldo, già promesso sposo di Giselda, le confessa di essere ancora innamorato di lei. La donna lo respinge, dicendogli di non credere più nell'amore e che è impossibile tornare al passato. Rinaldo afferma che l'amore può tutto e Giselda replica che se l'amore può tutto, allora che cambi quel triste paesaggio invernale in una bella primavera; allora lei tornerà a credere nell'amore. Interviene il mago Salomone che sentenzia: «Se ami, vedrai la primavera». Folco torna al castello senza aver trovato la cerva nella foresta, ma come per incantesimo nel salone al posto di sua moglie egli vede il corpo esanime della cerva. In quel momento nel giardino del castello il paesaggio invernale muta in una splendida fioritura primaverile, la scena diviene luminosa e Giselda come in estasi esalta la potenza dell'amore: «Amo voi, o fiori, o primavera; amo con voi; e adoro, esulto, e prego, e m'abbandono».

7 dicembre 2021

Lezione della **prof.ssa Elena Sodini**

già collaboratrice Dipartimento Culture e Civiltà -
Università di Verona.

EUGENIA VITALI LEBRECHT ¹

(Ferrara 1858-Verona 1930)

Scrittrice



Dipinto di Antonio Mancini 1893, conservato alla Galleria d'Arte Moderna Achille Forti - Verona

Il 4 dicembre 1906 l'avvocato Ferruccio Giuli, chiedeva, in una lettera custodita nell'archivio della Società Letteraria, alla Conservazione, l'organo direttivo del sodalizio, di prendere in esame la questione dell'ammissibilità della donna all'associazione:

Non sussistendo, - scriveva - plausibili motivi che sconsiglino l'ammissione della donna alla nostra Società poiché è saggio secondare lo spirito liberale quando condanna vieti pregiudizi, analogamente a quanto in uso nella nostra biblioteca comunale chiedo che l'onorevole presidenza di questa Società voglia compiacersi di provocare opportuna declaratoria della parola "soci" che leggesi agli art. 3 e segg. dello Statuto affinché anche la donna possa essere ammessa alla società.

La mozione del Giuli fu posta all'ordine del giorno nell'assemblea ed approvata dopo una vivace discussione con 65 voti favorevoli, 13 contrari e 2 astenuti su un totale di 80 votanti.

Nel gennaio 1907 quattro donne decidevano di aggregarsi alla Società. Si trattava di due professoresse Rosa Bogliolo ed Emma Carrera, e due esponenti dell'alta borghesia locale, Eugenia Vitali Lebrecht e Luigia Arrigossi Silvestri.

La questione sull'opportunità o meno di concedere l'ingresso alle donne nella Società Letteraria era stata oggetto di dibattito in diverse occasioni durante il secolo precedente.

¹ Il testo che qui si presenta fa riferimento a due saggi da me redatti nel 2007 e nel 2009, ai quali rimando per una puntuale bibliografia. Il primo dal titolo *Eugenia Vitali Lebrecht: appunti per una biografia* in *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento. Temi e protagonisti* a cura di Gian Paolo Romagnani e Maurizio Zangarini, Cierre Grafica 2007, vol. II pp. 137-160 e il secondo dal titolo *La presenza femminile nella Società Letteraria*, in *ibidem*, 2009, vol. I, pp. 127-139 e 183-253.

Il problema si era posto per la prima volta all'attenzione dei soci nel gennaio del 1819, quando Silvia Curtoni Verza aveva espresso il desiderio di poter accedere alle sale del gabinetto di lettura veronese. Colti alla sprovvista, i soci, di fronte al silenzio dello statuto circa l'accesso delle donne, avevano consentito che la contessa usufruisse della biblioteca della Società, ma contemporaneamente avevano attribuito carattere di assoluta eccezionalità all'episodio.

Non è questo il luogo per raccontare la storia dell'accesso progressivo delle donne alla Società Letteraria, sotto quali forme e in che misura ciò avvenne, anche se non posso negare che tale indagine, che potete ritrovare in due saggi da me pubblicati nel 2009 all'interno di un volume collettaneo dedicato alla Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento, possa offrire spunti interessanti di riflessione sul debutto sulla scena culturale e politica di una schiera ridotta di donne "emancipate".

La maggioranza della popolazione femminile del tempo, infatti, condivideva ancora il modello delle sfere separate, ovvero era opinione diffusa che mentre l'uomo potesse calcare sia la sfera pubblica, in qualità di cittadino e lavoratore, sia quella privata, in qualità di *pater familias*, la donna dovesse limitare la propria sfera d'azione all'ambito familiare, anche se in realtà la società si stava lentamente evolvendo in direzione opposta.

Eugenia Vitali Lebrecht apparteneva a quel gruppo di donne che andava muovendosi controcorrente.

Lina Pelegatta e Paola Azzolini, che ringrazio, ne hanno tratteggiato prima di me vita ed operato, ma la mia ricerca si spinge oltre grazie alla possibilità di consultare documenti e materiali resi fruibili successivamente alle loro ricerche, uno fra tutti l'archivio della Società Letteraria.

Appassionata d'arte e di teatro, instancabile conferenziera e saggista, osservatrice della contemporaneità, è uno di quei "soggetti nascosti" che - come scrive Laura Guidi, storica affermata di studi di genere - emerge dall'indistinto di una memoria strutturata al maschile.

L'azione di Eugenia si svolse sia a livello locale, sia a quello nazionale poiché era cresciuta in un contesto familiare, religioso e sociale che le consentiva una maggiore libertà rispetto a quella di altre donne della sua epoca.

Nata nel 1856, ultima di quattro fratelli, figli di negozianti ebrei di Ferrara, sposò nel 1880 Guglielmo Lebrecht, noto industriale, fondatore della Fornaci Valdadige, esponente di spicco della comunità ebraica veronese.

Eugenia Lebrecht era in primo luogo una donna ricca, colta, sposata ad un uomo di larghe vedute, autore di numerosi opuscoli di argomento politico, economico; militante nell'ala radicale dell'area socialista. Ciò le permise senza grande sforzo di prender parte alle animate discussioni dell'opinione pubblica sulla partecipazione femminile, ad uno spazio non solo pubblico, ma più propriamente politico, sull'istruzione e sulla riforma del diritto di famiglia, dedicando alcuni dei suoi interventi pubblici al divorzio, alla ricerca della paternità, alla necessità di eguagliare

la posizione dei figli illegittimi a quelli nati all'interno del matrimonio nel periodo post-unitario ed a cavallo dei due secoli.

Inizialmente la Lebrecht agì rispettando i canoni normativi dell'epoca. Non appena giunta a Verona, si dedicò, insieme alla cognata Rosa Prister, madre del letterato Lorenzo Montano, ad animare uno dei salotti più vivaci ed interessanti della città.

Se il salotto è uno dei luoghi prima della sociabilità aristocratica, e successivamente di quella borghese, Eugenia utilizzò questo spazio in modo inconsueto. In due distinte occasioni ne fece un palcoscenico sul quale scelse di rappresentare, insieme ai figli e ad alcuni amici, due tragedie greche: l'Antigone e l'Orestide, entrambe caratterizzate da ruoli principali femminili forti, di cui lei stessa fu interprete.

Da questo ambito ancora domestico, ma già proiettato all'esterno, Eugenia mosse i primi passi nell'associazionismo femminile di stampo laicale, in cui la presenza delle donne ebraiche era molto elevata. A lei, ad Adriana Caperle e sua figlia Ondina, alle signore Goldschmiedt, alla Segre, ad Ida Jenna ed infine ad Amelia Rossi Frinzi, solo per citare i nomi di quelle più note, si deve la fondazione a Verona della sezione locale dell'Associazione "Pro Donna" e dell'Associazione nazionale per la donna.

La prima, la cui istituzione è documentata in alcune pagine dell' «Arena», quotidiano veronese, fu inaugurata nel gennaio del 1910 e si proponeva di abrogare alcuni articoli del codice Pisanelli, di introdurre misure per la protezione e l'assistenza della maternità, di dare impulso alla coscienza femminile affinché il lavoro delle donne fosse apprezzato sia in ambito domestico sia in ambito sociale ed, infine, di rivendicare un'eguale morale per i due sessi.

A tal proposito, risultano di grande interesse due conferenze tenute da Eugenia al Circolo Giuridico di Roma nel 1910 concernenti la ricerca della paternità e il divorzio. Per quanto attiene il primo argomento, la veronese, prendendo in esame rispettivamente gli articoli 189 e 190 del codice sottolineava come, a fronte delle scarse "facoltà mentali e morali della donna [...] così insufficientemente preparate" rispetto a quelle maschili, la legge stranamente limitasse la ricerca di paternità "fuorché nei casi di ratto o di stupro violento", mentre ammettesse sempre le indagini sulla maternità. La relatrice proseguiva sostenendo che la ricerca di paternità era stata sempre patrimonio del diritto italiano. Si trattava quindi di recuperare quanto smarrito durante le dominazioni straniere.

Pochi giorni dopo la Lebrecht teneva una conferenza sul divorzio. La discussione sulla messa a punto di una legislazione adeguata sullo scioglimento del matrimonio si protrasse in Italia per quasi un secolo, dall'entrata in vigore del Codice Pisanelli (1866) - che all'articolo 148 ne sanciva l'indissolubilità se non per morte di uno dei due coniugi- fino all'approvazione della legge "Fortuna-Baslini" del 1° dicembre 1970. Se l'arena parlamentare almeno fino al 1946 esclude per legge la voce delle donne, lo spazio pubblico la recuperava.

Le cause economiche che vediamo [...] promuovere nuovi concetti, nuovi indirizzi, nuovi bisogni, chiamano una linea contraria da quella delle precedenti generazioni

[...]. La donna la troviamo nella vita attiva, la vediamo divenire ente produttore e fine a se stessa: l'incontriamo ovunque, nelle officine, nei commerci e nei pubblici uffici: [...] fattore economico che promuove la vita comune ai due sessi.

L'industrializzazione e l'urbanizzazione avevano creato una "donna nuova"- scriveva la Lebrecht- "ente produttivo e fine a se stessa".

Il divorzio, da questa prospettiva, altro non era che "una misura per accordare le istituzioni giuridiche con le condizioni morali e sociali del momento storico. Il divorzio, nell'opinione di Eugenia, non era, come insistevano i socialisti "un istituto borghese" da rigettare in attesa di una società nuova, ma "un male minore", volto ad alleviare le sofferenze del coniuge infelice e dei figli "taciti testimoni di mal simulati attriti", "vittime di unioni disarmoniche".

L'avvento del fascismo coincise con la collaborazione di Eugenia Vitali Lebrecht con "L'Adige", quotidiano veronese fondato nel 1867 ed edito fino al 1926. In esso, vestiti i panni della publicista, la Lebrecht non si limitò a firmare alcuni articoli di critica letteraria, ma anche di carattere squisitamente politico in aperta opposizione al regime fascista nascente.

