

QUADERNO N° 17
dell'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti
del Comune di Verona



**VERONESI ILLUSTRI NEL PANORAMA
CULTURALE E SCIENTIFICO EUROPEO**



Nozze di Cana, dipinto di Paolo Caliari detto il Veronese del 1563

Lezioni tenute nel 2019

da:

*Ettore Curi, Mario Longo, Gian Paolo Marchi, Massimo Natale,
Laura Och, Enrico Peruzzi, Domenico Romani, Francesca Rossi,
Giovanni Rossi, Galeazzo Sciarretta, Daniela Zumiani*

Con il patrocinio

Foto di copertina (tratto da Wikipedia) *Nozze di Cana*, dipinto di Paolo Caliari detto il Veronese del 1563, custodito al Louvre di Parigi.

VERONESI ILLUSTRI NEL PANORAMA CULTURALE E SCIENTIFICO EUROPEO

Lezioni tenute nel 2019

presso la Società Letteraria di Verona

Ettore Curi

Mario Longo

Gian Paolo Marchi

Massimo Natale

Laura Och

Enrico Peruzzi

Domenico Romani

Francesca Rossi

Giovanni Rossi

Galeazzo Sciarretta

Daniela Zumiani

Sommario

PROGRAMMA DELLE LEZIONI.....	5
------------------------------	---

PRESENTAZIONE

Silvano Zavetti Presidente Associazione Consiglieri Comunali Emeriti e Coordinatore del corso	7
On. Ciro Maschio Presidente del Consiglio Comunale di Verona	8
Prof. Arnaldo Soldani Direttore Dipartimento di Culture e Civiltà - Università di Verona	9
Dr.ssa Daniela Brunelli Presidente della Società Letteraria di Verona	10

SESSIONE PRIMAVERILE

17 gennaio 2019 Lezione della Prof.ssa Daniela Zumiani	13
<i>MICHELE SANMICHELI - Architetto</i> <i>Verona 1484 (1486/87) – Verona 1559</i>	
21 febbraio 2019 Lezione del Prof. Enrico Peruzzi	29
<i>GIROLAMO FRACASTORO - Medico</i> <i>Verona 1476 – Incaffi (Verona) 1553</i>	
14 marzo 2019 Lezione del Prof. Giovanni Rossi	37
<i>BARTOLOMEO CIPOLLA - Giurista veronese e professore patavino</i> <i>Verona 1420 - Padova 1475</i>	
11 aprile 2019 Lezione del Prof. Gian Paolo Marchi	47
<i>SCIPIONE MAFFEI - Filologo, storico, storiografo</i> <i>Verona 1675 - Verona 1755</i>	
16 maggio 2019 Lezione della Prof.ssa Laura Och	59
<i>ANTONIO SALIERI - Musicista</i> <i>Legnago 1750 – Vienna 1825</i>	
6 giugno 2019 Lezione della Dott.ssa Francesca Rossi	67
<i>PAOLO CALIARI - Pittore</i> <i>Verona 1528 - Venezia 1588</i>	

SESSIONE AUTUNNALE

19 settembre 2019 Coordinatore Silvano Zavetti	77
19 settembre 2019 Lezione del Prof. Massimo Natale	79
<i>IPPOLITO PINDEMONTE - Scrittore</i> <i>Verona 1753 – Verona 1828</i>	
17 ottobre 2019 Lezione di don Domenico Romani	89
<i>NICOLA MAZZA - Sacerdote, Educatore nella città e oltre</i> <i>Verona 1790 - 1865</i>	

7 novembre 2019 Lezione del Prof. Ettore Curi	101
GIUSEPPE ZAMBONI - Inventore pila a secco ed elettromotore perpetuo	
<i>Arbizzano (VR) 1776 - Verona 1846</i>	
7 novembre 2019 Lezione del Prof. Galeazzo Sciarretta	109
ENRICO BERNARDI - Inventore motore a scoppio	
Verona 1841 - Verona 1919	
21 novembre 2019 Lezione del Prof. Mario Longo	119
ROMANO GUARDINI - Filosofo	
<i>Verona 1885 - Monaco di Baviera 1968</i>	
APPENDICE.....	131
Curriculum dei relatori	
RINGRAZIAMENTI.....	137

VERONESI ILLUSTRI NEL PANORAMA CULTURALE E SCIENTIFICO EUROPEO

Ciclo di lezioni promosse dall'Associazione Consiglieri Comunali emeriti e dall'Università di Verona
– Dipartimento di Culture e Civiltà, in collaborazione con la Società Letteraria.

PROGRAMMA DELLE LEZIONI

tenute presso la Società Letteraria di Verona in Piazzetta Scalette Rubiani, 1

VERONESI ILLUSTRI	RELATORE	DATA
1. MICHELE SANMICHELI Architetto, Verona 1484 - Verona 1559	Prof.ssa Daniela Zumiani Università di Verona	17.01.2019
2. GIROLAMO FRACASTORO Medico, Verona 1476 - Verona 1553	Prof. Enrico Peruzzi Università di Verona	21.02.2019
3. BARTOLOMEO CIPOLLA Giurista, Verona 1420 - Padova 1475	Prof. Giovanni Rossi Università di Verona	14.03.2019
4. SCIPIONE MAFFEI Filologo, storico, storiografo, Verona 1675 - Verona 1755	Prof. Gian Paolo Marchi Professore Emerito Università Verona	11.04.2019
5. ANTONIO SALIERI Musicista, Legnago 1750 - Vienna 1825	Prof.ssa Laura Och Conservatorio di Verona	16.05.2019
6. PAOLO CALIARI Pittore, Verona 1528 - Venezia 1588	Dott.ssa Francesca Rossi Direttrice Musei Civici di Verona	06.06.2019
7. IPPOLITO PINDEMONTE Scrittore, Verona 1753 – Verona 1828	Prof. Massimo Natale Università di Verona	19.09.2019
8. NICOLA MAZZA Sacerdote. Educatore, Verona 1790 - Verona 1865	Don Domenico Romani Direttore Casa editrice Mazziana	17.10.2019
9. GIUSEPPE ZAMBONI Inventore pila a secco ed elettromotore perpetuo, Arbizzano (VR) 1776 - Verona 1846	Prof. Ettore Curi Segretario Emerito Accademia Agricoltura Scienze e Lettere di Verona	07.11.2019
ENRICO BERNARDI Inventore motore a scoppio, Verona 1841 - Verona 1919	Prof. Galeazzo Sciarretta Presidente Emerito Accademia Agricoltura Scienze e Lettere di Verona	
10. ROMANO GUARDINI Filosofo, Verona 1885 - Monaco di Baviera 1968	Prof. Mario Longo Università di Verona	21.11.2019

Con il patrocinio



Presidenza del Consiglio Comunale

PRESENTAZIONE

Silvano Zavetti

Presidente Associazione Consiglieri Comunali Emeriti e
Coordinatore del corso

Le dieci lezioni in programma quest'anno seguono idealmente quello che è stato fatto nel 2018. In quell'anno avevamo organizzato otto conferenze sulla storia politico-amministrativa del Comune di Verona, dal 1300 fino alla ricostruzione, cioè fino agli anni '60. Quest'anno abbiamo voluto incrementare questo periodo con dei *medaglioni*, cioè con alcuni personaggi veronesi che hanno dato lustro alla città, ma soprattutto, almeno nelle nostre intenzioni c'era questa volontà, di illustrare personaggi che hanno costituito, con le loro opere un valore extra comunale, una dimensione nazionale, europea e internazionale. La nostra volontà era quella di far capire che Verona ha un passato di un certo peso e avrà un futuro nel mondo se supererà il confine nazionale, perché Verona è, sì, bella ma se non riesce ad andare oltre... .

Iniziamo con un grande nome: *Michele Sanmicheli*, le prossime lezioni, come da programma, riguarderanno *Girolamo Fracastoro*, *Bartolomeo Cipolla*, *Paolo Caliari*, *Scipione Maffei*, *Antonio Salieri*, *Ippolito Pindemonte*, *Nicola Mazza*, *Giuseppe Zamboni*, *Enrico Bernardi* e *Romano Guardini*.

All'obiezione “*ma oltre a questi nomi c'è ne sono molti altri personaggi illustri*”, rispondo che è vero, ma magari non sono veronesi, comunque su “*Veronesi Illustri*” organizzeremo in seguito altri incontri. Una seconda obiezione che sicuramente viene da fare è “*non c'è neanche una donna*”. È vero! Abbiamo discusso molto ma non siamo riusciti a trovare, almeno per ora, una figura che potesse far parte di questa categoria di *veronesi illustri*, però non è escluso che successivamente faremo qualcosa di specifico.

Ricordo che questa iniziativa ha avuto il patrocinio della Presidenza del Consiglio Comunale di Verona. Al termine di tutte le lezioni, siamo altresì autorizzati ad effettuare la sbobinatura dell'audio e a stampare a cura della stamperia comunale, il fascicolo che raccoglierà tutte le lezioni.

On. Ciro Maschio

Presidente del Consiglio Comunale di Verona

È con piacere che presento il Quaderno n. 17 dell'Associazione Consiglieri Emeriti, che contiene gli atti delle lezioni svolte nel 2019 da illustri relatori.

Questo è il secondo anno del progetto, realizzato in collaborazione con la Società Letteraria di Verona e l'Università di Verona, che ha ottenuto il convinto patrocinio del Consiglio Comunale di Verona.

Nel 2018 i relatori hanno svolto un excursus sulla storia amministrativa del Comune di Verona, dalle sue origini sino al secondo dopoguerra. L'anno scorso si sono privilegiate le biografie di veronesi illustri nel panorama culturale e scientifico europeo. So che anche quest'anno si sta proseguendo su questa strada.

Va riconosciuto il merito all'Associazione Consiglieri Emeriti di svolgere una meritoria opera di divulgazione culturale che si affianca, a pieno titolo, a quanto fatto da altre istituzioni culturali veronesi.

Il progetto riscuote l'adesione di un significativo numero di attenti partecipanti che mostrano il desiderio, largamente diffuso nella nostra comunità, di conoscere la storia, i personaggi e le vicende che hanno caratterizzato il passato di Verona.

Il Consiglio Comunale è sempre a fianco di chi produce informazione culturale e scientifica, suffragata da elementi di approfondimento e di valore storico.

Nell'auspicare che eventi come questi possano sempre più svilupparsi, rinnovo l'apprezzamento all'Associazione Consiglieri Emeriti, non solamente per questa iniziativa, ma anche per le altre che essa svolge con costanza ed impegno.

Prof. Arnaldo Soldani

Direttore Dipartimento di Culture e Civiltà - Università di Verona

Ringrazio l'Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti che ha organizzato questo corso sui *Veronesi Illustri* all'interno di un ciclo che prosegue dall'anno precedente. La ringrazio anzitutto per aver coinvolto il Dipartimento di Culture e Civiltà fin dal momento dell'ideazione di questo programma. Per la verità la collaborazione era iniziata già con il mio predecessore professor Gian Paolo Romagnani, che anche per ragioni scientifiche è molto sensibile alle questioni di storia, e in specie della storia politica, culturale e civile della nostra città. Io faccio tutt'altro mestiere, sono uno storico della lingua italiana, ma ho colto fin da subito il valore di questa iniziativa, in sé stessa ma anche perché ha coinvolto, nelle passate edizioni come in questa, parecchi docenti del Dipartimento che dirigo da pochi mesi.

Il Dipartimento si chiama "Culture e Civiltà" perché ha una doppia anima: da una parte si focalizza sulla cultura, declinandola però in forma plurale, come *culture* nelle loro diverse articolazioni; dall'altra, intende avvalorare l'idea che questa pluralità di culture definisca la civiltà dentro cui viviamo, la civiltà che da Verona si allarga progressivamente verso la nostra regione, il nostro paese, l'Europa e il mondo intero; che è un po' lo spirito che - mi pare - governa anche questa prima selezione di Veronesi illustri, in una prospettiva che non intende per nulla essere localistica ma è totalmente aperta verso il mondo.

È un Dipartimento, quello che dirigo, che raggruppa al proprio interno un numero molto consistente di docenti: siamo più di settanta e afferiamo a diverse aree delle discipline umanistiche. Ci sono gli storici della letteratura, i linguisti, i filologi, gli storici nel senso stretto del termine, gli storici dell'arte, i geografi, e così via. È dunque un Dipartimento che grossomodo corrisponde a quella che, nella tradizionale organizzazione dell'Università, era la Facoltà di Lettere. E direi che proprio per questo esso è stato coinvolto nell'organizzazione di questa serie di eventi, che hanno un evidente taglio pluridisciplinare.

Io mi fermo qui. Ringrazio di nuovo gli organizzatori e ringrazio naturalmente la Società Letteraria per l'ospitalità, in particolare la sua Diretrice, l'amica Daniela Brunelli, che è sempre la prima a raccogliere queste sollecitazioni. Ringrazio poi i colleghi del Dipartimento di Culture e Civiltà, sia quelli che attualmente sono ancora in organico, sia quelli in pensione, che continuano con passione e competenza nella loro attività di studiosi. Vedo fra gli altri qui in prima fila Giampaolo Marchi, professore emerito del nostro Dipartimento.

Auguro a questa iniziativa un ottimo successo, come già dimostra questa prima serata, e come sono certo che accadrà anche nelle successive; così come mi auguro che questa bella collaborazione possa proseguire anche prossimi anni, con altri Veronesi illustri o con altri cicli dedicati alla nostra città. Grazie ancora a tutti.

Dr.ssa **Daniela Brunelli**
Presidente della Società Letteraria di Verona

Sono particolarmente riconoscente all'amico e consigliere emerito Silvano Zavetti per aver condiviso con la Società Letteraria di Verona il fortunato ciclo di conferenze dedicato ai "Veronesi illustri nel panorama culturale e scientifico europeo". Ciclo che, per il secondo anno consecutivo, vede la collaborazione con il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'ateneo scaligero, i cui docenti e ricercatori – alcuni giovani – hanno generosamente contribuito con i loro interventi nel conferire un efficace taglio divulgativo, supportato da un sapere scientifico consolidato.

D'altro canto, la militanza politico-amministrativa degli stessi consiglieri emeriti, unitamente alla loro preoccupazione di tramandare la storia di Verona attraverso i suoi protagonisti, ne fanno preziosi ed esemplari testimoni di cosa significhi prendersi cura, da un lato, del buon governo della cosa pubblica e, dall'altro, della valorizzazione nel tempo dei migliori frutti della nostra città.

Si tratta, infatti, di un ciclo di conferenze sulle quali le illustri relatrici e illustri relatori hanno ripercorso la storia di Verona attraverso alcuni personaggi significativi – i migliori frutti, appunto –, riallacciandosi per certi aspetti al ciclo organizzato l'anno precedente sulla storia politico-amministrativa del Comune di Verona, dal 1300 fino agli anni '60 del Novecento. Potremmo dire che, in quest'ultima occasione, i relatori hanno completato l'opera dei precedenti, restituendo agli ospiti di sala Montanari la visione complessiva di una città che ha vissuto diverse stagioni di fervido e costruttivo dibattito culturale, scientifico, civile e politico.

Al bonario rilievo espresso agli amici consiglieri emeriti, ossia l'attenzione non ancora sufficientemente dedicata alle protagoniste femminili, altrettanto significative, sono certa che si porrà rimedio. Sappiamo quanto le loro voci tramandate alla storia siano talora sommesse e prive di clamore, per le ben note sorti delle donne: "progressive" ma non (ancora) "magnifiche".

Credo sia opportuno sottolineare, infine, che nella narrazione di ogni argomento, periodo o personaggio si è riscontrata una dimensione cittadina tutt'altro che localistica o provinciale; piuttosto una vocazione di apertura al dialogo, alla visione oltre le mura e al confronto proficuo con realtà di caratura internazionale. Ciò ha messo in luce quanto Verona sia una città con una propria marcata identità, sulle tracce della quale è bene continuare a impegnarsi nel segno dell'ampliamento e del miglioramento continuo.

L'invito ai consiglieri emeriti, ai relatori e agli ospiti non può che essere quello di proseguire gli incontri condivisi, mantenendo vivo in Sala Montanari – nel cuore della città – l'amore per il buon governo e per gli studi, con particolare attenzione alle giovani generazioni impegnate a costruire il nostro presente.

**VERONESI ILLUSTRI NEL PANORAMA
CULTURALE E SCIENTIFICO EUROPEO**

SESSIONE PRIMAVERILE

17 gennaio 2019

Lezione della Prof.ssa **Daniela Zumiani**

Docente di Storia dell'Architettura - Università di Verona

MICHELE SANMICHELI - Architetto
Verona 1484 (1486/87) – Verona 1559

Sono onorata di essere stata invitata dagli organizzatori del pregevole ciclo di incontri sui *Veronesi Illustri* ma altresì intimidita dall'importanza del personaggio di cui presento l'operato, Michele Sanmicheli, una delle *archistar* del Cinquecento. Michele non fu semplicemente un "abile" architetto locale, ma protagonista di primo piano nel panorama architettonico internazionale del suo tempo. Egli contribuì alla diffusione del linguaggio architettonico esemplato sull'Antico, espressione originale della cultura artistica irradiata da Firenze e Roma tra Quattrocento e primo Cinquecento. Forme e modelli affermatasi presso le corti rinascimentali della penisola italiana prima e poi nell'area d'oltralpe, soprattutto francese e anglosassone.