Il 21 aprile 1925, al termine del Convegno organizzato a Bologna da alcuni intellettuali fascisti e voluto fortemente da Mussolini per dimostrare che fascismo e cultura non erano inconciliabili, fu diffuso sulle maggiori testate nazionali il *Manifesto degli intellettuali italiani fascisti agli intellettuali di tutte le Nazioni*, a firma dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile. La risposta degli intellettuali antifascisti non si fece attendere ed il primo maggio il quotidiano "Il Mondo" pubblicava *Una risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani al manifesto degli intellettuali fascisti*. Il testo era redatto dallo storico e filosofo Benedetto Croce. In calce al testo crociano erano riprodotti i nomi dei firmatari. Tra questi, nel secondo elenco del 10 maggio, si legge il nome di Eugenio, o meglio Eugenia Vitali Lebrecht. Non a caso, poiché, già il 23 aprile, prima dello stesso Croce, la Lebrecht aveva pubblicato un editoriale sull' "Adige" dai toni pungenti in replica al manifesto degli intellettuali fascisti. L'editorialista costruiva l'argomentazione del suo pezzo sulla distinzione tra "intelligente" ed "intellettuale".

L'intelligente è colui "che si adagia un po' da per tutto fino a che gli è dato il sistema che consenta il tenore di vita a cui aspira". A questo uomo abile, disposto a sottostare a direttive "infisse" e "tesserate" per tornaconto personale si contrapponeva l'intellettuale

sottratto a qualsiasi idea che non sia la sua 'idea'. [...] Obblighi di interesse immediato gli sono ignoti [...] rimanendo fedele a se stesso per vivere l'armonia del suo pensiero. [...] Non è vero sen. Gentile?"

Il 24 dicembre 1930 Eugenia Vitali Lebrecht moriva. Le sue ultime volontà testimoniano di quel senso di equità e giustizia e di quel temperamento combattivo che l'avevano caratterizzata in vita. Gran parte di esse sono dedicate ai lasciti a favore di

istituzioni pubbliche e private di Verona. Tra queste la Società Letteraria per la quale disponeva un lascito a patto che il sodalizio dedicasse una delle sale al figlio Raoul Lebrecht. Il 30 maggio 1931 la Società Letteraria teneva un'assemblea straordinaria ed il 30 novembre dello stesso anno il presidente Cavazzana partecipava ai soci la notizia dell'accettazione del legato di Eugenia e dell'intitolazione della sala riviste a Raoul Renato Lebrecht.

14 dicembre 2021

Lezione della dott.ssa **Maria Vittoria Adami**
Giornalista.

LUCIA NUTRIMENTO

(Verona 1911- 1959)

Filosofa, docente



Immagine fornita dalla relatrice Maria Vittoria Adami

È con piacere che mi trovo qui stasera in questo luogo e in questa data che rappresentano un duplice valore simbolico. La figura che illustrerò, infatti, ovvero la professoressa Lucia Nutrimento, studiò grazie alla Società Letteraria che le garantì per anni una borsa di studio offrendole la leva che le consentì di realizzarsi. E la ricordiamo oggi, nel giorno della sua morte, avvenuta appunto il 12 dicembre del 1959.

Questa storia comincia da un ricordo di famiglia, una scatola rompicaso in legno d'ulivo, un regalo di Lucia al cugino, mio nonno. Lucia Nutrimento, dunque, è un nome ha riecheggiato per anni in casa. Ma di lei non si sapeva più nulla. Eppure era stata un'intelligenza fuori dall'ordinario, puntigliosa e acuta. Aveva un carattere sobrio e modesto, poco propenso a esibirsi, nella convinzione di potersi affermare con le sole armi del merito e della competenza. Spirito teso allo studio e alla febbrile ricerca filosofica, aveva vissuto per l'insegnamento e con una coerenza votata alla custodia del valore supremo: la libertà del pensiero.

Questo ha in parte giocato a favore di un suo immeritato relegamento nell'oblio, insieme a una morte prematura, ma anche a un altro fattore: Lucia, come altre, ha pagato il fio di un'epoca poco avvezzata a rendere onore alla competenza femminile, cui si faceva spazio, ma non troppo; che si ammirava, ma con paternalismo. Al punto da farne perdere completamente la memoria. E per districarla dal passato e renderla a noi oggi ci è voluto tempo. Recuperarla e rimetterla nel pantheon delle figure veronesi di nota non è stato facile.

Sono partita da zero, con pochi riferimenti bibliografici da accostare ad altrettanto rari ricordi familiari e di chi ha conosciuto Lucia, procedendo man mano in una lenta scalata sugli appigli forniti dagli archivi storici degli enti in cui Lucia aveva lasciato una traccia del suo sapiente passaggio, come la Letteraria appunto, ma anche

l'Accademia di agricoltura, scienze e lettere e il liceo Maffei, che frequentò da giovane e nel quale insegnò fino all'ultimo dei suoi giorni. Via via ho accordato i materiali con il grande mare magnum che ci offre oggi una connessione internet e gli archivi del giornale L'Arena e di altre pubblicazioni. Finché non hanno rimesso ordine nel caos – ma forse innescandone uno ben più complesso – i carteggi, i manoscritti e buona parte dei suoi diari scritti tra il 1933 e il 1959 che Emanuela, cugina di mia madre e unica erede di Lucia, custodiva a casa. Nel mettervi mano, lo spirito di Lucia è tornato allora ad accendersi come un lumicino.

Ora non resta che ridestare anche Verona su questa memoria, nella convinzione che proporre esempi positivi, che mai fecero vanto del proprio valore, da un lato è utile per le giovani generazioni, dall'altro restituisce alla città un tassello della sua storia culturale perché si renda omaggio a chi non ha l'aiuto della toponomastica per essere ricordato. Un omaggio alle donne, anche, che non sono state assenti dalle vicende della città, né hanno ommesso di tracciarvi un solco.

Ed ecco, allora, Lucia Nutrimento, spirito dall'anima pura e dagli occhi voraci di tutto ciò che il mondo le metteva a disposizione. È stata una rigorosa studiosa di filosofia, appassionata figura dell'antifascismo veronese, risoluto collegamento tra il Cln Veneto di Egidio Meneghetti e quello veronese, amica di Norberto Bobbio e Ferruccio Parri e staffetta di Gianfranco De Bosio, insegnante all'istituto magistrale di Verona prima e al liceo classico Scipione Maffei poi. Tra i fondatori del «Circolo filosofico Giuseppe Zamboni», ha scritto, con un travagliato percorso interiore, *La definizione del bene* (1936) e *Sull'esito della filosofia* (1941), e ha firmato le traduzioni per le scuole, con introduzione e complesso apparato critico, di opere di Montesquieu, Fénelon, Constant, Sant'Agostino, San Bonaventura e del Vangelo di San Giovanni per la casa editrice Canova di Treviso.

La sua produzione non si sarebbe fermata se non fosse stata interrotta da una grave malattia che ne ha reciso l'esistenza a soli 48 anni. Lo dimostra l'ultimo contributo scritto per l'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona e pubblicato postumo: un saggio sul malgoverno spagnolo secondo il filtro del pensiero liberale di Alessandro Manzoni, *Il liberalismo economico dell'autore de «I promessi sposi»* del 1959.

Quel lumicino, insomma, a Verona, aveva brillato non poco. Lasciando una traccia profonda laddove aveva illuminato con «la chiarezza e l'acutezza dell'intelligenza, la vastità e la profondità della cultura, la purezza della coscienza, l'amore indefettibile della libertà, l'intensità degli interessi spirituali, la sete di verità, l'alta virtù educatrice, la feconda attività di studiosa», come ricordò il professor Aldo Pasoli, preside del Maffei e socio emerito dell'Accademia, nella seduta del 28 febbraio, a palazzo Erbsti, quando presentò il saggio manzoniano ricordando Lucia per il «senso incrollabile del dovere» per essersi recata, pur gravemente ammalata, a scuola anche nel suo ultimo giorno di vita restando «eroicamente sulla cattedra fino all'estremo delle forze, esempio fulgidissimo di dedizione fino al sacrificio».

Fragile e risoluta, ingenua e acuta, esile e forte, Lucia ha lasciato un segno peculiare di fermezza e stoicismo, di ingegno e dedizione ricordato anche dall'amico e collega Giovanni Giulietti. Il filosofo ne ricordò la figura, poco dopo la sua morte, in un accurato scritto su «Vita Veronese»: «Vi erano in lei sensibilità vivace, mobile, emotiva, di una fanciulla rimasta sempre fanciulla, e insieme l'energia davvero straordinaria del carattere e dell'intelligenza: l'anima e l'animo, che nella nostra Lucia non erano mai riusciti a fondersi in perfetta unità; intimo dissidio che fu per lei non certo l'ultima cagione della sua estrema disposizione alla sofferenza. L'anima sua era come uno specchio, pronto ad appannarsi al più lieve alito, e la faceva inquieta per ogni contrarietà e anche per ogni sospetto di contrarietà nelle piccole cose; nelle grandi e importanti, invece, l'animo dominava forte, e la faceva instancabile nel lavoro, in ogni lavoro, sia intellettuale che manuale (e questo ella considerava suo riposo), severissima ed esigentissima con se stessa, impegnatissima e acutissima in quelli che ella chiamava, con estro allegro, i suoi "filosofici pensieri"».

Quei filosofici pensieri che tormentano i «libricini», come Lucia chiamava i suoi diari, che terminano talvolta con una lacerante consapevolezza: «Niente sapevo e credevo, niente credo e so».

Il microcosmo nel quale Lucia, il 4 luglio 1911, viene al mondo e cresce si snoda tra San Pietro Incarnario e i Filippini, quartiere di santi, preti e benefattori. In questo quartiere Ginevra Cordioli (Villafranca 1877-Verona 1965), maestra di San Nicolò, e Tullio Nutrimento (Verona 1873-1950), orefice, poi inabile, si conoscono e si sposano. Nel 1911 nasce Lucia che crescerà in quelle strade. La famiglia si sposterà, poi, dall'altro lato della città in Salita Monte Grappa al numero 16.

Lucia cresce tra i libri coltivando un appassionato amore per lo studio. Ha due zie, Maria e Noemi, la prima abita con lei ed è come una seconda madre, l'altra - con il nome di suor Umbertina - presta servizio al manicomio provinciale di San Giacomo. C'è poi lo zio Augusto Cordioli (1883-1962), orefice e proprietario di una gioielleria in corso Porta Borsari, marito di Maria Tambara (1888-1964) dalla quale ha due figli: Sandro (1917-2000), compagno di giochi e di studi di Lucia che diventerà noto avvocato del foro di Verona nonché custode delle sue "sudate carte", e Paola (1910-1988) che sposerà Ulderico Zavetti (1909-1974), funzionario comunale, dal quale avrà una sola figlia, Emanuela.

Lucia si diploma nel 1929 al Regio liceo Scipione Maffei con mirabili risultati che le garantiscono sempre l'esenzione dalle tasse scolastiche. È scolaria «distinta per profitto e condotta», come scrive il preside Antonio Fajani. Si diploma con nove in italiano, otto in latino, otto in greco, nove in storia, nove in filosofia ed economia politica, otto in matematica e fisica, nove in scienze naturali e nove in storia dell'arte.