Circostanziate informazioni sulla vita e sull'attività del Sanmicheli le fornisce Giorgio Vasari (1511 – 1574) nella edizione giuntina del 1568 delle sue *Vite*, opera nella quale compare anche il ritratto di Michele, modello al quale si ispira anche lo scultore Ugo Zannoni (Verona, 21 luglio 1836 – Verona, 3 giugno 1919), autore nel 1870 del busto conservato nella Protomoteca della Biblioteca Civica di Verona: il volto incorniciato da folta barba ha l'espressione solenne, quale si addice ad un uomo saggio, di età matura, già affermato professionalmente. L'informatore di Vasari per la redazione della Vita di Michele Sanmicheli è un colto frate domenicano di origine veronese, Marco de' Medici (1516 ca -1583). studioso che ebbe informazioni di prima mano e, credibilmente, contatti con lo stesso Michele. Pur rimanendo affidabile nel suo complesso, il testo vasariano, contiene alcune incongruenze tra quanto pubblicato nel 1568 e quanto è emerso in documenti venuti alla luce nel Novecento, fonti che consentono di collocare la sua data di nascita non al 1484 ma al 1486/87. Sicuramente Sanmicheli nacque a Verona da una famiglia di scalpellini di origini lombarda. La sua stirpe, come numerose altre famiglie di lapicidi presenti nella Verona del secondo Quattrocento, proveniva dalla zona dei Laghi lombardi, area situata ai confini tra la Lombardia e la Svizzera, nei pressi di Lugano. Si trattava di artigiani abili nella lavorazione della pietra, materiale di cui abbonda la loro zona di origine, che già a partire dal Trecento avevano iniziato a trasferirsi in varie aree d'Italia, attratti dalla mole di lavoro offerta dai cantieri della Lombardia, del Veneto, delle Marche, dell'Umbria, del Lazio, della Campania.

Come è facilmente intuibile, le maestranze si spostavano in gruppi, tendenzialmente uniti da vincoli di parentela o di amicizia. All'interno delle comunità formatesi nei luoghi di lavoro, venne a crearsi un *background* culturale favorevole alla formazione di artigiani sempre più specializzati. Non è casuale che provengano da tali *clan* parentali alcune personalità della cultura architettonica italiana, capaci di segnare con la loro poetica artistica e le loro abilità costruttive la Storia dell'Arte internazionale: non solo Michele Sanmicheli ma, anche, solo per citare i più noti, Carlo Maderno e Francesco Borromini, artefice, quest'ultimo, della spettacolare rivoluzione architettonica seicentesca.

Ciò dimostra che la conoscenza delle *liaison* amicali, nonché parentali tra gli artisti, ha

un'importanza notevole, molto più di quanto comunemente si ritenga, per comprendere la trama delle influenze e le motivazioni sottese alla esecuzione delle opere. Come è fondamentale avere contezza dei rapporti tra gli artisti e la committenza, nonché tra artisti e artisti, al fine di contestualizzare correttamente le scelte figurative all'interno della realtà storica, sociale e politica nella quale i vari protagonisti si trovano ad operare. Assunto che si può applicare pienamente anche all'operato di Sanmicheli.

Dal testo vasariano, confermato dalle fonti oggi note, apprendiamo che sia il padre di Michele, Giovanni, morto nel 1497, sia lo zio Bartolomeo, defunto nel 1512, erano abili scarpellini originari da Porlezza. La decisione di stabilirsi a Verona dipese, verosimilmente dal fatto che nella città scaligera risiedevano famiglie amiche di lapicidi provenienti dai Laghi lombardi, tra cui i Pasini, i da Castello, chiamati anche da Porlezza: Pietro da Porlezza è il padre di Francesco da Castello e di Michele Leoni, entrambi architetti operosi a Verona durante il Cinquecento; alla rete di immigrati attivi nel settore della lavorazione della pietra, provenienti dalla Valsolda, appartenevano Giovanni di Comino e Beltramo di Valsolda documentati tra le maestranze impegnate nel cantiere della erigenda Loggia del Consiglio di Verona. L'edificio, iniziato nella seconda metà del Quattrocento è la costruzione più rappresentativa, in ambito cittadino, della nuova stagione dell'architettura ispirata alla classicità. L'originale interpretazione dell'antico locale ha fatto sì che l'erudizione locale di età veneta assegnasse una inattendibile paternità progettuale di detta Loggia al veronese Fra' Giovanni Giocondo da Verona (1433 – 1515), internazionale e famoso teorico dell'architettura. In realtà, come Raffaello Brenzoni, su base documentale, ha messo in luce, l'elegante costruzione veronese è l'esito della collaborazione tra alcuni dei sopra citati lapicidi e l'*élite* degli intellettuali veronesi dell'epoca: *élite* che vantava tra i propri membri alcuni discendenti da maestranze lombarde. Maestri scarpellini attivi nel cantiere della Loggia furono i Mazzola, dal cui ceppo proveniva Giovanni Antonio Mazzola, poeta umanista che nel 1484 allestì una ricercata celebrazione umanistica in piazza dei Signori, la cosiddetta *Actio Panthea*, rappresentazione che gli valse l'epiteto di *Panteo*, ovvero: «*Colui che ha le virtù di tutti gli Dei*» È da credere che proprio all'interno di questo stimolante *milieu* culturale il Sanmicheli sviluppi la profonda ammirazione per l'antico e apprenda, per la prima volta, la fondamentale lezione vitruviana. È sul testo *De Architectura* di Vitruvio, redatto in 10 libri in età augustea, che si formarono, infatti, generazioni di architetti dal Quattrocento al Settecento. L'opera scritta in un latino arcaico e priva di illustrazioni, rinvenuta nel Trecento in un monastero d'Oltralpe, diventò oggetto, già nel tardo Trecento, di studio da parte prima degli Umanisti. In seguito, generazioni di architetti ed intellettuali, grazie all'analisi volta sia all'interpretazione della lingua latina sia alla ricerca delle corrispondenze tra il testo scritto e ciò che esisteva nella realtà, cercarono di metterne in pratica gli insegnamenti. Si consideri che i libri erano stati redatti in età augustea e gran parte delle testimonianze antiche esistenti nel Quattrocento e nel Cinquecento, sia a Roma che a Verona, datavano al secondo, terzo secolo dell'Impero. Una discrasia che comportò discussioni e interpretazioni del testo latino, confronti attraverso i quali scaturì la straordinaria fioritura di interpretazioni delle forme antiche, tale da far meritare all'architettura, nel Rinascimento, il ruolo di regina delle Arti. La stessa Loggia del Consiglio veronese, pur meno innovativa rispetto alle coeve opere toscane, evidenzia, nelle pietre lavorate dai lapicidi lombardi, ormai naturalizzati veronesi, temi e soggetti desunti dall'antico, spesso ispirati a miniature o disegni conservati nelle collezioni cittadine, *in primis* nella secolare Biblioteca Capitolare veronese, o figurazioni desunte dalla

monetazione romana, quali le teste degli Imperatori.

Ritornando a Michele, nulla sappiamo sulla sua formazione e attività al tempo della costruzione della Loggia. Rimasto orfano a poco più di dieci anni, non partecipò certamente ai lavori creativi del cantiere. Secondo Vasari egli si formò collaborando con il padre, ipotesi poco probabile secondo le ricerche oggi più accreditate. Attualmente gli studiosi ritengono più verosimile un soggiorno di Michele a Venezia, città dove egli potrebbe aver collaborato con altri scalpellini legati alla sua famiglia, tra cui membri della bottega dei Lombardo, il cui cognome non lascia dubbi sull'area di provenienza. Paul Davies e David Hemsoll, autori di numerosi studi sull'architetto veronese, ipotizzano che la formazione di Michele sia avvenuta nell'ambito della produzione scultorea, giusto l'uso di elementi plastici nelle sue architetture, evidente soprattutto nella produzione giovanile e segnalano stilemi lombardeschi in alcune delle prime opere.

Ad oggi, comunque, non si hanno certezze sul percorso formativo, ma, grazie alle informazioni contenute nelle *Vite* di Vasari, veniamo a sapere che Michele:

«Essendo Michele San Michele nato l'anno 1484 in Verona et avendo imparato i primi principii dell'architettura da Giovanni suo padre e da Bartolomeo suo zio, ambi architettori eccellenti, se n'andò di sedici anni a Roma, lasciando il padre e due suoi fratelli di bell'ingegno, l'uno de' quali, che fu chiamato Iacomo, attese alle lettere e l'altro, detto don Camillo, fu canonico regolare e generale di quell'Ordine; e giunto quivi studiò di maniera le cose d'architettura antiche e con tanta diligenza, misurando e considerando minutamente ogni cosa, che in poco tempo divenne, non pure in Roma, ma per tutti i luoghi che sono all'intorno, nominato e famoso.».

Michele sedicenne, sulla base della data di nascita attribuitagli nel testo vasariano, o diciottenne come oggi si ipotizza, arrivò, dunque, a Roma.

Correva l'anno 1505 e per un artista soggiornare a Roma in quel momento equivaleva accedere ad una formazione paragonabile a quella che oggi può offrire la frequenza a un *master* internazionale tenuto presso lo studio di Renzo Piano o di Daniel Libeskind. L'esperienza fu sicuramente fenomenale, perché Roma, all'inizio del Cinquecento era il luogo dove convenivano gli artisti più ambiziosi e capaci dell'epoca, non soltanto ovviamente architetti ma pittori, scultori, poeti, letterati.

È in quel torno di tempo che la *Corte Papale* detta legge nell'ambito della cultura internazionale; le nascenti potenze oltrealpine guardano ammirate ed invidiose alla megagalattica opera di ricostruzione della città, intrapresa da papi di forte personalità. Dal secondo Quattrocento si affermano colte figure di pontefici, mosse da ambizioni personali e dinastiche e nel contempo da volontà di affermare la magnificenza del papato che all'arte, *in primis*, affidano il compito di dare forma all'ideale urbano papale. Sono papi che chiamano al proprio servizio i migliori artisti e architetti dell'epoca, tra i quali emergono i toscani Giuliano da Sangallo, architetto (1445-1516) e il fratello Antonio senior, anch'egli architetto (Firenze ca. 1455-Firenze 1534), l'allora giovane artista universale Michelangelo Buonarroti (Caprese, 6 marzo 1475 – Roma, 18 febbraio 1564), Baldassarre Peruzzi, pittore e architetto (Siena 1481 Roma 1536); i marchigiani Donato Bramante, architetto e pittore (Fermignano, 1444 – Roma, 11 aprile 1514), Raffaello Sanzio, pittore e architetto (Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 – Roma, 6 aprile 1520).

Quando Sanmicheli arrivò a Roma, dunque, il disegno urbanistico architettonico volto alla

valorizzazione della città eterna era all'inizio della sua vigorosa messa in atto e il veronese venne in diretto contatto con i big dell'arte. Nel 1500 era stato indetto un anno giubilare e nel 1503 saliva al soglio di san Pietro Giuliano della Rovere, che adottò il nome pontificale di Giulio II, volontario rimando ad una ideale contiguità con la romana famiglia imperiale Giulio - Claudia, efficace modello di riferimento per il suo pontificato. Sanmicheli rimase attivo nel territorio umbro laziale sino al 1526 e durante il suo soggiorno sullo scranno papale siederanno due membri della casata fiorentina dei Medici, Giovanni con il nome pontificale di Leone X, dal 1513 al 1521, al quale successe, nel 1523, dopo il breve pontificato di Adriano VI, Adriaan Florenszoon Boeyens, Giulio de Medici, con il nome di Clemente VII, personalità ambiziose e culturalmente proiettate verso l'affermazione del primato culturale della papato nel contesto europeo.

Ricapitolando, appena arrivato a Roma, il giovane veronese si trovò di fronte alle grandiose rovine antiche e alle altrettanto stupefacenti architetture moderne. Le costruzioni pubbliche e private romane dell'Alto Rinascimento, che nel secondo Quattrocento erano ancora improntate a un linguaggio di matrice fiorentina, manifestavano a cavallo dei due secoli un pluralismo linguistico, dovuto, inizialmente, agli apporti di Donato Bramante. L'architetto marchigiano, reduce da significative esperienze e fattivi contatti con le opere della sua terra, di quelle veneta e lombarda, luoghi dai quali aveva tratto insegnamenti operativi e nei quali aveva lasciato segni incisivi del suo operare, elaborò, a Roma, una grandiosa interpretazione dell'antico ispirata al dettato vitruviano.

Fu Bramante l'autore delle più impattanti architetture del momento, quelle che più segnarono la iniziale formazione architettonica di numerosi architetti presenti nella città eterna, tra cui, appunto, Michele.

Il veronese venne attratto, indubbiamente, e ne avremo conferma in molte sue opere successive, oltre che dall'imponente cupola del Pantheon adrianeo, dal bramantesco tempietto a pianta circolare di San Pietro in Montorio, realizzazione ideale, in scala ridotta, di quella che era, all'epoca, l'idea del tempio di Salomone a Gerusalemme. Misurato ed armonico, il sacello bramantesco, reinterpretazione moderna del romano tempio di Vesta, rimane tuttora uno dei vertici architettonici raggiunti dagli studi effettuati da numerosi artisti rinascimentali, non solo romani, sul tempio a pianta centrale: si pensi a Leonardo che, all'epoca, operava in quel di Milano, anch'egli impegnato nella ricerca grafica e progettuale di architetture a pianta centrale. Il piccolo tempio, databile al 1502 (o forse di qualche anno successivo), consacrato al martirio di Pietro, venne commissionato dai reali di Spagna. Diretto curatore dell'opera e autore del programma costruttivo fu probabilmente Bernardo Lopez de Carvajal, il quale si attenne al principio che l'apostolo Pietro, fissando la sua sede a Roma e qui trasferendo da Gerusalemme la città di Dio e nella sua basilica il suo tempio ideale di Salomone, aveva confermato l'autorità universale, religiosa e politica della città.

Ripeto quanto detto in precedenza, ovvero che l'obiettivo del papato, all'epoca, è confermare l'autorità universale, religiosa e politica della città, ovvero della Chiesa Cattolica Romana. La forma architettonica, nel caso il tempio a pianta centrale, corrisponde a questo disegno, ovvero la committenza papale, *in primis*, ritiene il modello a pianta centrale quello più confacente al proprio obiettivo, nello specifico celebrativo e rappresentativo. Analogo intento informa il progetto per il rifacimento della basilica di San Pietro in Vaticano Il modello dell'antica basilica costantiniana a pianta longitudinale, consona all'ideale religioso del

percorso dei fedeli verso la salvezza, viene considerato superato, a favore della tipologia circolare, forma perfetta della trascendenza divina. Il nuovo Tempio della cristianità risulta, quindi, concepito a pianta centrale, ed iniziato nel 1506 su progetto di Donato Bramante.

Al momento dell'arrivo a Roma di Sanmicheli, era già aperto il cantiere dell'opera che stupì il mondo, ed ebbe significative ricadute nella elaborazione del linguaggio architettonico rinascimentale: il Belvedere vaticano. L'impianto bramantesco, correttamente definito dagli studiosi il luogo privilegiato di sperimentazione per il linguaggio all'antica, si configurava quale applicazione non ancora congelata delle teorie vitruviane, espressione straordinaria dell'elaborazione moderna delle teorie classiche. Dal cantiere del Belvedere sorta di reinvenzione di parti di una villa antica, quali circo e palestra collegati alla residenza, ispirati alle architetture imperiali che emergevano all'epoca grazie agli scavi archeologici nei dintorni di Roma, prese l'avvio la formazione di molti giovani architetti attivi a Roma coetanei di Michele, autori con i quali il Nostro ebbe credibilmente contatti e scambi di idee. Ci riferiamo ad Antonio da Sangallo junior, architetto (Firenze 1483-Terni 1546), artista con cui Michele sicuramente collaborò in area umbro - laziale, a Jacopo Tatti detto Sansovino, scultore architetto (Firenze, 2 luglio 1486 – Venezia, 27 novembre 1570), che Michele ritrovò alla fine degli anni Venti a Venezia, al romano Giulio Pippi (Romano), pittore, architetto, scenografo, (Roma, 1499 circa – Mantova, 1° novembre 1546), anche quest'ultimo entrato in contatto con Michele alla fine degli anni Venti, in quanto architetto alla corte mantovana.

Si tratta di personalità di rilievo, in relazione con i maestri dell'Alto Rinascimento con cui possono collaborare ed imparare, artisti coinvolti nella spettacolare e immaginifica riproposizione dell'Antico, adottata non solo per le chiese e per le residenze papali, ma altresì per ville e palazzi e privati. Architetture, queste ultime, particolarmente apprezzate dall'aristocrazia e dalla rampante nobiltà, che attraverso la villa e il palazzo urbano testimonia il proprio elevato rango sociale e politico. Gli architetti operosi a Roma elaborano nuovi modelli sulla base delle indicazioni provenienti dallo studio del testo vitruviano: sorgono la suburbana villa Chigi, poi Farnesina, di Baldassarre Peruzzi (1481 – 1536), palazzo Riario, poi della Cancelleria, la raffaellesca villa Madama.

Tra i palazzi più emblematici, sicuramente apprezzato da Michele, e non solo, si impose in quegli anni palazzo Caprini, progettato sempre da Donato Bramante, nel 1501, situato in piazza Scossacavalli, edificio abbattuto alla fine degli anni 20 del Novecento per realizzare via della Conciliazione.