Dimostra una particolare attitudine allo studio e si iscrive alla facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Padova che frequenta ottenendo una media di voti altissima e dove si laurea in filosofia con 110, il 9 novembre 1933 (il rettore dell'ateneo patavino è allora il veronese Carlo Anti) con la tesi *L'ottimismo come concezione teoretica ed etica del mondo e della vita*.

Lo studio viene pubblicato tre anni dopo, nella collana dell'Università, con il titolo *La definizione del bene in relazione al problema dell'ottimismo*, su richiesta dei suoi relatori di laurea, i professori, molto noti all'epoca: il filosofo Erminio Troilo; lo studioso di filosofia antica Emilio Bodrero; il filosofo pedagogista Luigi Stefanini. I tre chiedono di includere la tesi tra le pubblicazioni della facoltà ritenendo che la studentessa abbia doti fuori dall'ordinario: «Lo sforzo speculativo», scrivono, «sostenuto vigorosamente in una sfera di deduzioni logiche, spesso avvincenti, dimostra qualità non comuni, anzi, data l'età dell'autore, addirittura eccezionali».

Verona contribuisce a far sbocciare l'intelletto di Lucia offrendole i mezzi per rivelarsi. I quattro anni di studi universitari sono sostenuti economicamente dalla Società Letteraria di piazzetta Scalette Rubiani che eroga una borsa di studio annuale destinata a studenti brillanti e in condizioni economiche disagiate. E la situazione di Lucia è ritenuta molto grave: il padre è inabile e la famiglia vive del solo stipendio della madre maestra. Ma la giovane può andare lontano e la Letteraria decide non solo di accordarle la borsa di studio il primo anno, per la quale presenta domanda insieme ad altri studenti, ma di dedicarle negli anni a seguire in via esclusiva il sostegno economico, come dispone la commissione delle borse di studio presieduta dal podestà Luigi Marenzi e composta da Giuseppe Cavazzana, presidente della Letteraria e preside del liceo scientifico di Verona (e del Maffei dal 1933), dal preside del liceo classico Pietro Giurco, da quello dell'istituto tecnico Raffaele Massignan, e dal prefetto di Verona Giovanni Fronteri.

La Letteraria crede molto nelle capacità di Lucia. Nel 1932 Cavazzana le scrive comunicandole il conferimento della borsa di studio: «Sono sicuro che Ella continuerà a distinguersi negli studi e ravviverà la propria simpatia verso questo Sodalizio che ha avuto la soddisfazione di premiare la Sua intelligente attività». Ogni anno Lucia non manca di ringraziare la Letteraria verso la quale esprime «viva simpatia e sincera ammirazione per la preferenza accordatale». «Ringrazio Lei, illustre presidente», risponde a Cavazzana, «di tale segno di stima che si è compiaciuto di darmi, e che tanto mi incoraggia. Assicuro che da parte mia farò ogni sforzo per corrispondere alla fiducia e alla simpatia di codesto onorevole sodalizio». E gli sforzi sono suggellati dalla lunga schiera di Trenta ottenuti negli esami universitari.

La Letteraria, dunque, ha il merito di aver consegnato a una mente brillante la leva per spiccare il volo. E c'è da chiedersi se, senza quella leva, l'intelletto della giovane Lucia sarebbe riuscito a librarsi a tali livelli.

Negli anni Trenta, da giovane neolaureata, Lucia insegna filosofia e pedagogia all'istituto magistrale di Verona. Nel 1935 lascia la casa di piazzetta San Pietro Incarnario per trasferirsi con la famiglia nella villetta in salita Monte Grappa. In questi anni la passione per lo studio e la cultura non viene mai meno e Lucia inaugura i suoi diari: quaderni di appunti scritti fittamente dal 1933 all'11 dicembre 1959, sui quali lascia la traccia della sua ricerca spasmodica di una definizione dei concetti portanti del suo pensiero come la filosofia, la verità, l'etica e la morale, il bene e il male, la libertà dello spirito, la fede e la scienza, l'arte e la storia.

Negli anni Quaranta diventa socia della Letteraria introdotta dai professori Agostino Pettenella, che ritroveremo nella sua esperienza antifascista, e Luigi Pasolli. In fraterna competizione con il cugino Sandro, più giovane di sei anni, inoltre, torna sui libri universitari iscrivendosi nel 1939, con lui, alla facoltà di giurisprudenza a Padova. Viene ammessa direttamente al terzo anno e si laurea, sempre con il massimo dei voti, il 7 novembre 1945 con la tesi *Il problema della società nella filosofia di Benedetto Croce*.

La data di discussione della seconda tesi di laurea non è casuale. Lucia, pronta da tempo, attende la fine della guerra per non laurearsi sotto la Repubblica di Salò. Il germe dell'antifascismo è cresciuto in lei con un processo naturale e inevitabile, non per impulso improvviso contro un'ideologia che a Verona ha imboccato la feroce parabola della Rsi, né per un percorso politico. Per Lucia la libertà dello spirito è un principio primo. E l'antifascismo non sarà per lei una dichiarazione di appartenenza a una fede di partito, ma una condizione umana, l'esplicazione della sua natura: la mente nasce per ragionare, il pensiero per essere libero di divagare, esplorare, farsi una coscienza, comporla e scomporla, demolendola e ricostruendola in un processo evolutivo infinito che non può essere imbrigliato dai vincoli della propaganda né dalla dittatura. Il fascismo per Lucia è un ostacolo al pensiero. E ne avverte questa inconciliabilità a scuola, insegnando. Accade per gradi. È all'istituto Montanari quando il Ventennio irrompe nella sua vita di docente rendendola conscia che la propaganda non può essere una forma di educazione perché non indica al giovane la sua via. All'inizio del 1936 scrive a un amico che la propaganda, ossia la cosiddetta «educazione sociale», che si vuole contrapporre all'educazione individuale, «non val niente». Essa, infatti, non tiene conto della preparazione spirituale di ciascuno e agisce in modo eguale in casi opposti. È per questo superficiale e confusa perché non si assicura che le idee diffuse siano intese a fondo, e rischia, quindi, di essere presa come una «insistente ripetizione di luoghi comuni». Ma, soprattutto, è un'educazione «affidata non all'umile maestro, ma a quelli che comandano, a quelli che, in quanto dirigono l'opinione pubblica, sono considerati, anche inconsciamente, dei dogmatici o degli strapotenti e prepotenti, che per loro misteriose cagioni devono parlare in un certo modo, ma senza dubbio non mai perché ne sono persuasi». La propaganda, insomma, non è educazione «perché non insegna a ciascuno la sua via». Ed è quest'ultimo, invece, il *modus operandi* di Lucia: educare i giovani alla scelta di una fede, di un'idea, di una strada. Ciò presuppone l'esercizio della libertà.

Ma nel Ventennio educare e rafforzare il pensiero dei giovani è obiettivo arduo. Nasce, dunque, in lei un dissidio nel tentativo di conciliare il suo ruolo di insegnante con quello di educatrice del regime con i «doveri» che esso le impone. Il dogma fascista, in quanto dogma, è un punto di arrivo che per Lucia non può esserci in questa esistenza: «Altro è conquistare una posizione, altro è averla già conquistata. Il primo tempo è assai più ricco del secondo. Quando ci si riposa sulla posizione raggiunta, ci si accontenta delle conclusioni». L'uomo, invece, è libero e libero di scegliere. E la scelta è azione e l'azione è un continuo evolversi verso nuove mete. Questo è un perno della

filosofia anche esistenziale di Lucia e, allo scoccare della guerra, quell'azione significherà combattere, pur nella consapevolezza-cerchezza della possibilità di insuccesso: l'azione anche se infruttuosa sarà sempre una vittoria, sia essa anche solo l'autodeterminazione di se stessi.

L'azione, che chiamerà «la mia attività pratica», per Lucia, sarà scegliere da che parte stare. E la scelta sarà per l'opposizione al regime, alla tirannide instauratasi anche grazie al non-agire degli italiani.

La necessità di «fare qualcosa» trova concretezza nella Resistenza che è per lei una bussola i cui punti cardinali sono idee liberali e istanze sociali che evolvono in posizioni liberalsocialiste vicine al movimento di Giustizia e libertà e al Partito d'Azione. Sono principi che si rafforzano tramite l'amicizia con Norberto Bobbio e Giovanni Dean, entrambi membri del primo Cln di Verona terminato alla fine del 1943 con l'arresto di quasi tutti i componenti. Viene presentata a Gianfranco De Bosio, allora studente universitario di 20 anni, a sua volta incaricato di aprire un terzo comitato di liberazione nazionale a Verona dal medico veronese e accademico dell'ateneo patavino Egidio Meneghetti, di Giustizia e libertà, fondatore, con Concetto Marchesi, comunista, Mario Saggin democristiano e Silvio Trentin azionista, del Cln Veneto nel settembre 1943. Lucia è la staffetta tra Padova e Verona. Non è un contesto semplice quello in cui Lucia si mette al lavoro. Fino a quel momento i Cln veronesi non hanno avuto vita facile, né un'organizzazione accorta. Tra il settembre 1943 e l'aprile 1945, inoltre, con la Repubblica di Salò, Verona è centro burocratico dell'apparato poliziesco nazista che si macchia di innumerevoli crimini: assassini di civili, rastrellamenti e deportazioni di avversari politici ed ebrei. È città pericolosa, Verona, per gli antifascisti. Capitale della Rsi e sede della Gestapo. L'edificio dell'Ina ospita l'Ufficio del capo della Polizia e del servizio di sicurezza. Non sono pochi, dunque, i pericoli cui si sottopongono gli antifascisti. E nell'estate del 1944 la tensione è alta in città. Il 17 luglio, a Verona, un Gap mette a segno uno degli episodi più eroici della Resistenza armata scaligera: l'Assalto agli Scalzi per la liberazione del sindacalista antifascista ed esponente del Pci, al confino e in carcere da 17 anni, Giovanni Roveda.

Lucia si appassiona a quel compito che man mano cresce e le illumina il viso. Con altre donne e studenti si occupa anche di militari sbandati e soprattutto dei prigionieri degli Scalzi e dei Forti e delle loro famiglie, attività precedente e successiva a quella di staffetta. Ma nel febbraio 1945 Lucia è costretta a rallentare. Viene fermata e condotta all'Ufficio politico investigativo al Teatro Romano. Ex caserma dei carabinieri, l'Upi, oggi in piazzetta Martiri della libertà, è una «camera del terrore». Non è luogo per ribelli, men che meno per donne. E Lucia finisce in quelle stanze. Non è chiaro se per una soffiata di qualche delatore o se rastrellata. La prima è l'ipotesi più probabile: il mese prima a Padova è stato arrestato l'intero Cln regionale, Meneghetti compreso. Per lei sono comunque ore frenetiche. C'è il pensiero di casa e poi c'è traccia di attività clandestina nella sua camera da letto. Nel doppio fondo di un comodino nasconde materiale e documenti, gli stessi che ci sono all'Ufficio investigativo. Lucia teme per

la madre e per tutti coloro che possono essere coinvolti. L'abitazione viene messa sottosopra dagli agenti dell'Upi. E di lei non si saprà nulla per ore. Molto probabilmente è il marito della cugina Paola, Ulderico Zavetti, impiegato comunale di Verona dalle abilità diplomatiche e reduce della campagna di Russia, a intercedere per lei ottenendo la sua liberazione. A quel punto Lucia esce dall'Upi precipitandosi a casa. Una corsa senza sosta su per salita Monte Grappa. Raggiunge casa, entra in camera sua prima ancora di salutare la madre, diretta al comodino e verificando con sollievo che sotto il paio di pantofole nessuno ha notato quel tiretto segreto che nasconde materiale dal quale dipende la vita di molte persone.

Dopo il suo arresto Lucia prosegue l'attività clandestina, ma è continuamente controllata. Si limita, così, all'assistenza dei prigionieri dei forti. Finita la guerra, di quel capitolo avventuroso e vivifico Lucia non parlerà più, come ricorderà Giulietti nell'articolo su Vita Veronese, scritto in occasione della morte della collega: «Non soleva farne vanto, ma se le capitava di parlarne, il viso le si illuminava, e considerava quel pericoloso periodo come il più bello della sua vita».

Neppure a scuola, in classe, durante le lezioni dedicate al fascismo menzionerà la sua partecipazione personale alla Resistenza, come confermano oggi i suoi alunni. Né accetta, nel primissimo dopoguerra, di partecipare all'epurazione a scuola dei colleghi fornendo informazioni sul loro conto. La guerra, insomma, è terminata. Ed è ora di andare avanti e di lavorare per costruire quel Paese che clandestinamente si è sognato per anni. Segue per questo con curiosità l'evolversi della vita politica italiana avviata verso i lavori della Costituente verso la quale non lesina critiche.

Al termine della guerra, tuttavia, Lucia mantiene un legame con ciò che ha vissuto, come quello epistolare con Bobbio e lo stretto rapporto di colleganza con Dean che nel 1953 aderirà a Unità popolare, tra i cui leader ci saranno i socialdemocratici Tristano Codignola, Piero Calamandrei e Ferruccio Parri che hanno conosciuto Lucia, ed esponenti di Giustizia e Libertà. Con Parri, in particolare, già leader del Partito d'Azione e nel corpo dei Volontari della libertà durante la Resistenza e poi primo presidente del Consiglio dell'Italia liberata nel semestre giugno-dicembre 1945, manterrà l'amicizia.

Lucia ha fatto quello che doveva fare. Non vede nulla di eroico nel suo ruolo nella Resistenza, solo la scelta di agire secondo coscienza e secondo i suoi criteri di giustizia. Il silenzio sulla sua attività clandestina è una conseguenza del tutto normale per lei e viene rotto solo dopo la sua morte; l'associazione dei Volontari della libertà e i presidenti onorari di Verona, il generale Gaetano Cantaluppi e Alessandro Canestrari, alla sua morte parteciperanno al lutto sul quotidiano «L'Arena» ricordando la «messenger del Comitato provinciale di liberazione nazionale»: «Fragile donna custodiva un'anima intrepida, eroica, generosissima. Ha raggiunto Lassù la comunione degli Eroi morti per la libertà», scrivono. Alla madre Ginevra, tra centinaia di lettere di condoglianze, giunge anche un telegramma personale di Bobbio che partecipa anche con Parri, Dean, De Bosio, Meneghetti e Codignola, Andrea Fagioli, Aldo Ettore Kessler, Perotti, Rismondo, Giuseppe Tommasi (animatore del primo Cln di Verona),

Flavio Paolo Vincita, Francesco e Vittorio Zorzi, al necrologio su «L'Arena» del 16 dicembre 1959, a nome della Federazione italiana delle associazioni partigiane. Nel testo tutti insieme ricordano la professoressa Nutrimento «cara, valorosa compagna nella Resistenza e nelle lotte per la giustizia e la libertà». Cordoglio arriva anche dal sindaco Giorgio Zanotto che aprirà poi la seduta del Consiglio comunale di Verona del 15 dicembre 1959 ricordando l'insegnante «che ebbe una parte importante per la liberazione della nostra città».

Terminata la guerra, l'ardore per lo studio e per i suoi ideali diventano un tutt'uno nell'insegnamento, mestiere che Nutrimento svolgerà all'ultimo giorno di vita e suo grande amore. Tra i banchi di scuola, la professoressa pensa a formare coscienze, più che a impartire nozioni, rispettando la personalità dei ragazzi spingendoli a indagare e a ragionare, allontanandoli da uno studio mnemonico e senza scopo che disapprova.

Ai suoi alunni insegna a trovare nello studio un'arma di crescita e di espressione delle proprie attitudini. A questo punto, però, arriva non senza uno dei suoi tormentati percorsi di riflessione: educare è una forma di costrizione? Il ruolo dell'insegnante è quello di guidare lo studente offrendogli strumenti, di sgrezzare la materia giovane portandola al mondo adulto? Sono le domande che si pone ben prima della guerra. Si sofferma in particolare sul ruolo della scuola e del maestro o docente: la scuola deve insegnare ciò che è soggetto a opinione, «digrezzare la mente» o «aiutare i giovani a trovare la propria direttiva di vita»? E l'opinione deve essere assoggettata o critica? E se comunicata come verità non sarà altrettanto pericolosa quanto non insegnarla? «Se la si insegna quando il ragazzo dovrà criticare la verità sinora creduta fiduciosamente, sarà spinto o all'incredulità o al dolore. Attraverserà in ogni modo una crisi. Se non la si insegna, il giovane, cresciuto senza fede, non sarà capace di prendere sul serio le idee che verranno sottoposte al suo esame. E prenderle sul serio è necessario per poterle criticare». Se si decide di insegnare a credere, anziché a criticare, si va incontro comunque a un pericolo: «Da parte del maestro c'è il rischio di insegnare bugie; da parte dei discepoli più rischi: o l'intorpidimento degli spiriti; o la sfiducia nella scuola che insegna cose contrarie a quelle sentite altrove (dalla famiglia, dall'opinione pubblica), o l'amarezza di veder naufragare nella vita la fede alimentata nella scuola, o il dubbio (e la crisi) per le troppe fedi e per il loro frequente cambiare (nella scuola e nella vita, secondo la moda)». E continua: «Chi dicesse che i maestri devono insegnare la verità e non le opinioni, avrebbe torto, perché troppo vasta è la materia opinabile, e poiché l'opinione dipende dalla nostra valutazione delle cose».

Ma a questo traguardo, subito Lucia, come è solita nel suo metodo «sistematizzante», aggettivo che conferisce alla sua filosofia, trova un nuovo scoglio: «Se l'educazione deve lasciar libero l'educando», annota nel dicembre 1936, «non deve aver luogo» perché diventerebbe una forma di influenza, anche di persuasione razionale, riducendosi a una costrizione. «Per attribuirsi il diritto di educare è necessario (non dico sufficiente) credere di possedere una verità assoluta, buona per tutti; e allora in nome di questa verità si forzerà la libertà altrui, dicendo che a nessuno è lecito

rimanere nell'errore».

La conclusione è che educare è comunque «far violenza, è costrizione». Lucia si interroga su chi abbia diritto di educare e di «imprimere violentemente una direttiva» introducendo a forza delle idee a una mente che non può difendersi. D'altro canto, però, rileva che potrebbe essere un errore lasciare un fanciullo impreparato alla vita. Si apre il quesito: dare al giovane illusori valori assoluti o procedere con massime ipotetiche («Se tu vuoi») con chi non ha maturato capacità di scelta?». Conclude che è inutile tentare di conciliare l'educazione con la libertà dell'educando. Eppure trova una via, svicolando da questa contrapposizione e puntando sulla formazione del carattere curando la volontà del giovane: l'educazione non è un dirigere a modo nostro le capacità del giovane, né il metodo più energico e autoritario è quello più efficace per agire lentamente in profondità rispettando la libertà. «Vi è un altro modo di intendere l'educazione che, se pure non rispetta realmente la libertà, la rispetta più dell'altra concezione: invece di dirigere lo spirito dell'educando, si pensa a formarlo. Rafforzare la volontà, il carattere, dare quelle capacità delle quali poi l'educando farà quell'uso che crederà opportuno. È poi la concezione mia».

Il rispetto della libertà dell'educando non è una rinuncia a imporgli una legge: «Ora si rispetta la libertà nel senso che, invece di imporre una legge esteriore, ci si sforza di rendere obbediente lo studente a una legge della sua stessa natura».

Lucia imboccherà, così, la strada del condurre i suoi studenti a ragionare «digrezzandone» le menti, senza imporre le sue opinioni, ma invitandoli all'introspezione, a maturare opinioni critiche. Questo è il problema della pedagogia: educare il fanciullo a un fine, rispettando la sua spontaneità e trasformandola in autonomia.

Dopo la guerra, lascia le aule del Montanari e il 5 novembre 1946 è insegnante di storia e filosofia nella sezione B del liceo ginnasio Scipione Maffei. Tra i colleghi suscita simpatia, cordialità e rispetto, è per tutti «La Lucia» ed è tenuta in altissima considerazione. Tra i colleghi a lei legati ci sono Rita Bussola, di matematica e fisica, e Giovanni Giulietti, collega per oltre un decennio di storia e filosofia nella sezione C, cofondatore del circolo filosofico Zamboni e collaboratore anch'egli della casa editrice Canova. Ma sono gli alunni a ricevere il segno più forte al punto da cercare con lei un contatto anche alla fine della scuola: molti le scrivono per gli auguri di onomastico a Santa Lucia, le regalano schizzi e vignette e c'è chi applicherà i suoi insegnamenti nel mestiere o nella vita di tutti i giorni.

«Lucia Nutrimento amava tutto ciò che è nobile, elevato, severo e persino austero; ma sopra ogni cosa essa sentiva il fascino di tutto ciò che è vitale: perciò prediligeva tanto i suoi ragazzi e tanto era rispettosa delle loro personalità e lieta delle loro iniziative», scrive Giulietti alla sua morte.

Lucia è un'insegnante a tempo pieno, dentro e fuori la scuola. La sua casa brulica di studenti che si preparano per gli esami finali o di ex studenti che in lei vedono una guida. Il pomeriggio convoca i ragazzi in biblioteca civica per discutere di argomenti specifici e indicare libri da leggere. Li educa a pensare, ad andare nel profondo delle

tematiche partendo dai testi.

Educa i suoi studenti, soprattutto, a prendere una strada. «Noi dovremmo, per i giovani, avere le risposte e non sempre le rinascenti domande, noi dovremmo saper essere una guida sicura, orientatrice». Una guida per aiutarli a scegliere.

«Ogni scelta è una rinuncia», scrive alla lavagna il primo giorno di scuola nelle classi dei suoi alunni. Perché la scelta è l'unico modo per risolvere il problema della vita ed è un atto di libertà: a chi non speri di trovare razionalmente la vera via resta la necessità di prendere una via. Qui interviene l'atto di volontà; e la volontà deve essere risolutamente fissa per sempre nella via della scelta: non per arrivare a qualche risultato, ma solo perché la persona si costruisca un carattere.