Da quanto si deduce dall'analisi dei disegni conservati dell'opera, l'impaginato della facciata risultava caratterizzato dal bugnato forte, intervallato alla base da aperture centinate, alcune destinate a portali d'ingresso altre fruibili come botteghe, con possibilità di inserire un mezzanino nascosto nell'articolazione dell'impianto dell'arco. Una soluzione che consentiva di ottenere più spazio internamente senza negare la monumentalità esterna, esaltata dall'altezza del primo ordine, ritmato da colonne binate che impaginavano grandi finestre con timpano. Il modello sarà alla base di una quantità notevole di variazioni sul tema. Ne è un esempio il palazzo Stati Maccarani in piazza Sant'Eustachio a Roma, opera realizzata tra il 1519 e il 1524 su disegno di Giulio Romano. L'architetto partendo dal modello bramantesco, alzò di un piano la sua facciata ed utilizzò paraste in luogo delle colonne, operando mutamenti di scarso rilievo strutturale, ma capaci di rendere originale la nuova costruzione.

Nel 1523 al soglio pontificio, si è detto, arrivò Giovanni de Medici che scelse il nome

pontificale di Leone X. Il riferimento era a Leone Magno, papa che aveva affermato l'ortodossia della Chiesa Romana, colui che riuscì nell'impresa di fermare Attila; il modello di riferimento, in questo caso, è quello di un grande papa del passato. Erano anni, quelli, segnati dalle lotte di religione nei paesi d'Oltralpe, spesso combattute sul suolo della penisola al fine di affermare la propria potenza politica ed economica. Rendevano ancora più preoccupante la situazione politico economica della Chiesa Cattolica le proteste religiose provenienti da alcune aree dell'Impero: nel 1517 Martin Lutero espone le sue tesi contro la politica della Chiesa Cattolica Romana, atto che diede il via alla divisione tra cattolici romani e protestanti d'oltralpe.

Tra il 1505 e il 1526, Michele Sanmicheli si trovava ancora a Roma, attivo professionalmente non tanto nella città, ma nel territorio sottoposto al papato, giusto quanto scrive Vasari, che riferisce sul successo del Nostro, richiesto in quanto capace di lavorare, manipolare, e conoscere l'antico:

«Dalla quale fama mossi, lo condussero gl'orvietani con onorati stipendi per architetto di quel loro tanto nominato tempio. In servizio de' quali mentre si adoperava, fu per la medesima cagione condotto a Monte Fiascone, cioè per la fabbrica del loro tempio principale, e così servendo all'uno e l'altro di questi luoghi, fece quanto si vede in quelle due città di buona architettura».

Si è ipotizzato che il tempio di Montefiascone al quale fa riferimento il Vasari sia il duomo della città, anche se non è documentato, edificio per il quale verosimilmente Michele fornì i disegni per la chiesa superiore, oggi trasformata. Molto più documentata è l'attività di Michele in altre zone dei territori papali. Sempre dall'informatissimo Vasari sappiamo che:

«Et inoltre all'altre cose in San Domenico di Orvieto fu fatta con suo disegno una bellissima sepoltura, credo per uno de' Petrucci nobile sanese, la quale costò grossa somma di danari e riuscì maravigliosa».

La struttura sanmicheliana della cappella è complessa, esito di una capacità progettuale già formata. Lo spazio architettonico si articola partendo dalla scala, a due rampe distanziate e parallele, entrambe dirette verso uno spazio imperniato sull'utilizzo della pianta centrale: il fedele scesa la scala arriva ad un primo vano, a pianta ottagonale, dopodiché, girando su sé stesso può cogliere visivamente il secondo vano, la cappella vera e propria dotata di altare, posta in asse e incorniciata dalle due rampe di scale. In tal modo la veduta dell'altare è l'esito di un'azione del guardare che coinvolge attivamente lo spettatore: un'intuizione geniale, da *archistar* appunto. La cappella, ancora esistente anche se sono state fatte alcune modifiche, elabora, rinnovandola e complicandola, la pianta centrale della Cappella Chigi progettata da Raffaello in Santa Maria del Popolo a Roma.

Sempre Vasari riferisce che Michele:

«fece oltre ciò in detti luoghi infinito numero di disegni per case private, si fece conoscere per di molto giudizio ed eccellente, onde il Papa Clemente Pontefice Settimo».

In quegli anni il Sanmicheli era impegnato come capomastro del Duomo di Orvieto, incarico assai prestigioso, assunto nel 1512, poco più che venticinquenne, testimonianza dell'alta considerazione di cui egli godeva. Al 1516 si fanno risalire gli incarichi ottenuti da Girolamo Petrucci, ricco e nobile senese in esilio, ovvero la già descritta cappella in San Domenico e il

rifacimento del proprio palazzo ad Orvieto, per la cui facciata Sanmicheli utilizzò stilemi classici elaborando soluzioni adottate da Raffaello nel palazzo romano per Branconio dell'Aquila e per quello fiorentino dei Pandolfini.

Dopo il pontificato di Leone X, dal 1513 al 1521, e dopo il breve pontificato di Adriano VI, Adriaan Florenszoon Boeyens, nel 1523 arrivò, si è detto, al soglio papale un altro Medici, Giulio, che adotta il nome di Clemente VII, il quale:

«disegnando servirsi di lui nelle cose importantissime di guerra che allora bollivano per tutta Italia, lo diede con buonissima previsione per compagno ad Antonio Sangallo, a ciò insieme andassero a vedere tutti i luoghi più importanza dello Stato Ecclesiastico e dove fosse bisogno dessero ordine di fortificare ma soprattutto Parma e Piacenza, per essere quelle due città più lontane da Roma e più vicine ed esposte ai pericoli delle guerre. La qual cosa avendo essequito Michele et Antonio con molta soddisfazione del Pontefice, venne desiderio a Michele dopo tanti anni di rivedere la patria et i parenti e gl'amici, ma molto più le fortezze de' viniziani».

Il conflitto franco- imperiale che segnò la storia dell'Europa nel secolo XV e XVI coinvolse anche i territori italiani, contesi tra le due potenze. Teatro degli scontri tra super potenze furono, infatti, l'Italia Settentrionale e Centrale. Va da sé che gli apparati fortificatori rivestivano, in quei frangenti, un ruolo chiave per mantenere il controllo dei propri possedimenti. Già durante il Quattrocento la progettazione di opere di difesa era stata affidata ad alcuni importanti architetti, tra cui il ben noto Francesco di Giorgio Martini (1439 – 1501), capaci di creare opere di controllo strategico significative sia per le forme ergonomiche che per la qualità estetica e tecnica. La rete fortificatoria esistente nel secolo XV venne perfezionata nei primi decenni del secolo successivo, al pari dell'ammodernamento delle armi di gittata. La manutenzione, tutela e aggiornamento delle architetture militari risultava, dunque, un ambito dell'arte costruttiva particolarmente studiato nel periodo in cui Michele operava. Proprio nel 1526 il veronese stava compiendo un sopralluogo in Romagna con Antonio da Sangallo e i suoi collaboratori per controllare le rocche, con l'intenzione di proseguire per Verona, verosimilmente solo temporaneamente, come emerge dal testo vasariano:

«Poi dunque che fu stato alcuni giorni in Verona, andando a Trevisi per vedere quella fortezza e di lì a Padova pel medesimo conto, furono di ciò avvertiti i signori viniziani e messi in sospetto non forse il San Michele andasse a loro danno rivedendo quelle fortezze. Per che, essendo di loro commessione stato preso in Padova e messo in carcere, fu lungamente esaminato, ma trovandosi lui essere uomo da bene, fu da loro non pure liberato, ma pregato che volesse con onorata provisione e grado andare al servizio di detti signori viniziani. Ma scusandosi egli di non potere per allora ciò fare, per essere obbligato a Sua Santità, diede buone promesse e si partì da loro; ma non istette molto (in guisa, per averlo, adoperarono detti signori) che fu forzato a partirsi da Roma e con buona grazia del Pontefice, al qual prima in tutto sodisfece, andare a servire i detti illustrissimi signori suoi naturali».

Incarcerato a Padova, per essere stato scambiato per una spia, venne però liberato ed invitato a collaborare alla realizzazione delle nuove fortificazioni veneziane rese necessarie dopo le ben note vicende seguite alla sconfitta nel 1509 dei veneziani ad Agnadello ad opera della Lega di Cambrai. Rientrata nei propri territori dopo il 1517 Venezia impegnò notevoli risorse economiche e sforzi politici per la salvaguardia militare dei propri territori e dai primi anni Venti presero il via i grandi lavori di riorganizzazione delle difese, opere che muteranno l'aspetto delle città e dei paesaggi del Dominio.

La documentazione ad oggi nota sull'attività di Sanmicheli durante il 1526 non offre sufficiente chiarezza sui motivi che indussero l'architetto, recatosi temporaneamente a Roma, a chiedere il permesso di tornare in Veneto. Forse vi fu, per il veronese, la prospettiva di essere coinvolto nei cantieri della difesa veneziana, forse ebbe assicurazioni di lavoro tali da convincerlo di lasciare il remunerativo incarico di capomastro del duomo di Orvieto.

Il giovane architetto, tornato, dunque, a Verona venne coinvolto nella sistemazione del Ponte Nuovo, ma non fu chiamato a collaborare con gli ingegneri che si occupavano di riorganizzazione delle difese.

Correva l'anno 1527, l'anno del Sacco di Roma, perpetrato dai Lanzichenecchi di Carlo V: chi si trovava lontano dalla città messa a ferro e fuoco non rientrò sicuramente, così come molti scapparono. L'avvenimento ebbe, infatti, un impatto drammatico sull'immaginario collettivo in quanto mise in crisi l'idea dell'inviolabilità di Roma. Produsse mutamenti in campo economico, politico e sociale, determinò la diaspora degli artisti da Roma, che per circa un decennio rimase sguarnita di innovazioni, di novità, anche architettoniche. Alla città eterna serviranno alcuni lustri prima di ritrovare il prestigio culturale di cui godeva, e tornerà ad essere un centro di elaborazione e innovazione artistica solo alla fine del secolo. La reazione alla decadenza arrivò grazie all'energica opera di papa Paolo III Farnese, rappresentante di un pontificato proiettato verso il recupero del potere religioso, affidato all'opera di un clero battagliero per il quale viene indetto il Concilio di Trento. I dettami tridentini porteranno all'affermazioni di nuovi modelli volti a soddisfare, particolarmente, la necessità di coinvolgere emotivamente e spiritualmente dei fedeli, proponimenti tali da segnare profondamente anche le arti visive, destinate ad "educare" alla religiosità cattolica.

Sanmicheli nel fatidico 1527 era, dunque, già a Verona e risale verosimilmente a quell'anno il progetto per palazzo Canossa, e al 1528 quello per la Cappella Pellegrini, dei quali si dirà oltre.

Nel 1529 vi è la prima testimonianza sulle attività di Sanmicheli come ingegnere delle fortificazioni a servizio della Serenissima e poi dal 1537 verrà chiamato anche come ingegnere per i sopralluoghi e la gestione delle fortificazioni lungo la costa dalmata, sottoposta alla Dominante.

Sull'opera di Michele al servizio della Dominante scrive il Vasari:

«Appresso de' quali dimorando, diede assai tosto saggio del giudizio e saper suo nel fare in Verona, dopo molte difficoltà che pareva che avesse l'opera, un bellissimo e fortissimo bastione, che infinitamente piacque a quei signori et al signor duca d'Urbino loro capitano generale. Dopo le quali cose avendo i medesimi deliberato di fortificare Lignago e Porto, luoghi importantissimi al loro dominio e posti sopra il fiume dell'Adice, cioè uno da uno e l'altro dall'altro lato, ma congiunti da un ponte, comiserò al San Michele che dovesse mostrare loro, mediante un modello, come a lui pareva che si potessero e dovessero detti luoghi fortificare. Il che essendo da lui stato fatto, piacque infinitamente il suo disegno a que' signori et al duca d'Urbino. Per che, dato ordine di quanto s'avesse a fare, condusse il San Michele le fortificazioni di que' due luoghi di maniera, che per simil opera non si può veder meglio, né più bella, né più considerata, né più forte, come ben sa chi l'ha veduta».

Gli interventi di Michele sulle fortificazioni della Dominante furono molteplici e assai significativi, soprattutto efficaci ed innovativi quelli realizzati per la difesa di Legnago e di Peschiera, né meno importanza ebbero le architetture militari in vari luoghi dell'entroterra veneto, lungo le coste dalmate e nelle isole soggette a Venezia. Opere suscettibili di un'analisi

dettagliata che esula dai limiti di questo intervento.

In generale si può osservare che il linguaggio architettonico utilizzato dal Sanmicheli per l'architettura difensiva rimane connotato in senso aulico, esito dell'esperienza romana, fatta misurando ed elaborando le forme degli antichi e ovviamente vedendo le opere degli architetti attivi nella città papale all'epoca del suo soggiorno. La formazione romana viene arricchita dallo studio delle antichità veronesi, numerose e significative pur se meno eclatanti dimensionalmente da quelle della città papale. La struttura romana più spettacolare di Verona è, fuor di dubbio, l'anfiteatro Arena, un'opera architettonica di cui al tempo di Sanmicheli non esiste più l'anello esterno, ridotto ad una piccola ala. Il monumento romano si presentava agli occhi del Nostro così come noi oggi lo vediamo: non un'opera definita ma il suo, seppure possente, scheletro. Una situazione che percettivamente esalta la rusticità, la potenza della struttura portante, la plasticità degli elementi che sostengono le superfici. Ed è verosimile che proprio l'aspetto grezzo e nello stesso tempo vibrante, abbia influenzato il linguaggio sanmicheliano, e lo abbia fundamentalmente reso diverso da quello dei suoi colleghi attivi a Roma.

E l'architettura di Sanmicheli è sicuramente un'architettura che evoca l'antichità reinterpretandola in un linguaggio personale, segnato da corposa plasticità. Ne è un esempio efficace la sanmicheliana porta di terra a Zara, realizzata durante gli anni della maturità di Michele, nel 1541. Anche qui l'architetto utilizza il bugnato per evidenziare la forza del manufatto, una *texture* che accompagna ed esalta il gioco delle colonne e dei pilastri a rocchi sovrapposti e tra loro leggermente distanziati posti ad incorniciare le tre campiture, quella centrale caratterizzata dal grande fornice, quelle laterali da semplici aperture rettangolari su cui si impostano le superfici dedicatorie timpanate. Una possente cornice conclude questo "arco trionfale" esemplato dal mondo antico ma tradotto in un linguaggio decisamente moderno. L'architetto veronese si avvale di una equivalente modalità compositiva per il Forte di Sant'Andrea a Venezia, riconducibile al 1543, nel quale l'utilizzo sempre molto attento al bugnato riesce a rendere l'architettura "parlante". Il manufatto difensivo si erge in riva al mare, sorta di corpo squadrato, potente e massiccio, grazie alla superficie fortemente contrastata dell'involucro.

Michele fu chiamato a collaborare nella ristrutturazione delle mura anche a Verona, impegnata a rimettere in ordine le proprie difese appena dopo la ben nota spianata del 1517. Durante gli anni Venti del Cinquecento la cinta di età Scaligera venne in parte smantellata e rinforzata con terrapieni, mantenendone comunque il perimetro. Si crearono le condizioni per erigere dei baluardi adatti a contrastare le gittate delle nuove palle in ferro dei cannoni. Scrive Vasari:

«Ma più di tutti gl'altri fortificò Michele et adornò la sua patria Verona: facendovi, oltre all'altre cose, quelle bellissime porte della città che non hanno in altro luogo pari: cioè la Porta Nuova, tutta di opera dorica rustica, la quale nella sua sodezza e nell'essere gagliarda e massiccia corrisponde alla fortezza del luogo, essendo tutta murata di tufo e pietra viva, et avendo dentro stanze per i soldati che stanno alla guardia et altri molti commodi, non più stati fatti in simile maniera di fabbriche. Questo edificio, che è quadro e di sopra scoperto e con le sue canoniere, servendo per cavaliere difende due gran bastioni, o vero torrioni, che con proporzionata distanza tengono nel mezzo la porta; et il tutto è fatto con tanto giudizio, spesa e magnificenza, che niuno pensava potersi fare per l'avenire, come non si era veduto per l'adietro, già mai altr'opera di maggior grandezza né meglio intesa, quando di lì a pochi anni il medesimo San Michele fondò e tirò in alto la porta detta volgarmente dal Palio, la quale non è

punto inferiore alla già detta, ma anch'ella parimente o più bella, grande, meravigliosa et intesa ottimamente. E di vero in queste due porte si vede i signori viniziani, mediante l'ingegno di questo architetto, avere pareggiato gl'edifizii e fabbriche degl'antichi romani. Questa ultima porta adunque è dalla parte di fuori d'ordine dorico, con colonne smisurate che risaltano, striate tutte secondo l'uso di quell'ordine, le quali colonne dico, che sono otto in tutto, sono poste a due a due: quattro tengono la porta in mezzo con l'arme de' rettori della città, fra l'una e l'altra da ogni parte, e l'altre quattro similmente a due a due, fanno finimento negl'angoli della porta, la quale è di facciata larghissima e tutta di bozze, o vero bugne, non rozze ma pulite e con bellissimi ornamenti; et il foro, o vero vano della porta, riman quadro, ma l'architettura nuova, bizzarra e bellissima. Sopra è un cornicione dorico ricchissimo con sue appartenenze, sopra cui doveva andare, come si vede nel modello, un frontespizio con suoi fornimenti, il quale faceva parapetto all'artiglieria, dovendo questa porta, come l'altra, servire per cavaliere. Dentro poi sono stanze grandissime per i soldati con altri commodi et appartamenti. Dalla banda che è volta verso la città, vi fece il San Michele una bellissima loggia, tutta di fuori d'ordine dorico e rustico e di dentro tutta lavorata alla rustica, con pilastri grandissimi, che hanno per ornamento colonne di fuori tonde e dentro quadre e con mezzo risalto, lavorate di pezzi alla rustica e con capitelli dorici senza base, e nella cima un cornicione pur dorico et intagliato che gira tutta la loggia, che è lunghissima, dentro e fuori. Insomma quest'opera è meravigliosa, onde ben disse il vero l'illustrissimo signor Sforza Pallavicino, governatore generale degl'esserciti viniziani, quando disse non potersi in Europa trovare fabrica alcuna che a questa possa in niun modo aguagliarsi; la quale fu l'ultimo miracolo di Michele, imperò che, avendo a pena fatto tutto questo primo ordine descritto, finì il corso di sua vita. Onde rimase imperfetta quest'opera, che non si finirà mai altrimenti, non mancando alcuni maligni (come quasi sempre nelle gran cose adiviene) che la biasimano, sforzandosi di sminuire l'altrui lodi con la malignità e maladicezza, poi che non possono con l'ingegno pari cose a gran pezzo operare. Fece il medesimo un'altra porta in Verona, detta di San Zeno, la quale è bellissima, anzi in ogni altro luogo sarebbe meravigliosa, ma in Verona è la sua bellezza et artificio dall'altre due sopra dette offuscata. È similmente opera di Michele il bastione, o vero baluardo, che è vicino a questa porta, e similmente quello che è più a basso riscontro a S. Bernardino, et un altro mezzo che è riscontro al Campo Marzio, detto dell'Acquaio, e quello che di grandezza avanza tutti gl'altri, il quale è posto alla catena dove l'Adice entra nella città. Fece in Padova il bastione detto il Cornaro e quello parimente di Santa Croce, i quali amendue sono di meravigliosa grandezza e fabricati alla moderna, secondo l'ordine stato trovato da lui. Imperò che il modo di fare i bastioni a cantoni fu invenzione di Michele, per ciò che prima si facevano tondi. E dove quella sorte di bastioni erano molto difficili a guardarsi, oggi, avendo questi dalla parte di fuori un angolo ottuso, possono facilmente esser difesi, o dal cavaliere edificato vicino fra due bastioni, o vero dall'altro bastione se sarà vicino e la fossa larga. Fu anco sua invenzione il modo di fare i bastioni con le tre piazze, però che le due dalle bande guardano e difendono la fossa e le cortine con le canoniere aperte et il molone del mezzo si difende et offende il nemico dinanzi. Il qual modo di fare è poi stato imitato da ognuno e si è lasciata quell'usanza antica delle canoniere sotterranee, chiamate case matte, nelle quali, per il fumo et altri impedimenti, non si potevano maneggiare l'artiglierie, senzaché indebolivano molte volte il fondamento de' torrioni e delle muraglie».

Degli interventi sanmicheliani lungo la cinta ben poco oggi rimane, in quanto i baluardi furono smantellati in parte in età napoleonica e in parte in età austriaca. Il bastione di Spagna, del 1548 circa, è l'unico che mantiene, seppure non integra, la struttura progettata da Michele, mentre sono scomparsi i bastioni della Trinità, dei Riformati, di Santo Spirito, e il mezzo bastione di San Francesco. Di Michele si conservano tuttora le porte, opere che per la qualità estetica ed espressiva restituiscono il senso e il significato delle costruzioni pubbliche dell'epoca. La forma delle due più significative porte del Sanmicheli, ovvero porta Nuova e porta Palio è emblematica del gusto architettonico rinascimentale veronese. Il linguaggio usato è sicuramente impregnato di cultura antica, ma nel contempo non svincolato dalla

romanità e dall'urbanistica locale. Lo cogliamo nella dislocazione di porta Nuova, oggi purtroppo isolata dal suo contesto spaziale originario, trasformata in ornamento monumentale di una rotonda attorno cui ruotano cortei di automobili. La situazione attuale priva il manufatto della funzione urbanistica ideata da Michele, il quale l'aveva concepita come uno degli estremi del segmento viario di collegamento tra piazza Bra e la nuova porta veneziana. Una via, quella tra porta Nuova e i portoni della Bra che diventerà nel tempo l'asse di collegamento più importante della città, grazie all'intuizione di Michele che, incaricato dalla Serenissima negli anni 30 di lottizzare l'area della Cittadella viscontea, mantenne ben leggibile l'impianto viario parallelo al muro settentrionale, smantellato, della Cittadella. Parte dunque da un'idea sanmicheliana la realizzazione dell'asse che pochi decenni or sono, è stato definito il *Grand Boulevard*, visionariamente pensando ad un viale di collegamento tra piazza Bra sino agli ex Magazzini Generali.

L'altra grande porta sanmicheliana particolarmente degna di nota è quella del Palio, posta sull'asse di collegamento tra la città storica romano – medievale e il proprio suburbio, in corrispondenza del tracciato dell'antica via Postumia. Anche nel caso di questo manufatto si coglie la pregnanza plastica dell'insieme tipologicamente analoga a quella utilizzata per la realizzazione di Forte Sant'Andrea a Venezia. Oggi anche porta Palio è isolata dalla rete viaria e dalle opere fortificatorie che ne garantivano la qualità urbana oltre che monumentale. Al Sanmicheli spettano, su indicazione vasariana, le due porte che ornano i palazzi rappresentativi del potere marciano in piazza Dante:

«Non tacerò già che fece le bellissime porte di due palazzi: l'una fu quella de' rettori e del capitano e l'altra quella del palazzo del podestà, amendue in Verona e lodatissime, se bene, quest'ultima, che è d'ordine ionico con doppie colonne et intercolonnii ornatissimi et alcune Vittorie negl'angoli, pare per la bassezza del luogo dove è posta alquanto nana, essendo massimamente senza piedistallo e molto larga per la doppiezza delle colonne, ma così volle Messer Giovanni Delfini che la fé fare».

A Verona Michele fu coinvolto, abbiamo anticipato, nella realizzazione dei palazzi di alcune preminenti casate cittadine. Gli edifici che egli progettò hanno contribuito a rendere la città tra le più interessanti della penisola da un punto di vista dell'architettura privata rinascimentale. Due di questi, descritti da Vasari, si elevano lungo il Corso, oggi corso Cavour, in antico la già citata via Postumia, nel Cinquecento la strada più significativa e più ambita dai potentati locali. Saranno i Canossa prima e i Bevilacqua poi a far progettare le loro dimore al Sanmicheli, oscurando con la mole e lo splendore dei nuovi palazzi le eleganti costruzioni del primo Rinascimento già esistenti. La dimora dei Canossa è considerata il più romano dei palazzi sanmicheliani, verosimilmente disegnato tra il 1527/28. Alcuni studiosi attribuiscono il progetto della facciata, unica del Sanmicheli interamente in laterizio, a Giulio Romano, ma dovrebbero spettare al Sanmicheli, per qualità stilistica, le articolazioni degli interni e quella dell'atrio, caratterizzato dalla plastica monumentalità del portale d'ingresso. La facciata, comunque, rinvia, compositivamente, al modello bramantesco di palazzo Caprini, utilizzato da Giulio Romano per il citato palazzo Stati Maccarani, ma evocato da Michele in altri palazzi veronesi.

In palazzo Canossa le aperture sono centinate e l'architetto ha ricavato tra i piani ben due mezzanini, uno centrale, tra i due ordini, e uno nella zona sottogrondale. Il palazzo venne completato con le due ali protese verso il fiume nel 1662 da Lelio Pellesina (1601 – 1674) e

dal figlio Vincenzo (1637 – 1700) e innalzato tra il 1760 1762 da Adriano Cristofoli (1718 - 1788) per consentire la realizzazione del grande soffitto del salone centrale sul quale dipinse Gianbattista Tiepolo (1696 - 1770) *l'Apoteosi di Ercole*, affresco eseguito nel 1761 e crollato nel 1945 per le vibrazioni causate dalla distruzione dei ponti cittadini

L'altro palazzo sul Corso venne commissionato dai Bevilacqua, potente casata veronese, all'epoca filomarciana, come del resto lo erano i Canossa. La facciata di questo straordinario palazzo è completamente eseguita in pietra e, quanto oggi vediamo, è solo parte del progetto originario che prevedeva una facciata ben più lunga rispetto all'attuale. La grandiosa superficie completamente scolpita è un *unicum* nel quadro dell'architettura privata dell'epoca e trova riscontri solo nelle facciate della veneziana Loggetta posta alla base del campanile di San Marco. La Loggia con la Zecca e la Biblioteca Marciana sono opere progettate da Jacopo Sansovino tra il 1536 e il 1537, commissionate dal doge Andrea Gritti (1455 – 1538) per dare a piazza San Marco una nuova forma all'antica, nell'ottica di una celebrazione di Venezia quale nuova Roma. Dalla loggia sansoviniana Sanmicheli potrebbe aver desunto l'idea della superficie scolpita, ma l'abilità compositiva e la metabolizzazione dell'antichità veronese danno al palazzo del Sanmicheli un carattere originale, tale da renderlo locale e classico nel contempo. Il richiamo alle colonnine tortili della romana porta Borsari è la spia dell'attenzione e dell'apprezzamento di Sanmicheli nei confronti dei segni della storia cittadina.

Agli anni Sessanta del Cinquecento risale il progetto di Michele per palazzo Lavezzola-Pompei, edificio di cui scrive anche Vasari. Il collegamento tra questa facciata e quella del più volte citato romano palazzo Caprini di Bramante è evidente, tale da far ipotizzare una precisa volontà del Nostro, il quale potrebbe essersi ispirato all'abitazione bramantesca in quanto moderatamente antica e significativamente funzionale, adeguata ad una committenza veronese culturalmente aggiornata ma non economicamente preminente. La facciata del palazzo è arricchita da mascheroni posti nelle chiavi d'arco delle finestre centinate, elementi esemplari della diffusione, all'epoca, e siamo già nel secondo Cinquecento, del mostruoso, del metamorfico e del polimorfo, forme che segnano la cultura figurativa del momento, espressioni di un pensiero volto a cogliere nel mutamento, anche mostruoso, l'essenza della natura.

Assegnato alla paternità di Michele, ma non nominato nelle *Vite* vasariane, è il progetto per l'edificio degli Honorij in piazza Bra, anche questo purtroppo in parte trasformato nel tempo rispetto all' opera originale. È l'unico palazzo veronese, attribuito al Nostro, impalcato su grande porticato, per la cui facciata sono utilizzati, variandone la combinazione di elementi già visti in altri palazzi, ripresi nel tardo Settecento all'angolo di quella stessa piazza in palazzo Ottolini (1782) di Michelangelo Castellazzi (1736 – 1791).

Palazzi e ville vennero realizzati da Michele non solo a Verona, giusto quanto scrive il Vasari:

«Et in Vinezia murò dai fondamenti il magnifico e ricchissimo palazzo de' Cornari, vicino a San Polo, e rassettò un altro palazzo, pur di casa Cornara, che è a San Benedetto al Albore per Messer Giovanni Cornari, del quale era Michele amicissimo e fu cagione che in questo dipignesse Giorgio Vasari nove quadri a olio per lo palco d'una magnifica camera tutta di legnami intagliati e messi d'oro riccamente. Rassettò medesimamente la casa de' Bragadini riscontro a Santa Marina e la fece comodissima et ornatissima, e nella medesima città fondò e tirò sopra terra, secondo un suo modello e con spesa incredibile, il meraviglioso palazzo del nobilissimo Messer Girolamo Grimani, vicino a San Luca sopra il canal grande, ma non poté

Michele, sopraggiunto dalla morte, condurlo egli stesso a fine, e gl'altri architetti presi in suo luogo da quel gentiluomo in molte parti alterarono il disegno e modello del San Michele.».

Si tratta di edifici destinati a famiglie preminenti del patriziato veneziano, segno del favore che Michele godeva nella città lagunare. Palazzi apprezzati dai committenti e non solo, tanto che il figlio di Sansovino, Francesco, annovera la dimora dei Grimani tra i più bei palazzi di Venezia assieme al palazzo Vendramin Calergi di Mauro Codussi (1440 – 1504) e i palazzi del padre Jacopo, Ca' Dolfin e Ca' Cornaro.

Attribuito a Sanmicheli è il progetto di palazzo Roncale, a Rovigo, simile nell'impianto di facciata al veronese palazzo Honorij in piazza Bra per l'utilizzo, anche in questo caso, del porticato alla base. Si tratta di un edificio su cui non c'è, però, ad oggi una documentazione precisa che consenta di assegnarlo definitivamente al Sanmicheli.

Impegnato nell'architettura militare e in quella privata (progettista di ville, oggi scomparse, quali la Soranza a Castel Franco e la Cornara a Piombino Dese), Michele è, ovviamente, nel suo ruolo di architetto di levatura internazionale, autore, altresì, di opere sacre. La già citata cappella Pellegrini a San Bernardino è uno dei primi lavori realizzati a Verona dal Nostro, disegnata attorno al 1528. Commissionata da Margherita Pellegrini a Michele appena giunto a Verona da Roma, l'opera fu uno dei primissimi edifici concepiti secondo il nuovo stile all'antica realizzati sulla terraferma veneziana, preceduto solo da un paio di opere di Falconetto a Padova (e forse dal palazzo Canossa del quale si è appena detto). Le soluzioni formali adottate per questa primizia del Rinascimento in terra veneta, Sanmicheli fece sicuramente tesoro da quanto aveva visto e studiato a Roma, in particolare dalle soluzioni adottate per la Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo, a Roma, progettata da Raffaello tra il 1513/1514. Michele utilizza però le colonne tortili e affida soprattutto alla plasticità dell'apparato lapideo la qualità espressiva del manufatto, a differenza della pacata spazialità pittorica dell'opera romana. L'esterno della cappella veronese è costituito da un imponente cilindro, il quale più che integrato è accostato quale elemento autonomo al corpo longitudinale della chiesa. Una soluzione simile a questa è adottata proprio negli stessi anni a Venezia per la cappella Emiliani a San Michele in Isola, disegnata da Guglielmo de Grigi, detto Bergamasco (1480 circa – 1550). L'architetto crea un corpo esterno alla chiesa del Codussi, rivestita in pietra e conclusa da una cupola a vista. La pura forma cilindrica sanmicheliana contiene invece la cupola nascondendola alla vista e non presenta decorazioni esterne. Non sappiamo quali siano state effettivamente le intenzioni di Sanmicheli per il completamento dell'opera, dato che l'architetto, in rotta di collisione con la committente, sovrintende alla realizzazione solo sino al primo livello. Sarà Bartolomeo Giuliari (1761 – 1842) a completare la splendida architettura nel primo Ottocento secondo un'interpretazione del progetto sanmicheliano. È noto che il progetto sanmicheliano della cappella ebbe un impatto notevole sull'architettura dell'epoca e influenzò, tra gli altri, Palladio che lo utilizzò come modello del tempio di Maser.

A Michele viene attribuito, non unanimemente, il tornacoro del Duomo, manufatto da collegare agli interventi di rinnovo della Chiesa voluti dal vescovo Matteo Gilberti (1495 – 1593) durante gli anni Trenta del Cinquecento. Al 1536 risalgono il tamburo e la cupola della veronese chiesa di San Giorgio, mentre il campanile, mai completato, è databile alla fine degli anni 50. Negli anni 1546 – 47 l'architetto seguì i lavori di ammodernamento degli esterni della chiesa di Santa Maria in Organo, la cui facciata verrà parzialmente conclusa nel 1594,

ben dopo la morte di Michele. L'architetto non intervenne sull'involucro antico ma antepose alla superficie originaria una nuova facciata in pietra, classicamente monumentale, una sorta di arco di trionfo a tre fornici. Si tratta di una tipologia di rinnovo formale desunta dalla romana porta Leoni a Verona, modalità nel Quattrocento utilizzata sistematicamente da Leon Battista Alberti, dal tempio Malatestiano di Rimini alla basilica di Sant'Andrea a Mantova.

Al nostro spettano i progetti del campanile del Duomo di Verona, realizzato su suo disegno sino al secondo ordine, mentre l'attuale conclusione risale all'intervento novecentesco affidato all'architetto Ettore Fagioli (1884 – 1961).

Le architetture sacre autonome ad oggi riconosciute quali opere di Sanmicheli sono tre e tutte imperniate su una planimetria a pianta centrale. Risale agli anni Quaranta la progettazione della cappella del Lazzaretto, parte integrante dell'intero complesso destinato al ricovero degli appestati, struttura completata nel 1628. Al 1558 si fa risalire il tempietto della villa della Torre a Fumane e all'anno successivo la chiesa di Madonna di Campagna, l'ultimo progetto di Michele. Architettura che evoca, ancora una volta, il tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante, quell'opera ideale vista quando egli era ancora giovanissimo durante il suo viaggio formativo romano.

Morì a Verona nel 1559 e fu sepolto, su sua disposizione testamentaria nella chiesa di San Tommaso Cantauriense dove tuttora riposa.

L'insegnamento di Michele Sanmicheli pur influenzando il linguaggio dell'architettura veronese del secondo Cinquecento e del Seicento, grazie all'attività dei nipoti e seguaci, ha la vera consacrazione della sua arte partire dal Settecento, grazie all'interesse suscitato dalla sua opera nell'*élite* culturale vicina al marchese Scipione Maffei (1675 – 1755), personaggio che, all'epoca, gode di fama internazionale e di contatti con gli illuministi d'Europa. Lo studio e i rilievi degli edifici sanmicheliani si sviluppano, infatti, per tutto il Settecento e gran parte dell'Ottocento. L'opera di Michele viene menzionata ed apprezzata nelle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo edite nel 1718 e, naturalmente esaltata da Scipione Maffei nella *Verona Illustrata* 1732; è del 1735 il *Trattato* di Alessandro Pompei che si propone di illustrare i cinque ordini architettonici di Sanmicheli e di confrontarli con gli ordini teorici definiti da Serlio, Palladio, Scamozzi. L'architetto veneziano Antonio Vesentini, mentre il Maffei preparava la sua *Verona illustrata*, fu inviato a Verona da Joseph Smith per documentare gli edifici di Sanmicheli. Gli esperti anglosassoni che arrivarono a Verona nel Settecento si dimostrarono entusiasti dell'opera del Nostro, tanto che Robert Adam nel 1750, in visita alla città prima di suo fratello James, dichiarava di preferire gli edifici del Sanmicheli a quelli di Palladio. James Adam visitò la città nel 1760, e fu invitato da Girolamo dal Pozzo a pubblicare un'edizione illustrata degli edifici di Michele Sanmicheli. All'architetto Luigi Trezza spetta, infine, il merito di aver condotto un'indagine approfondita e sistematica di tutti gli edifici sanmicheliani a partire dal 1768. I rilievi del Trezza si pongono in parallelo alla biografia veneziana di Tommaso Temanza, offrendo all'opera del Sanmicheli un'autorevolezza accademica sino ad allora riservata solo al Palladio. Il Trezza non riesce a vedere la pubblicazione della propria opera che trova realizzazione nel 1815 grazie a Ferdinando Albertolli. Risale al 1816 la monografia sulla cappella Pellegrini scritta da Bartolomeo Giuliani e al 1823 la pubblicazione a cura di Francesco Ronzani e Girolamo Luciolli di tutte le opere attribuite al Sanmicheli.

Sforzi che produssero conseguenze durature tra cui l'affermazione dell'idea dell'eccellente talento del Sanmicheli, i cui edifici esprimevano una «maniera grandiosa» (Pietro Selvatico).

Conseguenze culturali che tuttora consentono di godere delle opere del grande architetto, non solo per la loro singolarità e qualità estetica, bensì come espressioni pregnanti del legame tra lo spirito degli antichi e quello del Rinascimento: esempi concreti di come il passato, quando compreso, possa considerarsi parte integrante del presente.

Una lezione da non ignorare, soprattutto oggi.

Bibliografia di riferimento

- Giorgio Vasari - *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), Parte terza (secondo volume), Testo a cura di R. Bettarini, Commento secolare e indici a cura di P. Barocchi, Sansoni Ed. S.P.E.S, Firenze 1966-1987.
- R. Brenzoni, *La loggia del Consiglio veronese nel suo quadro documentario*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», cxvi (1957-1958), pp. 265-307.
- H. Burns, “*Vasti desideri e gran pensieri*”, *i palazzi di Michele Sanmicheli a Verona*, in *Michele Sanmicheli : architettura linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Verona 1995, pp. 54 – 79.
- P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli a Verona e a Venezia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Electa, Milano 2002 pp. 354 – 371.

21 febbraio 2019

Lezione del Prof. **Enrico Peruzzi**

Docente di Storia della Filosofia del Rinascimento -
Università di Verona

GIROLAMO FRACASTORO - Medico
Verona 1476 – Incaffi (Verona) 1553

Dovendo parlare di Gerolamo Fracastoro viene subito sicuramente in primo piano una personalità veramente eccezionale di medico, in particolare se riferita al momento storico in cui vive, con dei portati concettuali e metodologici alla Medicina che, confrontati con lo *status* degli studi medici del tempo, possono essere considerati veramente epocali, e questo lo posso dire anche con cognizione di causa in rapporto alla storia della Scienza e della Cultura del periodo, anche se nella realtà poi l'originalità e l'arditezza di questi studi non viene a produrre effettivamente una immediata conseguenza sul piano soprattutto della terapia. Va tenuto presente poi in modo particolare che gli studi e la pratica medica fracastoriana sono incentrati e concentrati sulle malattie contagiose. Malattie contagiose che, anche prima di Fracastoro ma anche successivamente, non potevano avere alcuna soluzione efficace sul piano della cura, ma che proprio in quanto tali venivano ad implicare, e questo travalica l'ambito strettamente medico con conseguenze anche ingenti sul piano sociale, conseguenze che avevano portato a non avere alcuna possibilità di proporre delle soluzioni efficaci nella prevenzione delle grandi pestilenze che si erano verificate durante i secoli immediatamente precedenti. La Peste Nera del 1348 ne è una sicura testimonianza.

L'impossibilità di avere un'efficace profilassi e cura era dovuta anche al fatto che la malattia contagiosa in sé e per sé non veniva considerata nelle sue cause specifiche. Nella concezione generalmente accettata del contagio si individuava nella corruzione dell'aria la causa prima di qualunque malattia contagiosa, in particolare della peste. È abbastanza intuitivo che non c'era alcuna possibilità di opposizione ad una corruzione interna all'elemento aereo; quindi come unica possibilità di evitare il contagio vi era quella di utilizzare delle maschere a becco con delle erbe aromatiche inserite all'interno, che dovevano impedire all'aria corrotta di entrare in circolo. E questo in particolare per il caso estremo del contagio, vale a dire quello a distanza. In questo *status*, che aveva portato, come ricordato, alle grandi pestilenze del periodo medievale, si aggiungeva proprio negli anni di Fracastoro la diffusione a livello epidemico della sifilide, malattia che nella sua specificità prima di Fracastoro non era stata nemmeno definita.

Tutto questo per dire che di fronte alla Medicina del periodo in cui Fracastoro vive ed è attivo si venivano a trovare problemi assolutamente irrisolvibili nell'ambito della prevenzione delle malattie contagiose. La cura delle malattie contagiose continuava e continuerà ad essere fatta esclusivamente con le piante officinali, aggiungendo con Paracelso e anche con Fracastoro una prima utilizzazione di sostanze chimiche; ma la sostanza chimica che veniva consigliata per la terapia era il mercurio, così che si può ben immaginare quali fossero le conseguenze per il disgraziato che doveva assumere una dose di mercurio. Di fronte a questo *status* culturale di una *empasse* praticamente senza via di uscita, la posizione di Fracastoro viene ad essere

realmente rivoluzionaria proprio nei fondamenti della concezione del contagio e insieme anche nella dinamica della sua trasmissione.

Avevo detto all'inizio che la dottrina comunemente accettata era quella miasmatica, della corruzione dell'aria. Ora, di fronte a questa concezione veniamo a trovarci con Fracastoro, e sottolineo è la prima volta nella storia della Medicina e nella storia della Scienza, all'individuazione e alla teorizzazione che l'origine del contagio va individuata in entità definite dallo stesso Fracastoro *insensibilia*, e cioè che sfuggono alla percezione, all'osservazione, quindi entità che nei tempi successivi sarebbero state osservate esclusivamente con il microscopio, entità di infima costituzione particellare: le definisco particellari e non atomiche, perché la distinzione si impone proprio tenendo presente la concezione dell'atomismo classico. Si tratta infatti di entità non percepibili con i sensi che hanno la capacità di autoriprodursi, di diffondersi nell'aria ed agire anche a distanza inserendosi in parti del corpo umano con le quali hanno una loro analogia di natura. E' quello che Fracastoro teorizza nel suo grande trattato sulle malattie contagiose, il "*De contagione, contagiosis morbis et eorum curatione libri tres*", pubblicato a Venezia dall'editore Giunta nel 1546, trattato in tre libri dove Fracastoro dimostra una conoscenza pressoché totale delle fonti mediche disponibili al tempo, soprattutto attraverso le traduzioni umanistiche fra il secolo XV e il XVI dei medici greci, che nei secoli precedenti erano praticamente sconosciuti, a parte alcune opere di Galeno. I grandi autori della Medicina medievale erano gli Arabi e in modo particolare Avicenna con il suo *Canone*, testo obbligatorio di studio per il conseguimento della Laurea in medicina anche all'Università di Padova, dove Fracastoro si era laureato nel 1502.

Della medicina greca, a parte alcune opere di Galeno, si conosceva poco, ed è quindi un ulteriore merito degli Umanisti, delle ricerche dei codici e in particolare dei codici Greci, portati nell'Occidente Latino e qui tradotti, che si deve la possibilità di entrare in contatto con autori prima o sconosciuti o conosciuti solamente in parte. Nel caso particolare di Fracastoro abbiamo molte citazioni, solo per citare due medici greci, da Paolo di Egina ed Ezio Amida, mentre veniva usato come manuale di riferimento il *De Materia Medica* di Dioscoride, testo che proprio negli anni in cui vive Fracastoro esce in versione latina con un fondamentale commento di Pietro Andrea Mattioli. Il "*Dioscoride*" di Mattioli diventa un altro dei testi canonici e per la Medicina e per la Farmacologia. Ne vengono fatte edizioni e riedizioni a profusione, si diffonde in tutta Europa in questa versione latina, accompagnata da splendide incisioni, trattandosi di un trattato di Botanica Officinale, cioè delle piante che venivano usate per le cure mediche. Proprio per questo al primo posto viene messa la figura della pianta di cui vengono studiate ed elencate le proprietà terapeutiche, con un' indicazione poi molto precisa della terminologia secondo la quale quella determinata pianta veniva chiamata in Greco, in Arabo e in Latino. Nel caso dell'edizione del Mattioli la preoccupazione principale, da una parte sì filologica ma dall'altra chiaramente medica, era di sapere con esattezza che cosa corrispondeva nella realtà a quel nome di pianta che si poteva incontrare nei trattati di Medicina sia Arabi sia anche Greci.

E' proprio a questa cultura scientifica greca che Fracastoro si rivolge e di cui mostra di avere una conoscenza amplissima, non solo sul versante medico ma anche su quello astronomico, cosmologico e filosofico. Insisto proprio su questo versante filosofico per sottolineare che, oltre alle opere di medicina e di astronomia, Fracastoro lascia inediti (verranno pubblicati solo

dopo la sua morte, nella *Princeps degli Opera Omnia* del 1555) tre dialoghi filosofici che proprio dal punto di vista della storia della filosofia rinascimentale costituiscono un esempio estremamente significativo di quell'eclettismo aristotelico-platonico che caratterizza la cultura filosofica italiana del secolo XVI.

Fracastoro conosceva molto bene sia le opere di Aristotele e dell'aristotelismo che quelle del platonismo e della tradizione neoplatonica, tutte disponibili in versione latina, quelle platoniche in particolare solo da pochi decenni, perché fino alla traduzione integrale delle opere platoniche ad opera di Marsilio Ficino nella seconda metà del Quattrocento di Platone in lettura diretta si conosceva molto poco, solo due dialoghi completi, il *Fedone* e il *Menone*, e metà di un altro dialogo che pure influisce su tutto il Medioevo sul versante cosmologico, e cioè il *Timeo*. Dagli inizi del Quattrocento con le prime traduzioni dei due Decembrio, Pier Candido e Uberto, per la *Repubblica* e immediatamente dopo di alcuni dialoghi ad opera di Leonardo Bruni, il discorso comincia a cambiare, ma è un cambiamento che si rivela assolutamente rivoluzionario nella cultura Occidentale con l'ingresso attraverso l'opera di Marsilio Ficino della possibilità di leggere tutte le opere di Platone e tutte le opere di Plotino, insieme a quelle di Ermete Trismegisto, cioè i Testi Ermetici, anch'essi in traduzione ficiniana. Si tratta di autori la cui presenza è ineludibile nella lettura dei dialoghi filosofici di Fracastoro e per la concezione più generale della realtà cosmica e metacosmica che Fracastoro propone nei suoi testi. Concezioni generali della realtà che vengono poi ad incidere direttamente sulle concezioni mediche. E torniamo così al punto della natura del contagio, che, come abbiamo visto, è dovuta alla diffusione di entità minime che sfuggono alla percezione e che hanno per Fracastoro un'ulteriore caratteristica: di essere entità viventi. Questa affermazione distacca il modello fracastoriano da quello dell'atomismo classico, di quell'atomismo epicureo che era già ampiamente conosciuto dal secolo precedente, nel Quattrocento, attraverso il *De rerum natura* lucreziano, scoperto in un codice della biblioteca dell'abbazia di San Gallo nel 1417 da Poggio Bracciolini e che ebbe una diffusione larghissima in tutta Europa fra il Quattrocento e il Cinquecento, suscitando naturalmente critiche, condanne, ma intanto circolando ampiamente, perché il *De rerum natura* tutti lo conoscevano e tutti lo leggevano, pur sollevando attacchi e censure, come nel caso di Giovanni Pico della Mirandola nell'epistola *De genere dicendi philosophorum* indirizzata ad Ermolao Barbaro.

Ma l'atomismo antico che ritornava attraverso Lucrezio era quello degli atomi come particelle di materia solida che determinano il fenomeno vitale attraverso una composizione o separazione meccanica, ma che non vengono definite come entità viventi nella loro singolarità, cosa che invece avviene in Fracastoro con una combinazione di modelli teorici e concettuali, e cioè combinando il modello atomistico, quello degli atomi come particelle insensibili, e il modello del vitalismo collegato alla concezione platonica dell'anima del mondo, che porta a concepire l'intero cosmo come un grande animale, un grande animale vivente nel quale tutte le parti anche nella loro costituzione ultima sono viventi. Questi *seminaria contagionum*, questi semi del contagio si autoproducono mediante la generazione spontanea, concezione pacificamente accettata ancora ai tempi di Fracastoro e che verrà confutata pochi anni dopo da Francesco Redi, medico del Granduca di Toscana. Troviamo primi esempi e testimonianze sulla supposta nascita spontanea di organismi viventi già nelle opere biologiche di Aristotele, ma anche nelle *Georgiche* di Virgilio, nella medicina e nella scienza araba, in particolare nel *De diluviis* di Avicenna. In Fracastoro è chiara la concezione

che in determinate situazioni climatiche e ambientali, in particolare in zone paludose, si produce la putrefazione dei corpi e da questa si sviluppano entità organiche definite. Questo modello Fracastoro lo trasferisce direttamente all'origine dei contagi, ne individua la causa primaria proprio nella generazione, meglio nell'autogenerazione di queste entità che portano in sé la specificità di una malattia diffondendola ovunque partendo proprio da zone paludose. Quindi, in zone paludose o per determinati eventi atmosferici estremi, o di siccità o di alluvioni, si determina la nascita di questi 'semi del contagio', come li chiama Fracastoro, che si autoproducono da una sostanza corporea putrefatta. Anche qui il riferimento è ovviamente alla produzione di moscerini, di zanzare, in zone paludose che venivano considerate la causa prima per l'origine di questi microrganismi.

Tutti fenomeni, questi, che hanno origine da una causa che Fracastoro stesso definisce 'intermedia', e cioè quella delle condizioni climatiche o ambientali. La causa più remota di questa stessa generazione dei *seminaria* viene ricondotta a determinate congiunzioni astrali, mentre la causa specifica rimane nell'ambito dei fenomeni 'latenti', che esistono in natura ma che sfuggono all'osservazione e ad una loro precisa definibilità razionale. Certamente questo è l'elemento più debole di Fracastoro, però anche in questa triplice schematizzazione dell'eziologia dei contagi dobbiamo tener presente una cosa: ho parlato di autogenerazione, di sostanze organiche viventi, di situazioni meteorologiche, climatiche, ambientali, anche di grandi congiunzioni, e per grandi congiunzioni si intendono quelle canoniche, cioè soprattutto dei pianeti superiori nel mondo 'chiuso', finito, vale a dire quelle di Marte, Giove e Saturno; ma in tutto questo si parla sempre e soltanto di componenti del cosmo, di componenti della costituzione della natura. E in Fracastoro mai e poi mai troverete in qualunque testo, degli editi e degli inediti, la minima allusione al fatto che l'origine dei contagi sia dovuta all'intervento di elementi fuori del sistema naturale; in altre parole, non è per una punizione divina che arrivano queste pestilenze, non è nemmeno per l'intervento punitivo attraverso i demoni o attraverso gli angeli: tutta questa componente religiosa in Fracastoro è totalmente assente: in questo, va detto e va aggiunto necessariamente, Fracastoro si mostra debitore ad uno dei suoi Maestri, anzi al suo Maestro, il cui nome nella prima stesura della biografia Fracastoriana anteposta ai testi nella *Princeps* giuntina del 1555 scompare, ma che ricompare invece poi nelle edizioni successive.