La sua dedizione per gli studenti è composta, ma profonda. Pretende ed è severa, eppure rimane cara ai suoi ragazzi ai quali vuole bene. L'insegnamento è la sua linfa vitale che onora fino all'ultimo, nonostante le sofferenze procuratele da un cancro ai polmoni che le piega la schiena e le taglia il fiato costringendola, nell'ultimo anno di vita, ad arrivare in auto a scuola e a fare lezione nelle aule al pianterreno, non potendo più camminare né salire le scale. Stoica fino all'ultimo: nulla la persuade a lasciare la scuola. Alla quale dà tutto, anche le sofferenze più acute, tacendo ai suoi studenti, per quel pudore che l'accompagnerà sempre, il dramma che la consuma.

In parallelo alla scuola, tra il 1951 e il 1959, inaugura un florido periodo di pubblicazioni scolastiche di opere di diversi filosofi e pedagogisti. Sono volumi che introduce con un saggio e di cui cura la traduzione dei testi e redige le note critiche, per la casa editrice Canova di Treviso, diretta da Gino Scarpa.

I libri sono destinati al mercato scolastico delle superiori, ma non solo. Lucia è una bussola per l'editore che le chiede proposte per nuovi volumi e la consulta su eventuali opere da pubblicare.

Nel 1951 cura l'edizione a *Le dottrine politiche di Montesquie e di Rousseau*; l'anno successivo propone il *Discorso sulla libertà degli antichi* di Constant. Nel '53 è la volta del Vangelo di San Giovanni, lavoro nel quale rivela una squisita sensibilità religiosa e un'intensa meditazione sugli scritti mistici. È anche il lavoro più travagliato che richiede anni di preparazione e che nel 1950 l'autrice desidera «data l'indole» che sia sottoposto prima ad approvazione ecclesiastica. Il testo passa per la censura quindi sia della diocesi di Treviso, città dell'editore, sia per quella di Verona. Il Vangelo va in stampa nel 1953. Nel '54 termina la traduzione con nota critica e introduzione di *L'educazione delle fanciulle* di Fénelon che ha un notevole successo. Nel 1956 la casa editrice le chiede di proporre qualche pubblicazione. Arriva quindi *Itinerario della mente a Dio* di San Bonaventura e l'anno successivo *Contro gli accademici* di Sant'Agostino. Ancora in fieri resta, infine, uno studio sul pedagogista svizzero padre Girard (1765-1850) secondo il quale lo scopo dell'educazione è la formazione morale che va impartita attraverso l'insegnamento della lingua materna. Questo volume è in lavorazione già nel 1955, in parallelo con San Bonaventura e Sant'Agostino. Ma non sarà mai pubblicato. L'11 dicembre 1959, gli ultimi pensieri scritti sul suo diario riguardano proprio alcune idee abbozzate per il Girard in cui spiega i criteri di scelta

del testo, non per il metodo o la tecnica ormai superati, ma per l'intento polemico di Girard nei confronti delle idee direttrici della pedagogia del suo tempo, e il problema del metodo nella pedagogia dell'epoca. Di certo sarà un tema di interesse perché poco dopo la sua morte sarà pubblicato un volume su padre Girard da un altro editore.

In parallelo a questo attento lavoro pubblica diversi saggi. Nel 1952 esce *Dell'etica zamboniana e di altre questioni*, che sono in realtà i verbali delle sedute del circolo filosofico alla fondazione del quale ha partecipato. La seconda metà degli anni Cinquanta è scandita anche da diversi contributi per l'Accademia di agricoltura, scienze e lettere. Oltre al contributo sul liberalismo manzoniano, infatti, nell'anno accademico 1955-56 pubblica *La figura e il pensiero di Ida Vassalini*, sempre illustrato dal professor Pasoli e nel 1957-58 *Una osservazione sulla filosofia di G.B.Vico*, presentata da Vittorio Fainelli. Infine, per l'anno 1958-1959 introdotta sempre da Fainelli, *Una precisazione sull'autonomia della logica formale*.

Lucia non si arrende alla malattia neppure per lo studio. Stare al tavolo le procura sofferenza, così la madre le sistema dei cuscini dietro la schiena sulla poltrona del salotto dove nascono lo studio su Vico, quelli sulla logica formale e il liberalismo manzoniano e quello su Girard. Pubblica anche su riviste di settore: nel 1957 *Il gnoseologico e la geometria* in «Studi sul pensiero di G.Zamboni» e su «Sophia», rassegna critica di filosofia e di storia di filosofia di Roma, diretta dal professor Carmelo Ottaviano, *Sulle operette morali di Leopardi* a inizio '59.

Il suo lavoro è incessante nonostante la malattia. La mattina di sabato 12 dicembre 1959 va a scuola sfinita ammettendo al preside e ai colleghi, con una espressione che stringe il cuore ai presenti: «Credo proprio di essere arrivata all'estremo limite delle mie forze». Ma non si lascia persuadere ad abbandonare l'aula: fa lezione fino a mezzogiorno. «Forse avrebbe voluto morire lì, in mezzo ai suoi ragazzi», ricorda Giulietti, «e converrà dire che, se pur non materialmente, in certo modo è morta proprio lì. Non è facile trovare un concreto esempio di dedizione, di abnegazione, di amore per la scuola altrettanto squisito e sublime; non può un educatore chiudere in bellezza la sua giornata terrena meglio di così».

Nel pomeriggio chiede a Dean di tenerla aggiornata sulla conferenza che avrebbe tenuto l'amico Bobbio a Verona la sera stessa. Ma non ne saprà nulla: morirà alle 19, nella sua casa di salita Monte Grappa, accasciandosi improvvisamente.

Ad annunciarne la morte è la madre Ginevra: «Lucia si è spenta repentinamente, dopo aver sopportato, col coraggio dei forti, oltre a sofferenze lunghe e indicibili, anche il dolore dello illanguidirsi e lo spegnersi di una sua prodigiosa attività, che la rendeva preziosa e che era il suo orgoglio. Diede alla scuola, fino all'ultimo, tutti i tesori della sua intelligenza eletta e della sua vasta coltura; diede agli alunni, amatissimi, esempio sicuro di vera bontà, di onesta scrupolosità, di somma rettitudine, educando gli animi a nobilissimi sentimenti e al culto del bene».

La sua scomparsa apre una ferita profonda nel mondo della scuola. Costernati partecipano al lutto il preside Pasoli e i professori del Maffei ricordando Lucia

«rimasta eroicamente al suo posto fino all'ultimo» si legge nei necrologi su «L'Arena». «Come un soldato al suo posto di combattimento» dirà Pasoli al suo funerale. È il preside a comunicare alla scuola la morte di Lucia: «Desidero rilevare l'eroismo della condotta della prof. Nutrimento, che, nonostante fosse gravemente ammalata, resistendo all'esortazioni affettuose delle persone care e dei superiori, ha voluto rimanere al suo posto fino all'estremo, e alle ore 12 dello stesso sabato 12 aveva, con l'usata dignità, chiusa la sua ultima lezione, esempio di dedizione al dovere fino al sacrificio».

E da quel posto di combattimento la piangono anche i suoi alunni: le ragazze e i ragazzi del triennio della sezione B addolorati per la scomparsa dell'insegnante. Il provveditore agli studi Ugo Zannoni fa le condoglianze alla madre.

E ancora, inviano le condoglianze il sindaco Giorgio Zanotto, che ricorderà la professoressa anche nella seduta del consiglio comunale pochi giorni dopo; il presidente della Letteraria, l'avvocato Alfonso Balis Crema; Agostino Pettenella e Caterina Vassalini; e poi case editrici, professori, intellettuali, notabili veronesi. Lucia sarà ricordata nella seduta di primavera dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere: Pasoli illustrerà il suo lavoro sul Manzoni. L'Arena del 3 marzo 1960 dedicherà a questo un paio di colonne. La ricorderà anche la Letteraria nella seduta del 12 novembre 1960. Il circolo filosofico Zamboni «con commossa memoria» ne ricorderà le «eccezionali doti di ingegno e di cultura, la bellezza e il candore dell'anima e l'esempio impareggiabile di forza».

Sempre tenendo ben saldi i piedi nei corridoi liceali, Lucia continua a dedicarsi alla filosofia «principale preoccupazione ed espressione della visione del mondo personale e incomunicabile». Nonostante la forma logica la faccia parere universalizzabile, la filosofia è anche uno strumento personale di ricerca volta a una definizione e a una affermazione di sé: «Il mio interesse principale è la ricerca di un ordine e di una certezza interiore».

La filosofia è per lei un'attività critica sistematizzante, dunque. È revisione, purificazione del pensiero da ciò che è primitivo ed empirico con un duplice obiettivo: la razionalità e la verità. La tendenza a sistematizzare e a ordinare i grandi problemi – esistenza, fede, rapporto della filosofia con la scienza, verità, etica, bellezza, arte, pedagogia – sarà la sua grande opera filosofica: la sua esistenza sarà una riflessione lunga tutto l'arco della vita in un dissidio interiore che non la farà giungere forse a una definizione conclusiva (a ogni definizione segue un dubbio che apre a nuove definizioni in un infinito concatenarsi logico), ma che sarà la miglior espressione appunto della sua attività di filosofa. Mai arrivata.

La filosofia è revisione del proprio pensiero, che vuole spazzare gli illegittimi preconcetti. Ma questo non basta perché la filosofia «non deve dirci come non dobbiamo pensare, bensì come dobbiamo pensare».

Lucia è contemporanea alla triade filosofica veronese Giulietti-Zamboni-Rensi. Il primo, laureato a Padova con il professor Troilo nel 1938, con una tesi dedicata allo

scetticismo etico di Rensi, è suo collega e amico. Insegnante al Maffei e poi docente universitario di Filosofia teoretica a Padova e poi a Verona, morirà nel 2011 a quasi 96 anni. Giuseppe Zamboni (Verona 1875-Bosco Chiesanuova 1950) è uno studioso di riferimento con cui Lucia si confronta e a fianco del quale interviene nei pomeriggi di sabati trascorsi al circolo filosofico, portato avanti anche dopo la morte di Zamboni e al quale sarà intitolato. Giuseppe Rensi (Villafranca 1871-Genova 1941), suo coevo, condivide con lei le origini in parte villafranchesì, è oggetto di studio di Lucia sin dal 1945 quando vi si dedica comparandolo a Spinoza e ne delinea bene lo scetticismo nel saggio dedicato a Ida Vassalini.

Lucia, come anticipato, è tra i fondatori e attiva presenza del circolo filosofico veronese nato nell'autunno del '47, da un'idea di Giulietti, a partire da un ciclo di lezioni tenute da Zamboni alla scuola superiore di cultura religiosa di Verona nell'inverno del '46-'47. Il circolo è un luogo di confronto tra persone competenti in diversi campi che si incontrano liberamente con l'unico intento di approfondire le loro conoscenze: vi passeranno figure come Siro Contri, Mario Berni, Franco Villa, Domenico Azzolini, Arturo e Maria Pasa, Ferdinando Marcolungo, Giovanni Perez, Antonino La Russa, Serio De Guidi, Angelo Zampieri, Albarosa Zonzini Vighi. Lucia è socia attiva e redige i verbali delle sedute fin dalla prima riunione.