Che cosa si dice nella *Vita* della *Princeps* giuntina? Fracastoro studiò a Padova e qui si laureò, divenendo per un breve periodo di tempo lettore di logica, addetto alle esercitazioni di logica diremmo ora. Nelle versioni successive di questa *Vita* di ignoto autore, probabilmente Paolo Ramusio, anteposta alle opere di Fracastoro, c'è invece un particolare che come vi ho detto nella *Princeps* scompare, cioè che studiò a Padova avendo come maestro Pietro Pomponazzi, filosofo mantovano: il 'Peretto Mantovano', così veniva chiamato per la sua bassa statura, fu un grande, grandissimo professore, sia all'Università di Padova che all'Università di Bologna, autore di un testo famoso pubblicato nel 1516 a Bologna, il *De immortalitate animae*, e cioè quel trattato sull'immortalità dell'anima dove in via rigorosamente aristotelica, vale a dire attenendosi esclusivamente ai testi di Aristotele, e quindi tralasciando qualunque problematica religiosa e fideistica, Pomponazzi sostiene che l'immortalità dell'anima non è assolutamente dimostrabile. Testo che suscitò grande clamore e che fu subito condannato; nonostante questo, Pomponazzi riesce a concludere anche la sua attività di docente avendo illustri allievi, da una parte Fracastoro e dall'altra il Cardinale Gaspare Contarini, che scriverà un trattato contro quello di Pomponazzi e che Pomponazzi stesso riconoscerà essere il migliore dei testi scritti

contro il suo. Come vedete, una grande onestà intellettuale di un maestro che riconosce i meriti di un suo stesso allievo: il confronto tra Pomponazzi e Contarini rimane uno dei momenti più significativi della cultura filosofica rinascimentale e veneta in modo particolare sulla natura e il destino dell'anima umana.

Fracastoro stesso scriverà l'ultimo dei suoi tre dialoghi filosofici intitolandolo proprio *De anima*, dove però Pomponazzi non viene mai nominato e viene criticato in modo molto cauto, sottolineando soprattutto quella che in fondo era stata la conclusione dello stesso suo Maestro, e cioè che restando nell'ambito dell'aristotelismo, vale a dire soprattutto del *De anima* e della *Metafisica*, questa immortalità, questa sopravvivenza dell'anima razionale, anzi della componente razionale dell'anima *post mortem*, non è dimostrabile. Su questo tema Fracastoro passa all'altro versante, passa sul versante platonico ed anche ermetico, proponendo un'immortalità dell'anima per la sua natura intrinsecamente divina, come aveva prospettato Ficino. L'anima definisce l'essenza umana, "l'uomo è l'anima" lo dice chiaramente Ficino, e questa anima non è altro che un'intelligenza celeste discesa sulla Terra. Quindi ha una natura divina che non ha nulla a che spartire con la dimensione corporea: abbiamo in tal modo la riproposizione del dualismo platonico, in contrapposizione alla concezione aristotelica dell'anima come *forma corporis*, cioè il corpo in quanto dotato di un insieme di funzioni: di una funzione intellettuale, di una funzione vegetativa e di una funzione sensoriale.

Tornando ora, dopo questo breve *excursus* di contenuto filosofico, all'esame della dottrina fracastoriana dei contagi, va sottolineato come la componente platonica della concezione dell'anima del mondo, esposta da Platone in quella parte del *Timeo* che come abbiamo visto era conosciuta già per tutto il Medioevo, porta a poter concepire l'intera realtà come un grande animale vivente ed ha come sua conseguenza quella di rendere ammissibile la natura vivente di quelle stesse particelle minime, che hanno insieme un'altra capacità: quella di trasmettersi, quella di trasferirsi da un corpo all'altro nell'elemento aereo. E a questo punto Fracastoro introduce un'altra ulteriore tripartizione, dopo quella eziologica che abbiamo visto, vale a dire dei modi di trasmissione del contagio, quelli che cominciano a interessare direttamente la prassi medica, con un contagio che si può trasmettere prima di tutto per contatto; vi è poi un contagio per fomite, cioè mediante corpi che erano entrati in contatto con quelli infetti e che mantengono in sé gli stessi principi del contagio; vi è infine il contagio che si trasmette a distanza all'interno dell'elemento aereo senza corromperlo. Quindi l'aria, contrariamente alla concezione miasmatica, rimane esclusivamente elemento di trasmissione delle particelle infette, ma non ne è la causa.

Questo porta anche a delle conseguenze sul piano pratico, vale a dire che, sapendo che queste particelle si trasferiscono attraverso l'elemento aereo, l'unica cosa che si potrà fare sarà quella di mettere in isolamento chi è già colpito dal contagio nei luoghi più lontani possibile. Questo portò alla costruzione dei lazzaretti. L'abbiamo anche qui a Verona il lazzaretto, a sud della città vicino all'Adige, costruito dal Sanmicheli, amico di Fracastoro e da lui ricordato nell'epistolario: Sanmicheli massimo architetto civile e militare, come possiamo leggere alla base del suo monumento eretto in Corso Porta Nuova.

Ugualmente vengono rafforzate le prescrizioni per la quarantena. Fracastoro riconosce che questa natura dei contagi è un fenomeno 'latente', e cioè un fenomeno naturale la cui causa ultima però sfugge alla nostra possibilità di conoscibilità razionale: siamo in grado di definirne la natura e la dinamica, quali siano però gli strumenti attraverso cui questo contagio

effettivamente si diffonda Fracastoro stesso non riesce ad individuarlo. Dà però una fondamentale indicazione di metodo, e cioè che sarà dallo studio di queste particelle, di questi organismi viventi che sfuggono alla percezione, che si potrà conoscere meglio la natura dei contagi e quindi proporre anche una terapia. Una terapia che, come vi ho detto all'inizio, nel caso e di Fracastoro e di qualunque altro medico si limitava all'uso delle piante officinali, con una innovazione, se possiamo chiamarla così, per quanto riguarda la sifilide, dell'utilizzazione del 'Legno Santo', come veniva chiamato: si trattava di una pianta scoperta nelle Americhe, il Guaiaco, che venne proprio importato in Europa in conseguenza di queste conchiamate, anche se ipotetiche, proprietà terapeutiche per il caso specifico della sifilide. La cosa naturalmente non ebbe grandi esiti sul piano medico, li ebbe però sul piano commerciale, perché chi si prese subito il monopolio del trasporto e della vendita del Guaiaco in Europa furono i banchieri Fugger, che naturalmente anche in questo ebbero un ampio ritorno a livello economico.

Al Guaiaco Fracastoro dedica il suo poema, quello che lo rese famoso, pubblicato nel 1530, il *De morbo gallico. Syphilis sive de morbo gallico* è un testo che ebbe grandissima diffusione a livello europeo, portando Fracastoro ad una vasta fama e spingendo anche alcuni autori e personaggi importanti a venirlo a trovare a Verona: di questo abbiamo una testimonianza sicura, quella del medico e botanico svizzero Konrad Gesner, che nella sua *Bibliotheca Universalis* ci dice esplicitamente, venendo a parlare di Fracastoro: "Il grande medico che io andai a visitare lo scorso anno".

Le amicizie di Fracastoro si estendono alla maggiore cultura italiana e veneta in modo particolare, con Giovan Battista Ramusio e Marcantonio Flaminio; ancora in vita viene riconosciuto e ammirato come uno dei maggiori medici del tempo, venendo a far parte dell'Accademia Pontaniana a Napoli. Fracastoro entra poi nell'Accademia Gibertina del Vescovo Gian Matteo Giberti, di cui diventa anche medico: rimane un consulto per il Vescovo Giberti, anche questo manoscritto nelle opere conservate alla Capitolare, testo che pubblicò insieme a molti altri testi autografi Francesco Pellegrini fra gli anni '40 e gli anni '50 del secolo scorso.

Questo, per concludere, è sicuramente il merito principale e fondamentale del nostro autore: avere per la prima volta nell'ambito della storia della medicina occidentale teorizzato una natura propria delle malattie contagiose, di averle ricondotte a entità viventi precise, potremo dire biologicamente determinate, anche se di questa biologia non siamo in grado di individuarne la composizione, che hanno la capacità di trasmettersi con una dinamica che Fracastoro stesso riconduce alla moltiplicazione delle *species*, secondo la quale ogni sostanza, ogni entità vivente produce queste particelle che si emanano all'esterno, e che quindi anche i corpi putrefatti producono, 'lanciano' diciamo così, all'esterno: si tratta di sostanze che per loro costituzione sono apportatrici di malattia e quindi di corruzione in se stesse, venendo ad infettare il corpo sano, anzi le parti del corpo sano con cui hanno una analogia non ulteriormente definibile. Fracastoro la riconduce genericamente o alla simpatia o all'antipatia, ma si tratta di un'analogia che comunque permette l'immissione di questi seminari del contagio nel corpo sano, determinando una nuova autoproduzione di entità malate all'interno del corpo, destinate a portare la malattia al suo compimento. Fino a questo Fracastoro è arrivato, più in là non poteva e non sarebbe potuto arrivare. Dispiace il fatto che questa stessa dottrina abbia suscitato critiche, attacchi, proprio dai contemporanei: uno dei primi a criticarla

sarà Gerolamo Mercuriale, uno dei massimi medici del tempo attivo anche lui all'Università di Padova, che riconfermerà invece la teoria miasmatica, e cioè quella della corruzione dell'aria. Come vi avevo anticipato, l'importanza del *De contagione* è assolutamente unica, soprattutto se rapportato al periodo in cui viene scritto, anche se non determina purtroppo alcun effetto immediato sulla definizione dei contagi e sulla possibilità di approfondirne lo studio. Dovremo attendere ancora parecchi secoli, dovremo arrivare a Pasteur e all'Ottocento per trovare uno studio delle malattie contagiose altrettanto rigoroso e che permetterà ulteriori sviluppi con l'aiuto del microscopio. Quanto alla terapia, sappiamo che fino alla scoperta degli antibiotici poco sarebbe stato comunque fatto.

BARTOLOMEO CIPOLLA - Giurista veronese e professore patavino
Verona 1420 - Padova 1475

1. Le radici veronesi

Attraverso la rievocazione della figura di Bartolomeo Cipolla è possibile gettare uno sguardo sull'attività professionale dell'uomo di leggi del Quattrocento e mettere a fuoco alcuni aspetti tipici del mondo del diritto a Venezia e nella Terraferma veneta tra la fine del Medioevo e l'avvio dell'età moderna, al punto di intersezione tra *ius commune* (vigente nei territori sottomessi alla città marciana ed insegnato a giovani provenienti da tutta Europa presso l'università di Padova) e diritto patrio veneziano (l'unico riconosciuto valido ed applicato dalle magistrature della Serenissima)¹.

Poiché ripercorrere nel dettaglio l'attività del giurista veronese e approfondire il contenuto delle sue numerose opere sarebbe in questa sede impossibile, ci concentreremo su alcuni aspetti caratterizzanti della sua figura, utili anche per allargare l'orizzonte della nostra rivisitazione e mettere in evidenza temi e problemi tipici della vita del diritto alla fine del Medioevo, alla vigilia di grandi cambiamenti nella vita della società europea e in quella del diritto, inserendo opportunamente il personaggio qui rievocato – come certamente merita – non soltanto nel contesto cittadino da cui prende le mosse, ma anche in un quadro ben più ampio di quello prettamente municipale, addirittura di respiro europeo.

Chi è Bartolomeo Cipolla? Egli appartiene ad una famiglia del patriziato veronese, anche se non rientra propriamente nei ranghi della nobiltà cittadina; tuttavia Bartolomeo otterrà di essere nobilitato per i suoi meriti scientifici e professionali, quale professore universitario e giurista di grande fama, apprezzato per i suoi servigi anche da Venezia: sarà infatti nominato conte palatino dall'imperatore Federico III, in segno di speciale distinzione, durante il viaggio dell'Asburgo in Italia, in occasione della lunga sosta a Venezia nel 1469, nomina confermata con il rilascio del diploma di nobilitazione due anni dopo a Ratisbona, durante la Dieta alla

¹ Proprio l'esemplarità dell'esperienza di Cipolla come esperto giurista di diritto comune, coniugata con la tipicità della sua attività nella cornice dello Stato veneziano e del suo peculiarissimo diritto, c'indusse a promuovere ed organizzare, esattamente quindici anni fa, un convegno interdisciplinare allo scopo di mettere a fuoco la figura di Bartolomeo, disegnando a tutto tondo i caratteri peculiari della sua ricca e variegata opera, gli interessi scientifici e professionali, i molti e diversificati piani della sua attività di giurista; dalle relazioni tenute a quel convegno, svoltosi nell'autunno del 2004, è scaturito poi un ricco volume di 'atti', punto di svolta per lo studio del Nostro: *Bartolomeo Cipolla: un giurista veronese del Quattrocento tra cattedra, foro e luoghi del potere*. Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 14-16 ottobre 2004), a cura di G. ROSSI, Padova, 2009. A tale volume rimandiamo per ulteriori approfondimenti e la relativa bibliografia.

quale Cipolla partecipa appunto come rappresentante di Venezia.

La sua famiglia in ambito cittadino gode di una posizione abbastanza in vista e già nel Trecento si ricordano due Cipolla: anzitutto Pietro, un medico che le fonti ci dicono essere stato il medico dei magnati e della Casa Scaligera, quindi un personaggio ben introdotto ai piani alti della società veronese, in rapporti professionali stabili con i detentori del potere cittadino; mentre l'altro membro di rilievo della famiglia è Giovanni, un giudice segnalato dalle fonti tra i più importanti tra coloro che operano nella seconda metà del Trecento.

Nonostante che alcuni membri della famiglia avessero svolto in passato professioni liberali, in posizioni di rilievo entro la città, il padre di Bartolomeo, Michele – figlio del giudice Pietro su menzionato – è invece un commerciante di seta; questo apparente arretramento sociale fa tuttavia la fortuna della famiglia, dandole una solida base economica, perché le fonti d'archivio di cui disponiamo (estimi, documenti notarili quali atti di compravendita, testamenti, divisioni patrimoniali, atti societari) ci consentono di ricostruire un'attività mercantile davvero rimarchevole per giro d'affari e utili conseguiti, tale da inserire la famiglia Cipolla tra le più ricche della città. Questa base economica familiare resterà stabile e non andrà dissipata, di modo che possiamo seguire con sufficiente precisione la gestione economica di questo patrimonio ad opera di Bartolomeo e dei suoi fratelli, che lo consolideranno e in particolare, tra le altre cose, investiranno parte delle loro risorse in acquisti fondiari di un certo rilievo, giungendo a detenere una grossa tenuta agricola a Porcile (località che oggi corrisponde a Belfiore d'Adige), dove già l'avo Pietro, il medico incontrato *supra*, aveva avviato l'acquisto di fondi agricoli.

Si tratta di una tenuta che raggiunge i 300 ettari e che, amministrata con oculatezza, diviene quella che potremmo chiamare col linguaggio di oggi un'azienda agricola modello, fonte certa di reddito per la famiglia e di stabilità economica e sociale. In realtà i quattro fratelli Cipolla, abbandonato il commercio svolto così fruttuosamente dal padre, si dedicano ad attività diverse e alla fine si dividono il patrimonio, che inizialmente era stato mantenuto in comunione indivisa, secondo il vecchio schema giuridico della 'fraterna'; ciò fa perdere loro qualche posizione nell'estimo cittadino, a causa della ripartizione dei beni inizialmente posseduti in comune, ma i vari fratelli continuano tutti a ben figurare nell'elenco dei maggiori possidenti della città e quindi dei maggiori contribuenti fiscali. Si tratta comunque di una famiglia che resta molto unita e che acquista e mantiene una buona visibilità sociale in ambito cittadino.

Bartolomeo è comunque quello dei fratelli che compie il vero salto di qualità, poiché cambia decisamente il proprio *status* sociale ed accresce significativamente le proprie entrate proprio a causa del fatto di aver intrapreso con successo lo studio del diritto e la conseguente carriera accademica e professionale.

2. Cipolla professore patavino

Sappiamo che Cipolla è nato intorno al 1420, anche se non conosciamo l'anno preciso, e che studia inizialmente diritto nell'*Alma Mater Studiorum*, cioè a Bologna. La città emiliana ospita quello che nel Quattrocento può forse ancora considerarsi, nonostante tutto, il primo *Studium* d'Europa con riguardo al diritto, per reputazione e per numerosità di docenti e di

studenti, che accorrono da tutto il continente attratti dal prestigio della tradizione plurisecolare dell'ateneo, che ha costituito l'indiscusso modello per ogni altra università, segnatamente nel campo dello studio del diritto giustiniano. In tal modo si spiega facilmente la presenza di Bartolomeo a Bologna, anche se il nostro giovane aspirante giureconsulto termina poi gli studi a Padova, università ormai quasi altrettanto reputata ed importante, punto di riferimento obbligato per un suddito di Venezia: egli frequenta dunque i corsi delle due università giuridiche più prestigiose dell'epoca. Laureatosi *in utroque iure* nel 1445, una volta divenuto *doctor legum* Cipolla trascorre alcuni anni a Verona esercitando la professione forense ma intanto ha anche occasione di fare qualche breve esperienza d'insegnamento tra Padova e Ferrara. Riprende la strada della docenza nel 1457, dapprima nella sua Verona, in forma privata, data la mancanza di uno *Studium* nella città scaligera, poi a Padova, ormai entro la cornice istituzionale dell'università. È un'escalation davvero rapida perché nel giro di 2/3 anni Cipolla passa dagli insegnamenti di contorno, con un emolumento piuttosto basso, ad una delle cattedre principali dello *Studium*: dall'affidamento di un insegnamento di diritto canonico ad uno dei due insegnamenti più importanti di diritto civile. Dallo Studio patavino egli non si muoverà praticamente più: divenuto professore a Padova lì resterà fino alla morte, che arriva nel '75, intorno ai 55 anni: abbastanza presto, pur se non prestissimo per l'epoca; in effetti tra Trecento e Cinquecento, anche se non mancano esempi di giuristi longevi, certo più frequenti sono i casi di giureconsulti la cui morte prematura giunge a troncarsi una carriera ed una vicenda scientifica tutt'altro che esaurite, a cominciare dal più grande di tutti, Bartolo da Sassoferrato (1313/4-1357), per continuare, tra gli altri, con Ludovico Pontano (1409 ca.-1439), deceduto addirittura appena trentenne, ma già circondato da una solida fama, e giungere infine ad Andrea Alciato (1492-1550), il grande iniziatore dell'umanesimo giuridico.