È una Lucia che si pone da pari a pari nel contesto filosofico con il suo pensiero complesso, analitico.

Lucia frequenta anche i congressi nazionali di filosofia promossi a marzo dalla Società filosofica italiana, di cui è socia. Ma la sua attività febbrile filosofica – tesa a cercare risposte provenienti da fuori pur nella consapevolezza che una «conoscenza vera» non si possa avere essendo essa sempre «mescolata a elementi confusi e approssimativi» – comincia all'università dove da giovane studentessa rivela doti straordinarie. La sua tesi di laurea viene pubblicata nella collana dell'ateneo patavino con il titolo *La definizione del bene in relazione al problema dell'ottimismo* su segnalazione, come detto, dei professori Troilo, Bodrero e Stefanini. Il volume si propone di dimostrare l'indipendenza del problema del bene da qualsiasi altro problema. E, al contempo, la dipendenza del problema dell'ottimismo da quello del bene mettendo in evidenza le improprietà, le inesattezze del metodo e delle conclusioni di chi voglia arrivare all'ottimismo, ovvero la filosofia che vede nel mondo il prevalere del bene sul male e secondo il quale – per esempio in Leibniz – Dio ha creato per l'uomo il migliore dei mondi possibili.

«Che cos'è filosofia?». «Filosofia è una forma particolare di attività umana avente a scopo la conoscenza». Che sia lo sfogo di un capriccio personale o un'opera d'arte, una creazione del reale o un'attività etica, lo scopo della filosofia rimane comunque la conoscenza. Ma la filosofia non ha un campo distinto, si distinguerà allora dalle altre conoscenze non per la materia di indagine, ma per la forma dell'indagare. La filosofia dà risposte ai quesiti tramite un'attività rigorosamente razionale.

Solo la filosofia giustifica le proprie affermazioni, e non è racconto, esposizione fatta con tono d'autorità, asserzione arbitraria, o rappresentazione ispirata, ma risultato di una ricerca e di una critica. Perciò solo la filosofia che vuole davvero giustificare in tutto e per tutto quello che dice è degna del suo nome.

Ciò che la distingue è l'atteggiamento riflesso e critico del pensiero, il quale non si accontenta più di prendere atto delle affermazioni che gli vengono date come verità, ma vuole giudicare di esse in base ai suoi propri criteri. Vuole insomma compierne una revisione.

La filosofia è una revisione razionale delle nostre credenze, dunque, che ha lo scopo di accertarle o giustificarle. E se è vero che altre scienze compiono lo stesso percorso – di rivedere e correggere affermazioni del pensiero – tuttavia la revisione filosofica si distingue per il procedimento della revisione stessa: il pensiero non filosofico utilizza nelle revisioni criteri già stabiliti, la filosofia se li stabilisce da sé. E anche quando seguirà nelle revisioni i più comuni criteri, sarà stata lei ad accettare di seguirli (e l'accettazione è una scelta riflessa), mentre il pensiero comune (non riflesso) li subisce. Per questo la filosofia è sistematica e orientatrice: «La filosofia si differenzia da ogni altra forma di speculazione (poesia, dottrina religiosa o sogno teofisico) perché giustifica tutte le sue affermazioni. Essa non è racconto, è revisione critica. Perciò solo la filosofia che giustifica tutto quello che dice è degna del suo nome. L'ordine delle sue trattazioni sarà rigorosamente sistematico, sia perché il sistema è ordine, e quindi bellezza e quiete dello spirito, sia perché esso permette di dedurre più facilmente le conseguenze da un principio».

«Ho compreso finalmente che cosa mi abbia indotto allo studio della filosofia – conclude il 20 aprile 1948 – e come io la abbia inizialmente concepita: ho voluto trovare nella filosofia la maniera sicura di distinguere la ragione dal torto in materia opinabile». Quasi conferendo alla filosofia un compito ineseguibile:

Pare che con ciò io abbia offerto alla filosofia un compito ineseguibile. Ma non lo credevo tale perché partivo da premesse razionalistiche di intonazione cartesiana. La fede nella verità. Senza della quale è molto meno importante voler superare le differenze delle opinioni.

Ma è difficile lasciare ogni residuo di quella fede. Quando dico che l'assunzione di una posizione o di una credenza quale che sia implica sempre l'accettazione di un rischio, ci sono ancora: qual rischio, se l'una vale l'altra dal punto di vista della verità, e solo ci possono essere ragioni di presenza dal punto di vista della utilità pratica?

C'è sempre la scelta, l'arma unica con cui affrontare la vita, come insegnava ai suoi studenti.

Dunque la mia scelta.

Io nella doppia disperazione di riuscire praticamente a un successo e di costruirmi una visione filosofica della mia realtà e della realtà che valga anche solo come una rispettabile sistemazione soggettiva, debbo scegliere.

Dove trovo un criterio di scelta, io che non so cercare e trovare? La mia stessa disperazione mi insegna che null'altro posso ragionevolmente aspettare che l'insuccesso: dunque tutta la attività deve essere ordinata al risultato dell'insuccesso. È l'insuccesso che attende tutti, nella mia inadeguatezza delle piccole opere quotidiane all'universale che si vorrebbe realizzare, come nella morte che tronca tutte le opere; ed è l'insuccesso mio proprio, della mia mente annebbiata e della mia indole fiacca e delle mie storture segrete. Non c'è che da riconoscerlo e da aspettarlo. Ma accettare l'insuccesso vuole dire combattere per il successo, poiché non può essere vinto chi non vuole combattere.

Tuttavia non si conclude con la sconfitta dei vinti. Anche nella certezza dell'insuccesso.

È tramontato per me, da quando, con l'aiuto della mia stessa attività pratica, l'ho risolto, il problema del posto che spetta ai deboli di contro ai forti. Devono essi lottare per affermare nel fatto la loro eguaglianza di diritto, posta da una legge di Dio più giusta di quella della natura, da una legge che voglia tutti uguali, tutti trionfanti nell'affermazione di sé, tutti immuni dall'umiliazione della sconfitta? Oppure devono sottomettersi ai forti, rispettando la legge della natura che elegge i più degni e rifiuta gli altri, la scoria, perché in loro era meno vivida energia di vita? Io ho risposto così: se la legge della natura è ingiusta, se non è fiacco pietismo l'esigenza dell'uguaglianza, è doveroso che i deboli si sforzino di affermarsi, e che per farlo senza trovare limiti che mortifichino le loro energie, chiedano ai forti la parte di beni che a loro spettano. Se quella legge è giusta, se comunque non si può sottrarsi, resta che sorte dei forti è quella di affermarsi sopra i deboli, e dei deboli di essere sconfitti: ma non si può essere sconfitti senza lotta; quindi per poter essere sconfitti e realizzare appieno la nostra parte di deboli, per poter sentire come tali quel dolore al quale ci sottrarrebbe lo spirito di rinuncia, il ritiro dalla gara, noi deboli dobbiamo combattere contro i forti. In ambo i casi la legge ci impone di combattere: la legge che ci vuole sollevati come quella che ci vuole abbattuti.

È un processo ragionato che si placherà solo il 12 dicembre 1959. Dedica l'ultimo suo pensiero scritto in assoluto a questo, il giorno prima, con calligrafia tremolante, quasi illeggibile, con la tenacia di sempre:

La costruzione di una Gestalt (forma, ndr), non è intera se non quando la mente, invece di riposarsi nella deliziosa accettazione sonnolenta nella quale io mi guardo attorno e

riconosco e godo l'ambiente domestico, incomincia a diventare riflessa e quindi esplicita discorsivamente: ciò avviene quando incomincia in qualche minimo modo il bisogno di una revisione.

E forse da queste ultime parole deriviamo il successo della sua filosofia che – nell'insuccesso di non saper dare soluzioni certe – offre a Lucia un riparo fino all'ultimo in cui la sua mente divaga, si esprime, esiste: la certezza, e quindi la gioia, dell'essere.

APPENDICE

Breve curriculum dei relatori

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 Il Settecento a Verona e Paolo Veronese l'illusione della realtà. Nel 2015 ha svolto un periodo di formazione e lavoro all'estero, presso il dipartimento curatoriale del museo The Frick collection di New York. Nel 2019 è stata responsabile del personale e dei progetti di collaborazione scientifica presso la Casa Museo Palazzo Maffei di Verona. 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 L'Ottocento e il Novecento, è attualmente assegnista di ricerca presso la medesima istituzione per il progetto CINABRO 2019, in collaborazione con la Fondazione Musei di Brescia. Membro del consiglio degli Amici dei Musei di Verona e dell'Accademia di Belle Arti di Verona, si occupa attivamente da diversi anni del supporto delle realtà museali cittadine.

Maria Vittoria Adami

Maria Vittoria Adami è giornalista professionista e collabora con il quotidiano L'Arena di Verona. Si è laureata con lode in storia, ramo contemporaneo, a Ca' Foscari di Venezia con una tesi sulla nevrosi di guerra nei soldati della prima guerra mondiale ricoverati al San Giacomo alla Tomba. La tesi ha vinto il premio Città di Verona del Comune scaligero nel 2005. Si occupa di approfondimenti su temi dell'arco temporale che va dal Risorgimento al secondo dopoguerra; tiene conferenze sulla Grande guerra e gli effetti dei conflitti sulle popolazioni civili (nevrosi, profugato, spostamenti territoriali); negli ultimi anni si è dedicata ad approfondimenti su figure di spicco della Verona del Novecento come la professoressa Lucia Nutrimento e l'avvocato Luigi Selmo, ricostruendo molti volti della storia scaligera andati perduti. È componente del comitato di redazione della rivista telematica dell'Università di Ca' Foscari «DEP. Deportate, esuli, profughe».

Ottavio Bevilacqua

Nato nel 1962 a Ravenna ma di famiglia veronese, ha vissuto a Padova, Belluno e Venezia prima di tornare a stabilirsi a Verona. Laureato in Filosofia, è docente ordinario di Filosofia e Storia presso il Liceo Ginnasio Scipione Maffei di Verona. Collabora da molti anni con le redazioni di collane di studi a carattere storico, araldico e genealogico. Attualmente è presidente del Comitato scientifico del Notiziario della Associazione Nobiliare Regionale Veneta (ANRV), espressione del Corpo della Nobiltà italiana (CNI). Presiede la Società Italiana di Studi Araldici (SISA) ed è membro del Collegio Araldico, per il quale collabora alla pubblicazione degli Atti con scritti di carattere storico nobiliare. Ha pubblicato decine di saggi in riviste specialistiche o in volumi collettanei. Collabora stabilmente con l'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona. Ha organizzato e curato numerosi convegni, primo fra tutti, per ragioni affettive, quello dedicato nel 2014 alla figura del nonno materno, Giorgio Verità Poeta, eroe veronese, capitano di Corvetta e medaglia d'Oro alla memoria.

Luca Bochicchio

Luca Bochicchio è storico dell'arte, critico e curatore, specializzato in arte contemporanea. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Digital Humanities all'Università di Genova nel 2011, dove per circa dieci anni è stato ricercatore e docente a contratto, nonché membro del gruppo di lavoro dell'AdAC, l'Archivio d'Arte Contemporanea fondato da Franco Sborgi, del quale è stato assistente. Attualmente è direttore del Museo Diffuso di Albissola, che comprende la Casa Museo di Asger Jorn, e Assegnista di Ricerca all'Università di Verona, presso il Dipartimento di Culture e Civiltà.