Notiamo che la scelta inusuale di Cipolla, nella sua fedeltà allo *Studium* patavino (e a Venezia che lo governa e nella cui sfera politica d'influenza resta per l'intera sua vita) denota una certa atipicità: lo dimostrano, per converso, le carriere accademiche di autori contemporanei o di poco posteriori al Nostro, tra i più famosi ed apprezzati dell'epoca, come Alessandro Tartagni, Bartolomeo Sozzini, Filippo Decio, Giason del Maino, scandite dai frequenti trasferimenti da un'università all'altra (di volta in volta, a seconda dei casi, desiderati, rifuggiti, subiti, offerti, imposti).

Al di là di questo aspetto di relativa originalità, tutto sommato secondario, possiamo dire che con Bartolomeo Cipolla abbiamo di fronte un giurista esemplare per ricostruire il ruolo dei *doctores legum* tardomedievali entro il sistema di diritto comune, nonché – da un lato – il loro rapporto con i detentori del potere, a vario livello, e – dall'altro – la loro funzione sociale. Cipolla incarna infatti al meglio, in modo quasi paradigmatico, la figura dell'esperto di diritto capace di svolgere con successo un'attività poliedrica, nella sua veste di professore, di consulente, di estensore di fortunatissimi scritti rivolti alla prassi notarile e forense, destinati a restare sul tavolo di lavoro di avvocati e giudici nei secoli a venire.

Dunque Cipolla come giurista si connota innanzitutto per la sua attività di professore universitario, spesa praticamente per tutta la vita a Padova, dove approda infine, partito il Tartagni che era stato suo concorrente, sulla prima cattedra di diritto civile nel 1474, pochi mesi prima della morte, a coronamento di una brillante carriera accademica.

Possiamo dire che Cipolla incarna in pieno l'acuita sensibilità per la concretezza delle

soluzioni da escogitare con riguardo ai vari istituti giuridici; il veronese manifesta in ogni suo scritto, in merito ad ogni questione affrontata, la ferma convinzione che i giureconsulti devono poter giungere alla corretta decodifica del problema emerso nella prassi ed alla sua soddisfacente soluzione, scendendo da un piano teorico, raffinato ma potenzialmente sterile ad uno empirico, che valuta la bontà di una dottrina dall'utilità concreta dei suoi corollari.

Non casualmente, infatti, egli non ha all'attivo, tra le sue numerose opere, il prodotto tipico di un'attività d'insegnamento protratta per vari lustri, cioè i poderosi 'commentari' alle varie parti del *Corpus iuris civilis*, raccolti in più volumi *in folio*, che molti dei più grandi giuristi delle generazioni precedenti hanno offerto al mercato librario universitario e che si fanno sempre più rari. Ormai tale approccio insieme generalista e più spiccatamente teorico tende ad essere abbandonato, di pari passo alla modifica nei fatti dei programmi dei corsi universitari, che non offrono più l'analisi continua e senza lacune delle norme contenute nei vari libri delle diverse parti delle compilazioni di Giustiniano, ma si concentrano piuttosto sul commento di singoli titoli, con un approccio meno ambizioso e più concreto.

3. L'importanza della dimensione fattuale: i trattati sulle servitù prediali

Cipolla incarna appieno questa evoluzione e sceglie di occuparsi nei suoi corsi patavini di singoli istituti e dunque di singoli titoli (o al massimo di più titoli che si integrino *ratione materiae*, come nel caso delle servitù) del *Corpus iuris civilis*. Già nel 1460-61, quindi pochi anni dopo aver iniziato la sua carriera accademica, il Nostro commenta dalla cattedra i titoli del *Digesto* sulle servitù prediali, senz'altro un argomento strettamente inerente alla prassi. I quesiti sollevati in materia attengono infatti a concretissime questioni relative allo sfruttamento produttivo dei campi ovvero all'utilizzo degli immobili urbani, stante la difficoltà d'individuare la corretta configurazione dei rapporti tra fondi o edifici vicini, spesso non chiari né pacifici, sia *de facto* che *de iure*.

La fattualità multiforme dei rapporti di vicinato s'impone in tutta evidenza, non meno dell'utilità di ricorrere al diritto per regolare al meglio, in modo durevole, oltre che equo e pacifico, i casi controversi insorgenti tra i proprietari d'immobili vicini: il presupposto che fa nascere l'esigenza di istituire una servitù a carico di un fondo (rustico o urbano) e a vantaggio di un altro fondo confinante o comunque vicino è infatti quello dell'appartenenza degli immobili a soggetti diversi, perché altrimenti si tratterebbe soltanto di un problema di organizzazione funzionale dello sfruttamento dei fondi interno all'esercizio del diritto di proprietà dell'unico titolare dei beni.

In materia di servitù prediali si possono dunque enucleare tutta una serie di casi, ben tipizzati e determinati, che nascono dalla prassi e che pongono problemi d'indubbio rilievo nella concretezza della vita economica ma assai raramente di grande rovello teorico, a patto che si sappiano enucleare con chiarezza in via preventiva i principi cardine della materia, per poi applicarli di volta in volta ai casi di specie. Costruzioni teoriche di particolare complessità sono dunque inutili e forse controproducenti, ma ciò non toglie che spesso accanto al buon senso occorra dispiegare comunque una argomentazione giuridica che si rifaccia a ben individuati principi preesistenti, che siano ed appaiano ragionevoli e condivisi, senza affidarsi all'improvvisazione, in modo da ottenere un equo contemperamento degli interessi in gioco.

Questo lavoro paziente volto a ricalibrare senza sosta gli strumenti giuridici impiegati, nell'ottica di un inquadramento ottimale della fattispecie, in apparenza un lavoro 'minore', di piccolo cabotaggio rispetto ai grandi temi con i quali spesso i giuristi devono confrontarsi, non è affatto disdegnato dal dottore di leggi del pieno diritto comune, che rivolge la sua completa attenzione alla prassi quotidiana e che accetta la sfida sul piano della concreta attuabilità delle risposte ch'egli formula. Simile atteggiamento, fatto di sana concretezza e sostanziale umiltà di fronte alla realtà, osservata con partecipazione ed ascoltata senza supponenza, viene sposato appieno da Cipolla, che su questo terreno dimostra una straordinaria duttilità e praticità di visione, senza però mai abbandonare il saldo ancoraggio ai principi cardine della materia, cosicché le soluzioni proposte risultano tanto efficaci quanto teoricamente convincenti.

La dimostrazione della bontà del lavoro di Cipolla è data dal fatto che il frutto di questo suo corso di lezioni venne assai presto diffuso, con larghissimo successo, dapprima in forma manoscritta ma poi entro pochi anni anche a stampa, dato che ormai la stampa a caratteri mobili si sta rapidamente diffondendo: è significativo allora che alcune opere di Bartolomeo siano tra le primissime opere giuridiche che vengono pubblicate usando la nuova tecnica tipografica, che garantisce costi (e quindi prezzi) molto più bassi della copiatura manuale dei testi e tirature di centinaia o migliaia di volumi. Quindi nel 1473-74 le sue lezioni sulle servitù prediali sono date alle stampe ma – si tratta di un particolare di non piccolo rilievo – sotto forma di trattato e non di commento in stile universitario, per intercettare la domanda proveniente dai pratici di un *vademecum* completo ed affidabile, che non indugi su aspetti puramente teorici e dedichi attenzione alla configurazione delle molteplici figure di servitù e alle loro peculiarità, sovente difficili da ricostruire con nettezza di contorni. Il successo editoriale dei due trattati sulle servitù prediali urbane e rustiche, segno sicuro dell'interesse e del gradimento manifestato dal pubblico, è eccezionale per ampiezza e durata; evidentemente gli avvocati, i giudici, ma anche gli amministratori di consistenti patrimoni immobiliari laici ed ecclesiastici vogliono disporre di questi testi perché vi trovano la soluzione ai mille problemi insorgenti nella prassi nei rapporti di vicinato.

4. La pragmatizzazione della scienza giuridica: le 'cautele'

Di quali contenuti si occupa Cipolla, come giurista che svolge un'intensa e diversificata attività di docente, di avvocato, di consiliatore? Quali ambiti del diritto coltiva di preferenza e a quali temi si dedica soprattutto? In verità nella sua lunga attività di docenza e nelle sue numerose opere il Nostro mostra di interessarsi, sempre con risultati egregi, delle più varie materie, invariabilmente con un'attenzione particolare ai nodi problematici evidenziati dalla prassi. Ciò si unisce ad una evidente curiosità intellettuale, che lo induce a non appagarsi della conoscenza approfondita di una singola branca del diritto, bensì a cimentarsi nei campi più diversi: dal diritto privato e agrario a quello penale, dal diritto canonico a quello feudale e a quello statutario, senza temere peraltro di inoltrarsi anche sul terreno che oggi chiameremmo della teoria generale del diritto, affrontando argomenti inusuali per i giuristi medievali, come l'interpretazione della legge, alla quale dedica un intero trattato. Nonostante tale attitudine alla valorizzazione della dimensione concreta della vita giuridica, sicuramente Cipolla ci appare lontanissimo tanto dall'immagine dell'avvocato incapace di staccarsi dalla comoda e

rassicurante applicazione letterale del testo normativo e di avventurarsi nelle acque profonde dell'interpretazione creativa, quanto dalla spregiudicata indifferenza per i contenuti di giustizia ed equità delle regole giuridiche condensati nella celebre maschera manzoniana del dottor Azzecagarbugli (nel III capitolo de *I promessi sposi*), che irride la volontà della legge ed impiega il proprio sapere per giustificare qualunque contenuto, in virtù del solo parametro della occasionale convenienza.

Sarebbe infatti profondamente errato e fuorviante ridurre la cifra del lavoro interpretativo del Cipolla al puro opportunismo che stravolge e perverte il senso del diritto per favorire interessi privati; ciononostante il rischio di fraintendere la propria funzione riducendola ad un gioco di destrezza nella manipolazione delle norme, sulla base di un indifferentismo morale che tollera anche di porsi al servizio di cause inique e al soldo di clienti dalla parte del torto è insito nell'approccio ravvicinatissimo con la realtà, nell'immersione totale e coinvolgente nei fatti che devono essere regolati e rispetto ai quali è immanente il pericolo di perdere qualsiasi distanza critica, necessaria per conservare l'integrità dello sguardo e l'equilibrio nella valutazione.

Ecco dunque che accanto ai trattati sulle servitù prediali l'altra opera celeberrima – ma anche in qualche misura famigerata – di cui Bartolomeo è autore è quella che raccoglie un gran numero di c.d. 'cautele'. Un'opera controversa, bollata spesso con giudizi assai negativi dal punto di vista etico, giunta a rappresentare per antonomasia il prodotto sviato della sapienza tecnica del giurista, disposto a dare consigli su come aggirare e disapplicare la legge, al fine di soddisfare il proprio tornaconto, ovvero quello del cliente, contro la chiara volontà delle norme, ribaltando senza scrupolo il senso della legge e profittando degli appigli offerti dallo stesso testo normativo per applicarlo solo nella forma e disattenderlo nella sostanza.

Le cautele cipolliane (redatte tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta), in concreto, sono una raccolta di oltre 250 consigli tecnici, rivolti ad avvocati e notai (ecco dunque emergere ancora una volta in modo limpido lo stretto legame teoria-prassi che si rinnova in ogni opera del Cipolla), sui più diversi istituti giuridici, di diritto privato e processuale privato anzitutto, ma anche di diritto criminale e (meno numerose) di diritto canonico. Il fine dichiarato è quello di indicare ai pratici gli *escamotage* utili per aggirare la legge e raggiungere risultati diversi o addirittura contrari rispetto a quelli previsti dall'ordinamento. Ciò conferma la straordinaria perizia tecnica del Nostro ma sembra materializzare anche la conferma definitiva di tutti i peggiori *topoi* a carico dei giuristi, i quali possono utilizzare le proprie capacità manipolatorie delle norme non solo per adeguare meritoriamente il diritto alla realtà, ma anche a fini egoistici ed assai poco commendevoli, con giochi di prestigio capaci di bypassare norme e divieti piegando l'ordinamento al perseguimento d'interessi da quello valutati negativamente. Per questo Cipolla è stato assunto come prototipo del giurista privo di scrupoli che si fa beffe della legge e dei legittimi interessi delle controparti e le *cautelae* hanno assunto valore paradigmatico e quasi proverbiale, ad indicare i guasti prodotti da una scienza giuridica eccessivamente disinvolta e sicura di sé.

D'altra parte, in positivo, quest'opera ci indica la strenua attenzione rivolta da Bartolomeo Cipolla alla concretezza della vita, a costo di suggerire di prendere qualche scorciatoia per giungere al risultato della soddisfazione degli interessi del cliente. Sullo sfondo, quel processo di pragmatizzazione sopra richiamato prende forma e s'impone progressivamente: il

professore cede il posto all'avvocato, l'ingombrante e farraginoso commentario è sostituito dall'agile ed esaustivo trattato, la dotta lezione universitaria viene soppiantata dallo scaltro consiglio affidato ad una *cautela*.

5. Al cuore del lavoro del giurista: l'interpretazione della legge

Cipolla in effetti ha all'attivo anche molte altre opere, nelle quali mostra di conoscere quali sono i doveri etici e deontologici del giurista, cosicché la sua fisionomia intellettuale è ricostruibile solo in parte sulla base delle cautele, che segnano anzi l'estremizzazione di un approccio al diritto ben più complesso.

Come già ricordato egli scrive, tra gli altri, un trattato sul modo di interpretare la legge, ed in particolare sulla sua interpretazione estensiva. Anche qui siamo di fronte ad una riflessione che va al cuore del mestiere del giurista, perché riguarda modi e limiti della sua attività interpretativa, considerata sotto un aspetto diverso ma concorrente rispetto al precedente.

La possibilità d'intervento sui testi normativi non va negata né impedita, bensì fatta emergere e disciplinata su base scientifica in seguito ad una seria riflessione teorica comune, che ne evidenzia limiti e condizioni ed impedisca in tal modo un uso scorretto dell'*arbitrium* da parte dell'interprete, tenendo così sotto controllo un pericolo grave e sempre incombente. A certe condizioni, dunque, l'*interpretatio legis extensiva* deve essere presa per quel che è: un'occasione preziosa di dare elasticità al sistema normativo e di evitarne la paralisi, in un contesto che non vede ancora teorizzato, e tantomeno realizzato, il monopolio del principe nella produzione (e quindi anche nell'interpretazione) del diritto.

La legge può e deve essere integrata, modificata, estesa, ristretta, così come sempre si è fatto ad opera dei giuristi, ma a due condizioni: in primo luogo, occorre usare un metodo di analisi che sia esplicito, alla luce del sole, evitando di ridurre tutto ad un gioco di prestigio che mira illusionisticamente a manipolare il sistema stesso, proclamando che il tenore della norma è intangibile per poi disporne a piacimento in modo surrettizio; in secondo luogo, la vera garanzia della liceità dell'operazione interpretativa è l'impiego di un metodo scientificamente valido, condiviso pertanto dagli altri *doctores legum* e sottoponibile a verifica in qualsiasi momento quanto alle modalità del suo utilizzo e ai suoi esiti, in modo tale da render possibile e credibile il controllo compiuto da (potenzialmente tutti) gli altri giuristi, a certificazione del rispetto delle regole nella lettura dei testi, evolutiva ed adeguativa ma non arbitraria, e quindi dell'ammissibilità dei risultati ottenuti in tal modo. Sulla base di tali presupposti, non solo per la legge (intesa come legge romana) ma per ogni norma giuridica (le disposizioni statutarie, le norme canoniche, le clausole contrattuali o degli atti di ultima volontà, le sentenze) si può presentare la necessità di una *extensio* intesa come «progressio iusta de dispositivo expresso ad non expressum», basata sull'*aequitas* e sulla *ratio*, oltre che sulla *mens disponentis*, al fine di ricavare per tale via la disciplina di un caso in partenza non regolato. Dall'argomentare del Cipolla emerge l'evidente avvicinamento della interpretazione estensiva a quella che noi definiremmo piuttosto come analogica, con un ampliamento ed uno slittamento del campo semantico della *extensio*, parallelo al maggiore spazio concesso all'attività di *comprehensio* e di *declaratio*, nella visione del nostro autore comprensive di tutti quei significati della norma ricavabili non solo dalla *littera*, bensì anche dalla *ratio* o *mens* della legge, che porrebbe

dunque una regola espressa, pur se *tacite*. L'analisi ravvicinata della materia conduce insomma Cipolla a superare (senza contraddirle platealmente) le posizioni espresse dai commentatori trecenteschi (da Bartolo a Baldo a Paolo di Castro) per postulare uno spazio interpretativo di competenza esclusiva del giurista assai ampio, anche se formalmente ricompreso nel novero delle operazioni ermeneutiche di routine compiute dal tecnico del diritto. In tal modo il composito sistema del maturo *ius commune* guadagna in flessibilità nello stesso momento in cui il giurista rivendica un ruolo realmente autonomo, configurandosi come l'arbitro necessario di un costante lavoro di adeguamento spettante in esclusiva alla *scientia iuris*, senza alcun riferimento ad un eventuale intervento sovraordinato e risolutivo del legislatore.