E' autore di numerose pubblicazioni e mostre su temi quali la diffusione internazionale della scultura italiana tra '800 e '900, il Futurismo, le avanguardie italiane degli anni '50 e '60, la ceramica nell'arte contemporanea e la conservazione del patrimonio culturale.

Attualmente è titolare di un Grant della Terra Foundation for American Art, per ricerche già premiate con borse di studio dalla Henry Moore Foundation di Leeds.

Donatella Boni

Dopo la laurea in Lettere moderne, ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letterature straniere e Scienze della letteratura all'Università di Verona nel 2008. È autrice di saggi e articoli sulla letteratura di viaggio, sul fantastico, sui dialoghi immaginari, sul tema del destino nelle narrazioni. Ha pubblicato tre monografie: *Geografia del desiderio. Italia immaginata e immagini italiane nelle opere di Frederick Rolfe, Vernon Lee, Norman Douglas* (2003), *Discorsi dell'altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo* (2009) e *Come la vita. Caso, fortuna, destino da Pirandello a Woody Allen* (2017). Fa parte delle redazioni delle riviste *Symbolon*, *IF. Insolito & fantastico* e *Comparatistica*. Lavora per il Sistema Bibliotecario dell'Università di Verona come referente per la formazione all'utenza. Dal 2020 è docente a contratto di Letterature comparate presso il Dipartimento di Culture e civiltà, sempre dell'Università di Verona. Dal 2022 è Bibliotecaria nel Consiglio di Conservazione della Società Letteraria di Verona.

Simona Brunetti

Simona Brunetti è professore associato presso l'Università degli Studi di Verona. Si occupa di regia teatrale italiana, di teatro ottocentesco italiano e francese e di attività spettacolare rinascimentale e barocca.

Dal 2021 è Presidente del Collegio didattico di Scienze della Comunicazione e di Editoria e Gioenalismo dell'Università di Verona e dal 2009 coordina il progetto *Herla* della Fondazione "Umberto Artioli" di Mantova, dedicato alla ricerca archivistica e catalogazione di documenti inerenti alla spettacolarità patrocinata dai Gonzaga (1480-1630). Nell'aprile 2017 è nominata Presidente del Comitato Scientifico della stessa istituzione.

Accanto a due monografie sulla fortuna scenica in Italia della "Signora dalle Camelie" (2004 e 2008), ha pubblicato diversi saggi e un volume – "Autori, attori, adattatori" (2008) – sul rapporto tra scrittura drammaturgica e prassi attorica nel diciannovesimo secolo; inoltre ha curato diversi volumi miscelanei e collaborato all'edizione critica complanare di "Angelo, tyran de Padoue" di Victor Hugo (2012), a cura di Elena Randi. Negli ultimi scritti si è occupata di questioni legate all'interpretazione dell'attore e all'allestimento di alcuni spettacoli legati alla tradizione italiana. Nel 2018, insieme a Marco Prandoni ha curato l'edizione critica olandese della tragedia "Gysbreght van Aemstel" (1637) di Joost van den Vondel. Nel 2022 ha pubblicato un volume dedicato agli attori di tradizione: "Attori in Video nel secondo Novecento".

Stefania Cretella

Stefania Cretella insegna Museologia e Storia delle Arti Decorative presso l'Università di Verona e collabora con il Centro di Ricerca "Rossana Bossaglia", della medesima Università. I suoi interessi e le sue pubblicazioni riguardano la grande decorazione pittorica del Settecento di area lombardo-veneta, la storia delle esposizioni del XIX e XX secolo e le arti decorative dell'Otto e Novecento. Ha lavorato in mostre quali *La fragile bellezza. Ceramiche italiane d'arte tra Liberty e Informale* (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 2014), *Alfons Mucha e le atmosfere art nouveau* (Milano, Palazzo Reale; Genova, Palazzo Ducale, 2015-2016) e *Lenci. Le ceramiche della collezione Giuseppe e Gabriella Ferrero* (Faenza, MIC, 2018).

Claudio Gallo

Claudio Gallo, già bibliotecario della Civica veronese, docente di Storia del Fumetto presso l'Università degli Studi di Verona, direttore de "Il corsaronero", rivista salgariana di letteratura popolare, è studioso dell'opera di Salgari di cui ha scritto, insieme a Giuseppe Bonomi, una rigorosa e innovativa biografia: *Emilio Salgari. Scrittore di avventure* (Oligo, 2022). Con Giuseppe Bonomi ha anche scritto *Tutto cominciò con Bilbolbul. Per una storia del fumetto italiano* (2006); curato l'*Antologia del Giornalino della Domenica* (BD, 2007), e infiniti saggi. È stato co-curatore della collana "Salgari-Tutta l'opera" (90 volumi, Rizzoli-Fabbri) e consulente editoriale e autore di saggi per I grandi romanzi di Emilio Salgari [20 volumi], a cura di Mario Spagnol, [Giuseppe Turcato, Margherita Forestan], Milano, Mondadori, 2011. È tra i fondatori e curatori del Premio "Emilio Salgari" di Letteratura Avventurosa. Ha dedicato vari saggi alla letteratura per ragazzi del primo Novecento e alle origini del giallo italiano e al fumetto delle origini. Suoi ultimi lavori la cura, insieme a Ingrid Zenari, Nicola Spagnoli e Giuseppe Bonomi, di *Qua la penna! Autrici e art director nel fumetto italiano* (1908-2018), Atti del seminario di studi svoltosi a Rovereto il 21 e 22 settembre 2018 promosso dall'Accademia Roveretana degli Agiati, (Roma, Comic Out / Accademia Roveretana degli Agiati, 2020) e la cura di Robert Louis Stevenson, *L'Isola del Tesoro. Il mio primo libro*, tradotto da Luca Crovi e con la prefazione di Mino Milani, per Oligo editore.

Francesco Ginelli

Francesco Ginelli ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in filologia e letteratura presso l'Università degli Studi di Verona con una tesi avente per oggetto un commento filologico, grammaticale e storico alle prime otto biografie del *Libro sugli eminenti comandanti delle popolazioni straniere* [*Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium*] di Cornelio Nepote, erudito romano del I sec. a.C. vicino a Cicerone, Attico e Catullo, suo conterraneo cisalpino. Dopo aver ricoperto posizioni di assegnista di ricerca, è ora membro dell'unità veronese del Prin *Accademici italiani del mondo antico di fronte alle leggi razziali (1938-1945)* [*Italian Scholars of the Ancient World faced with the Racial Laws (1938-1945)*] e professore di Latino e materie letterarie nella scuola secondaria superiore. Ha tenuto relazioni in Europa, California, Sud Africa, Nuova Zelanda, Canada e i suoi ambiti di ricerca riguardano principalmente Cornelio Nepote, la biografia antica e la storia della filologia classica.

Nicola Guerini

Nicola Guerini, direttore d'orchestra, ha collaborato con *ensemble* e orchestre in Italia e all'estero. Ha studiato pianoforte, Organo e composizione organistica al Conservatorio "C. Pollini" di Padova e Composizione al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Si perfeziona presso l'Accademia Chigiana, Scuola di Musica di Fiesole, l'Accademia Musicale Pescarese, e consegue il *Master of Arts in Music Conducting* a Lugano e il Master in Imprenditoria dello spettacolo presso l'Alma Mater di Bologna. È autore di saggi e collabora con Istituzioni accademiche e riviste specializzate. Ha inciso per Naxos e Universal (Deutsche Grammophon).

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.

Marco Materassi

Marco Materassi, dopo gli studi musicali a Verona, di Filosofia a Padova e di Musicologia a Cremona, si è dedicato alla ricerca musicologica con particolare riguardo all'area veneta fra i secoli XVI e XVII. È autore di circa 280 pubblicazioni, fra libri, edizioni di opere musicali, saggi musicologici per riviste specializzate. Per Radio Tre RAI ha curato diversi cicli di trasmissioni dedicate alla musica. Dal 1988 al 2005 ha firmato molti articoli per le pagine culturali del quotidiano «L'Arena» e fino al 2015 ha collaborato come consulente musicologico con la Fondazione Arena di Verona.

Dal 2001 al 2005 è stato componente del Comitato Scientifico della Regione Veneto per i Beni Culturali. Dal 2005 al 2011 ha tenuto l'incarico di Bibliotecario Conservatore dei beni storici dell'Accademia Filarmonica di Verona.

Dal 1978 al 1983 ha insegnato Storia ed Estetica Musicale al Conservatorio di Trento e dall'83 al 2017 è stato titolare della stessa cattedra al Conservatorio di Verona, dove ha anche ha ricoperto le cariche di vice Direttore (1998–2005) e Presidente del Nucleo di Valutazione (2007–2013).

Monica Molteni

Monica Molteni è incaricata presso l'università degli Studi di Verona degli insegnamenti di Storia delle tecniche artistiche e Storia del restauro.

La sua attività di ricerca concerne principalmente le tecniche artistiche e la storia del restauro, studiate sia sulla base della letteratura artistica e delle fonti documentarie, sia utilizzando le metodologie di diagnostica non invasiva del centro LANIAC, di cui è responsabile scientifico. Entro tale duplice filone, i progetti di ricerca più recenti insistono sulle problematiche inerenti la conservazione e il restauro delle opere d'arte fra Otto e Novecento. In quest'ordine si segnalano come in corso di svolgimento sotto la sua direzione scientifica la catalogazione e informatizzazione dei materiali dell'archivio personale del restauratore Ottemi della Rotta, il progetto FRESCO (Joint Project 2017), incentrato sul problema dello stacco degli affreschi e la loro musealizzazione e il progetto CINABRO (Joint Project 2019), dedicato allo studio delle tecniche artistiche nella pittura lombarda fra Sei e Settecento.

Fra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano la monografia sulla riscoperta ottocentesca degli affreschi del Duomo di Verona (*Per la storia del restauro a Verona. Pietro Nanin e la riscoperta ottocentesca degli affreschi del duomo*, Treviso 2016, pp. 352, ill., 2016) e i contributi su Paolo Veronese (*Il "Martirio di San Giorgio" e la Pala Marogna fra storia e conservazione*, in *Paolo Veronese. Nuovi studi e ricerche*, a cura di F. Magani, G. Falezza e C. Scardellato, Venezia 2019, pp. 90-100; *Il Convito in casa di Levi di San Giacomo alla Giudecca. Un restauro tra Paolo Veronese e i suoi eredi*, a cura di E. Napione e Monica Molteni, Treviso 2015), Rubens (*"Mutilato e diviso in molti pezzi". La sfortunata vicenda conservativa del Tempio della Trinità di Rubens*, in *Ricostruendo Rubens. La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*, Atti della Giornata di Studi (Mantova, Palazzo Ducale, 12 ottobre 2016), Mantova 2017, pp. 51-78) e Andrea Celesti (*"Il Tiziano di questa età, lo Zeusi di questi anni di fango": sulle tecniche di Andrea Celesti nel ciclo di Toscolano*, in *Le Arti. Sul lago di Garda tra passato e futuro*, atti del Convegno di Studi *Il Garda e l'arte: storia, artisti, monumenti*, Brescia, pp. 67-88).

Girolamo Dai Libri è stato il pittore oggetto della tesi di Dottorato condotta presso Ca' Foscari a Venezia (*Girolamo Dai Libri pittore*, tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Storia e Critica delle Arti "G. Mazzariol", Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, XIII ciclo, relatore Prof. L. Puppi, 2002, pp. 264).

Laura Och

Dopo la formazione umanistica Laura Och si è diplomata in pianoforte e si è laureata in lettere *cum laude* all'Università di Padova.

Rientrano fra i suoi interessi musicologici lo studio delle figure e delle istituzioni legate all'ambiente veronese, delle associazioni musicali e della musica strumentale nei secoli XVIII e XIX. È autrice di saggi e di volumi monografici; ha curato diverse pubblicazioni e ha recentemente collaborato alla prima edizione sistematica degli Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona. Fa parte come membro effettivo dell'Accademia di Agricoltura, scienze e lettere di Verona ed è stata critico musicale del quotidiano «Il Gazzettino».

Dal 1990 è titolare della cattedra di Storia ed estetica della musica nel Conservatorio «Evaristo F. Dall'Abaco» di Verona, di cui è vicedirettrice dal 2014 e Direttrice dal 2020.

Marilena Pagiato

Nata a Castagnaro (VR) nel 1949, religiosa delle Figlie della Carità Canossiane.

Laureata in Pedagogia presso l'università di Verona, è stata Docente in diversi Ordini di Scuola. Ha insegnato Pedagogia presso lo Studio Teologico di S. Zeno e l'Istituto di Scienze Religiose S. Pietro Martire in Verona. Ha coordinato molte attività di Orientamento per Adolescenti e giovani in territorio veneto. Le sono stati affidati compiti di Governo all'interno dell'Istituto Canossiano che le hanno permesso di conoscere le realtà pastorali canossiane presenti in molte regioni dell'Italia e di visitare alcune realtà canossiane presenti in Oriente e nel Nord Africa. Attualmente, è Direttrice del plesso scolastico canossiano di Como, con la presenza di oltre 800 studenti e Responsabile della fraternità canossiana presente in Como. Ha scritto riflessioni riguardanti il carisma di S. Maddalena di Canossa e articoli di carattere pedagogico sulla formazione della persona, analizzando sfide e risorse specifiche da prendere in considerazione nelle diverse fasi della vita.

Matteo Rinaldi

Baccalaureato in Sacra Teologia alla Pontificia Università Lateranense di Roma – sede staccata in Verona (ora Facoltà Teologica del Triveneto) con tesi su "La fraternità nella spiritualità di Calabria don Giovanni" e dottore in Scienze dell'Educazione e della Formazione con tesi su "Sulla persecuzione degli ebrei a Roma durante la seconda guerra mondiale: politica e diplomazia della Santa Sede". E' stato amministratore e poi direttore del CdA Istituto Don Calabria – Casa San Benedetto. Dal 2006 al 2010 ha insegnato religione cattolica

nella scuola professionale “Don Calabria” con riconoscimento Regione Veneto. Poi responsabile della formazione carismatica dei collaboratori dipendenti presso il Centro Polifunzionale Don Calabria di Verona e dal 2010 al 2014 presidente del CdA del medesimo. Da maggio 2014 a maggio 2022 Consigliere Generale e Segretario Generale della Congregazione Poveri Servi della Divina Provvidenza e da ottobre 2014 Presidente del CdA “Don Calabria Missioni ETS”.

Gian Paolo Romagnani

Formatosi all’Università di Torino con Alessandro Galante Garrone, Franco Venturi e Giuseppe Ricuperati, dal 1988 insegna *Storia moderna* all’Università di Verona dove è attualmente professore ordinario e dove è stato a lungo direttore del Dipartimento di Culture e Civiltà.

Studioso del Sette-Ottocento, le sue ricerche hanno riguardato principalmente la storia politica ed intellettuale del Piemonte nei secoli XVIII e XIX; la storia delle minoranze religiose in Italia ed in particolare Valdesi ed Ebrei; la storia della sociabilità accademica settecentesca e ottocentesca; la storia di Verona con particolare attenzione per l’età di Scipione Maffei e l’età napoleonica. Negli ultimi anni si è dedicato principalmente alla storia della storiografia in età moderna e contemporanea.

Fra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *La società di antico regime (sec. XVI-XVIII). Problemi e temi storiografici*, Carocci, Roma 2010; *Storia della storiografia. Dall’antichità a oggi*, Carocci, Roma 2019.

Fra le pubblicazioni di ambito veronese: *Conoscere Verona. I luoghi della città. Gli eventi. I protagonisti*, a cura di G. P. Romagnani, Edizioni Centro Studi Campostrini, Verona 2008; *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento*, 2 voll., a cura di G. P. Romagnani e M. Zangarini, Società Letteraria di Verona, Verona 2009; Curatore del volume *Storia di Verona. Dall’ antichità all’età contemporanea*, Cierre Edizioni 2021.

Elena Sodini

Laureata in Scienze Politiche presso l’Università di Pisa, consegue un dottorato di ricerca in Storia della Società europea nel 2005 presso l’Università di Verona discutendo una tesi dedicata a Felicita Bevilacqua La Masa, nobildonna e patriota veronese, e alla madre di lei, Carolina Santi. Interessata da sempre agli studi di genere, assegnista e professore a contratto in Storia Contemporanea e di genere presso la facoltà di Scienze della Formazione di Verona fino al 2010, porta a termine l’inventariazione ed il riordino delle carte di Felicita Bevilacqua conservate presso la Biblioteca Civica di Verona grazie al sostegno della Fondazione Cariverona. Il riordino, se da un lato, conduce a diverse pubblicazioni su riviste scientifiche specializzate dedicate alla partecipazione delle donne al discorso risorgimentale, dall’altro culmina nella pubblicazione di un inventario edito da Cierre edizioni dal titolo *Le carte private di Felicita Bevilacqua: famiglia, nazione e patriottismo al femminile in un archivio privato* (Verona 2010). Dopo il riordino dell’archivio dell’Educando di San Ponziano di Lucca, attualmente sta lavorando al recupero del patrimonio documentario del Centro Femminile Italiano provinciale e comunale di Lucca.

Marco Stoffella

Laureato in Lettere Moderne con una tesi in Storia medievale presso l’Università degli Studi di Pisa nel 2000.

Dottorato di Ricerca in Storia sociale europea dal Medioevo all’Età Contemporanea all’Università Ca’ Foscari, Venezia conseguito nel 2006.

European Doctorate Certificate all’interno dello European Doctorate in the Social History of Europe and the Mediterranean “Building on the Past” e titolo di Doctor Europeus.

Post-doc presso il Paderborner MittelalterKolleg *Kloster und Welt im Mittelalter*, Università di Paderborn, Institut zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens (IEMAN) dal 2006 al 2008.

Ricercatore in Storia Medievale presso l'Institut für Mittelalterforschung, Österreichische Akademie der Wissenschaften fino a dicembre 2008.

Ricercatore universitario in Storia Medievale (settore M-STO/01) all'Università degli Studi di Verona dal 15 dicembre 2008.

Si è occupato principalmente di storia sociale, di comunità cittadine e rurali e di relazioni internazionali nell'alto medioevo con un'attenzione particolare all'Italia settentrionale dall'età longobarda al XII secolo; negli ultimi anni ha collaborato ad alcuni progetti internazionali, allo studio e valorizzazione del patrimonio di codici manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona e alle reti commerciali della Pianura Padana e dell'area adriatica

Andrea Trevisan

Educatore presso la provincia Veneta dei Padri Carmelitani Scalzi (4 anni) (1988-1992).

Direttore di 4 scuole medie cattoliche nella provincia di Verona (18 anni) (1992-2006); insegnante di religione presso il Liceo Scientifico Messedaglia a Verona (4 anni) (2006-2008/2011-2013). Coparroco in diverse parrocchie della diocesi veronese. Insegnante di Storia della Chiesa Medievale all'Istituto di Scienze Religiose S.Pietro Martire (dal 2011) e di Storia della Chiesa moderna e contemporanea all'Istituto Teologico S.Zeno (dal 2020).

Da settembre 2021 collaboratore nella unità pastorale di San Martino Buon Albergo.

Donatella Tronca

Dottoressa di ricerca in Studi sul Patrimonio Culturale, Donatella Tronca svolge attività di docenza e ricerca presso le Università di Bologna (sede di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali) e Verona (Dipartimento di Culture e Civiltà, Laboratorio di Studi Medievali e Danteschi). Le discipline di riferimento del suo lavoro sono la storia del cristianesimo e la paleografia latina. Si occupa dello studio di testi cristiani tardoantichi e medievali, che analizza da un punto di vista storico-antropologico e materiale anche attraverso la storia della trasmissione manoscritta e delle biblioteche. Attualmente il suo principale oggetto di studio sono i manoscritti di natura canonistica conservati presso la Biblioteca Capitolare di Verona.

Gian Maria Varanini

Ha insegnato Storia medievale nelle Università di Trento e Verona dal 1988 al 2020. Attualmente è professore emerito di Storia medievale presso l'Università di Verona e Presidente della Deputazione di Storia patria per le Venezie. Fra i suoi interessi di ricerca, la storia politica, economica e sociale dell'Italia tardomedievale e la storia della storiografia.

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 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'Italia nell'Europa romantica (C.R.I.E.R.), membro del Comitato 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.

Elisa Zoppi

Elisa Zoppi, esperta di didattica di lettura animata,. Dopo la laurea in pedagogia, ha curato con mandato ministeriale c/o l'Università di Verona la formazione in servizio degli insegnanti. E come docente ha insegnato "Metodi e tecniche di animazione alla lettura" a Scienze della Formazione e "Lettura e dinamiche della comunicazione" Scienze della Comunicazione: Editoria e Giornalismo- Università di Verona. Una volta in pensione ha continuato a occuparsi di percorsi di promozione poetico-letteraria e corsi di formazione lettori. Ha pubblicato libri per fare della lettura un indispensabile sostegno della vita.

Laboratori di lettura. Metodi e tecniche di animazione del libro Milano, Mondadori- Infanzie 2006 II° ed.; *Dentro oltre il libro*, Verona, Libreria editrice universitaria, 2005; *Lettura come incontro*, Verona, Libreria editrice universitaria, 2005; *Lettura amore mio. Navigando nel mare dei libri*, S.P. Incariano (Vr) Il Segno dei Gabrielli editori 2007 2° ed.; *Lettura e dinamiche della comunicazione* (Vr. QUI^{EDIT}, 2008).

Ha pubblicato recentemente la raccolta delle sue "Poesie per caso".

Cura da più di cinque anni la pubblicazione delle recensioni di libri e autori nell'Angolo della Lettura del sito culturale www.ilcondominionews.it

*** ** **

ISBN 978-88-947306-0-9