6. L'alleanza di scienza e prassi: i consilia criminalistici

Un altro aspetto di grande rilievo e di novità dell'attività del Cipolla è la sua attenzione al diritto criminale, come all'epoca si preferiva denominare il diritto penale. Ha avuto grande diffusione, infatti, una raccolta di suoi *consilia* di argomento criminalistico, in netto anticipo sull'evoluzione della *scientia iuris* che inizierà ad occuparsi meno episodicamente di questi temi soltanto alcuni decenni dopo, intorno alla metà del Cinquecento.

Ancora una volta il lavoro di Bartolomeo si colloca al punto d'incontro di scienza e prassi; il Veronese per sviluppare una embrionale riflessione sul penale, ai suoi tempi del tutto pionieristica, si serve di uno strumento tipico del diritto comune, il *consilium sapientis iudiciale*, che mette il dottore di leggi di fronte alle fattispecie concrete senza alcun filtro, senza la mediazione dell'attività didattica, a contatto diretto con i fatti criminosi e con il processo in cui questi sono accertati, inquadrati giuridicamente e giudicati.

Questa singolare configurazione di un intervento del giurista nel processo, dall'esterno, su esplicita richiesta del giudice, per la definizione del punto di diritto su cui si controverte e quindi per la decisione della causa, costituisce certamente una singolarità del sistema tardomedievale, che non trova riscontro nella Roma antica né in epoca contemporanea. I giuristi nella società medievale godono di una tale autorevolezza da indurre ad un certo punto il giudice a chieder loro un'indicazione affidabile, da un punto di vista squisitamente tecnico, su come decidere la causa; vengono dunque interpellati come esperti di diritto, attendibili in quanto estranei alla causa in giudizio e quindi imparziali rispetto ai soggetti coinvolti nel processo.

Questa sorta di 'supplenza' di cui sono investiti i giureconsulti nei confronti del giudice si sostanzia nella stesura di *consilia*, cioè di pareri tecnici scritti che, a partire dall'accertamento giudiziale del fatto, cercano di risolvere la controversia in punto di diritto ed assolvono alla funzione di motivazione della sentenza (solitamente mancante), che continua ad essere emanata dal giudice, unico titolare del potere giurisdizionale; il consiliatore, infatti, rimane formalmente estraneo alla causa in corso e non riceve la delega di alcun potere decisorio diretto quando viene incaricato di fornire il suo parere sulla soluzione ottimale della causa.

La soluzione escogitata non risolve in radice il problema dell'imparzialità dell'organo giudicante, ma ne attenua molto l'incidenza sulla tenuta del sistema giurisdizionale, cosicché

la prassi di richiedere *consilia* si diffonde e diventa del tutto usuale già tra XIII e XIV secolo, determinando poi l'uso di raccogliere i pareri dei maggiori giuristi e di diffonderli per fini di studio e come preziose rassegne di modelli di soluzioni per casi analoghi, spendibili senza difficoltà in altri luoghi e in diversi contesti istituzionali, anche a distanza di molto tempo. Ecco dunque che nel maturo Quattrocento Cipolla, quale reputato docente dello *Studium* patavino, svolge anche un'intensa e sicuramente remunerativa attività consiliaristica, con una clientela che proviene dall'intero bacino della Terraferma veneta ed oltre. Del resto il *consilium sapientis*, che offre la possibilità preziosa di sperimentare sul campo la bontà delle teorie elaborate a tavolino ed impedisce di trascurare le decisive ricadute pratiche dell'approfondimento scientifico dei problemi, doveva essere uno strumento particolarmente benvisto da Cipolla, di cui abbiamo già verificato l'allergia per le teorizzazioni astratte fini a sé stesse.

La singolarità della voce di Cipolla in questo caso consiste però nel fatto ch'egli è uno dei primi a rendere in modo non sporadico consigli anche in campo penale, un campo nel quale il problema della discrezionalità nei fatti priva di vincoli ed argini del giudice, e quindi della sua parzialità, è particolarmente serio. Più una società è faziosa, più una società è divisa, e più tale situazione patologica si riverbera negativamente sull'esercizio della giurisdizione penale, poiché si sfrutta (o quantomeno si rende lecito il sospetto che si sfrutti) lo strumento giudiziario per colpire i nemici politici e si trasforma l'oppositore o anche solo il dissidente in criminale.

In un contesto che vede la *scientia iuris* così arretrata e colpevolmente distratta, Cipolla è uno dei primi che è disposto ad occuparsi del diritto penale e a dare con una certa costanza *consilia* criminalistici, intercettando un bisogno oggettivo di scientificizzazione della materia e fornendo indicazioni di metodo e concrete soluzioni che si pongono all'avanguardia per l'epoca e che resteranno a disposizione di teorici e pratici anche nel secolo successivo ed oltre, consegnati ad edizioni a stampa che circoleranno ampiamente nel XVI e nel XVII secolo. Di nuovo siamo di fronte ad un apprezzamento che supera i limiti cronologici del suo tempo e quelli spaziali dell'area veneta ed inserisce Cipolla, citato ed utilizzato nelle università e nei tribunali di tutto il continente, quale parte integrante di quella comunità di autori dalle cui opere è tratto il patrimonio sapienziale che dà vita al diritto comune europeo, in piena età moderna.

7. Per concludere

Lo studio della fisionomia intellettuale di un *doctor iuris* di grande nome nel panorama del maturo diritto comune quale Cipolla ci è parso dunque un valido banco di prova per verificare ruolo e compiti del giurista agli albori della modernità: un protagonista della vita politico-istituzionale del suo tempo, ancora saldo nelle sue certezze culturali, detentore di posizioni-chiave nelle istituzioni e ben inserito nel ceto dirigente della società italiana tardomedievale e protomoderna. Bartolomeo Cipolla ci appare, in effetti, genuina ed 'esemplare' espressione delle tendenze più diffuse nello *ius commune* tardo-quattrocentesco, radicate in una tradizione plurisecolare ancora viva, ma al contempo eclettiche e pragmaticamente aperte anche alla lettura dei tempi nuovi.

L'analisi delle opere del giurista veronese, anche se condotta per sommi capi, ci dice che egli può essere considerato un grande giurista europeo del suo tempo, senza ingabbiare – e in fondo sminuire – la rilevanza della sua opera costringendola in un ambito geografico particolare e ristretto. Del resto, il fatto di aver insegnato soltanto presso l'università di Padova non ne riduce affatto l'importanza e l'influenza entro il sistema di diritto comune, per definizione sovranazionale ed esteso a gran parte dell'Europa, dato che per studiare nell'ateneo veneto (medicina, filosofia, ma soprattutto diritto) arrivano lungo i secoli studenti dalla Germania, dalla Polonia, dalla Boemia e da molte altre nazioni d'Oltralpe: quei giovani, una volta ottenuto l'ambito titolo di *doctor legum*, torneranno nei paesi d'origine e vi diffonderanno le dottrine apprese durante gli studi, e con esse il nome e la fama dei loro docenti, tra i quali spicca appunto, senza dubbio, anche Bartolomeo Cipolla.

SCIPIONE MAFFEI - Filologo, storico, storiografo
Verona 1675 - Verona 1755

La famiglia Maffei di San Pietro in Carnario

Il palazzo in cui il primo giugno 1675 nacque Scipione Maffei dista pochi passi dalla sede della Società Letteraria che gentilmente ospita il ciclo di conferenze dedicate a illustri personalità della storia e della cultura cittadina: sorge infatti in contrada San Pietro Incarnario di fronte a Palazzo Ridolfi, già sede del Liceo «Messedaglia», nello stradone che oggi porta il nome del grande erudito. Il palazzo è facilmente riconoscibile, in quanto presenta la singolarità di essere tutto in laterizio, a differenza di altri edifici che alternano l'impiego dell'intonaco, spesso affrescato, al marmo rosso di Sant'Ambrogio o al tufo veronese o vicentino. Il ramo della famiglia Maffei che l'abitava era detto «da i muridei», in quanto il palazzo era circondato da un muro che per ragioni di viabilità venne abbattuto in epoca austriaca, malgrado le vivaci proteste del conte Antonio, che si era distinto combattendo vittoriosamente contro i Francesi in qualità di condottiero d'uomini d'arme, carica che aveva ereditato dall'avo Scipione. Grave dissesto finanziario costrinse poi Antonio a vendere il palazzo a Enrico Lebrecht, un ebreo polacco commerciante di chincaglierie, che estese la sua attività al ramo dei laterizi (Fornaci Valdadige), continuata anche dal figlio Carlo e dal nipote Danilo (Lorenzo Montano), figura di spicco nel quadro della letteratura del Novecento.

Il battesimo di Scipione avvenne il 10 giugno. I genitori, Gian Francesco e Silvia Pellegrini, «donna ornatissima, — scrive Ippolito Pindemonte — d'alto ingegno e di spiriti generosi», scelsero come padrino Giulio Carlotti, che aveva la sua dimora nell'imponente palazzo di San Michele alla Porta.

L'anagrafe di San Pietro in Carnario del 1675, oltre a un bambino «di mesi 3» (da identificare con Scipione), elenca i figli Antonio, Isabetta, Alessandro, Ottavia e Teresa; la servitù era composta da «Antonio camarier, Giovanni staffier, Marco staffier, Angelo carozzer, Barbara donna da governo, Paola donzella, Antonia serva»». Giorgio Borelli ha analizzato i redditi della famiglia, che ammontavano a 2180 ducati, provenienti da beni situati in varie parti della provincia (Montorio, Olivé, Cerea, Gazzo, Valeggio, Cavalcaselle): e proprio una questione legata al vicariato di Cavalcaselle scatenò una faida che oppose Antonio Maffei a Ferrante Emilei. I contendenti, spalleggiati da un adeguato numero di *buli* (bravi), si affrontarono in via Nuova, e misero mano alle armi. Scipione venne chiamato a sostenere le ragioni della famiglia: deluse peraltro il fratello Antonio, negando in una memoria del 1704 «che rimanga assolutamente disonorato chi non fa risentimento alle offese».

La carriera delle armi

Proprio nel 1704 Scipione partecipò a sanguinosi fatti d'arme, militando col fratello Alessandro nell'esercito franco-bavarese impegnato contro imperiali, inglesi e olandesi comandati da John Churchill duca di Marlborough. Una descrizione degli scontri è conservata in lettere di Scipione alla madre, che ricordano la tragica fine incontrata nella battaglia di Donauwörth da alcuni veronesi: un conte Nogarola e un conte Spoverini erano caduti sul campo, mentre un conte d'Arco, ferito, era annegato nel Danubio. La propensione alla carriera delle armi riaffiora ancora nel 1716, allorché nella *Relazione del passaggio per Verona del Serenissimo Principe Elettore di Baviera* (attribuita al notaio Francesco Treccio, ma largamente ispirata, se non scritta, dallo stesso Maffei), l'ormai quarantunenne marchese, impressionato dal fatto che l'anno precedente i Turchi avevano sottratto la Morea al dominio della Serenissima, dichiarava che:

dopo questa pericolosa guerra col Turco[...] è andato instigando molta gioventù nobile ad andar volontariamente a servire, e ci ha detto più volte, che se potesse fare una raccolta di Cavalieri, che andassero in Levante con dieci uomini ciascheduno, pagati per due anni, nissuno potrebbe tenerlo, ch'egli non fosse del loro numero.

La carriera militare costituiva comunque uno sbocco, soprattutto per i figli cadetti: i nomi di Alessandro e di Scipione stavano a manifestare un auspicio, se non a segnare un destino; e infatti Alessandro, ancora adolescente, venne mandato come paggio alla corte dell'elettore di Baviera. Abbracciata la carriera delle armi, si distinse nella guerra contro i Turchi in Ungheria, cui partecipò ventenne a partire dal 1683, come ricorda il fratello Scipione nella sua edizione delle *Memorie del general Maffei* (Verona, Vallarsi, 1737).

L'educazione nel Collegio dei Nobili

Scipione venne invece inviato al Collegio dei Nobili di Parma, retto dai Gesuiti, uno dei *Seminaria nobilium* sparsi per l'Italia e in varie parti d'Europa destinati alla formazione culturale e politica del patriziato, secondo modalità analizzate da Gian Paolo Brizzi (*La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna, Il mulino, 1976). I programmi seguivano la ben nota *ratio studiorum*, che comprendeva materie umanistiche e letterarie, ma anche discipline tipicamente nobiliari, come l'esercizio con la picca, l'equitazione e la tecnica delle fortificazioni. Per questo non desta meraviglia il fatto che Scipione, uscito dal collegio, si sia orientato in un primo tempo verso la carriera militare, ben presto abbandonata per seguire una vocazione letteraria e teatrale. Aderì all'Arcadia, staccandosene ben presto; tentò di affermarsi nell'ambiente romano, dove fu ascritto alla prestigiosa Accademia Alessandrina, come si ricava da un documento inedito:

La sera di giovedì 2 sett. 1706 si tenne congregazione degli Accademici nelle stanze consuete del Palazzo Apostolico Quirinale. Questa sera l'Accademia degli Antiquari Alessandrini ha fatto un considerabile acquisto nella persona dell'eruditissimo Sig(no)^r Cav.^{re} Scipione Maffei, ricevuto con sommo applauso, ed aggregato al nostro Collegio di consenso del sig.^r Principe dell'Accademia, avendo S. Ecc(ellen)za scritto al Sig.^r Sabatini e deputato me Prosecretario acciò con lui notassi l'atto dell'Aggregazione.

Erudizione e trattatistica morale. Un giudizio di Leopardi

Le relazioni con l'ambiente romano gli resero possibile nel 1710 la dedica a papa Clemente XI del trattato *Della scienza cavalleresca*, che portava alle estreme conseguenze alcuni principi affermati nella citata memoria del 1707. Secondo il Maffei, l'onore non risiede nell'opinione altrui, ma nell'intrinseca moralità delle azioni; non è garantito dalla forza, ma dalla verità dei fatti; versare il sangue di un offensore o di un coniuge fedifrago non restituisce l'onore a chi è stato tradito: Maffei riporta la battuta di un ufficiale francese, che, ragionando con i compagni d'arme, dichiarò che non avrebbe mai ucciso la moglie sorpresa in adulterio, confessando che preferiva essere becco piuttosto che boia. Viene qui anticipata una sensibilità che verrà a maturazione dopo qualche secolo: dobbiamo sempre ricordare che nel nostro ordinamento giuridico le disposizioni sul delitto d'onore sono state abrogate solo nel 1980 (legge 442).

Nello stesso anno Maffei scrisse, anche a nome di Antonio Vallisnieri e Apostolo Zeno, la prefazione al «Giornale de' letterati d'Italia», rivolgendosi in particolare alla nobiltà, che esortava all'impegno intellettuale e sociale, mettendo a frutto i «talenti ammirabili» avuti in sorte, e superando «le basse mire del comun volgo». Questo elogio della nobiltà come garanzia di «libertà di pensare» è affermata dal conte Giacomo Leopardi proprio a proposito del Maffei, accostato a Galilei, anch'egli di famiglia patrizia: «Vedesi l'uomo nato nobile nella critica libera franca, spregiudicata ed originale, ed anche nella ragionevole e spregiudicata morale teologica del marchese Maffei» (*Zibaldone*, 4419). Leopardi potrebbe riferirsi in particolare all'epistola *De fabula equestris ordinis constantiniani*, uscita a Parigi nel 1712 con falso luogo di stampa di Zurigo, posta all'Indice come poco rispettosa dell'autorità pontificia: il Maffei, negando l'antichità dell'ordine che veniva fatto risalire all'imperatore Costantino, aveva contestato che l'approvazione accordata dal papa allo statuto dell'ordine cavalleresco potesse comportare anche il riconoscimento dell'antichità della sua origine. Purtroppo il duca di Parma Francesco Farnese si era fatto abbindolare da due chierici greci, che, spacciandosi per principi e massimi rappresentanti dell'ordine, gli avevano ceduto, a pagamento, il titolo di Gran Maestro. In lettera del 9 aprile 1714 a Ludovico Antonio Muratori Maffei manifestò il suo rammarico per il provvedimento nei termini seguenti: «La proibizione della mia dissertazione è cosa grandemente notevole. Non si è aperto mai più il più bel campo d'illuminare l'Italia sopra la tirannia che Roma vuol usare nelle opinioni, in cose che sono interamente fuori della sua giurisdizione. Perché quei pazzi hanno ottenuto bolle e brevi, vogliono che non si possa impugnare il fatto e contraddire all'istoria». Nel timore che il duca di Parma potesse sfogare con atti violenti il suo risentimento, Maffei ottenne dagli Inquisitori di Stato della Serenissima «di poter portare l'armi corte d'ogni sorte, con due servitori in ogni luogo per difesa della propria vita». Il *De fabula*, magrado reiterate suppliche, rimase all'Indice fin a che l'Indice fu pubblicato; i discendenti ottennero soltanto che nella descrizione dell'opera fosse soppresso il nome dell'autore.

Maffei riporta alla luce gli antichi codici della Biblioteca Capitolare

La fama del Maffei si consolidò in questi anni con la scoperta degli antichi codici della Biblioteca Capitolare, la cui esistenza era testimoniata da vari autori, dall'arcidiacono Pacifico

ad Ambrogio Traversari e a san Bernardino da Siena. Maffei aveva coinvolto nella caccia a questo insigne tesoro il canonico bibliotecario Carlo Carinelli, che dopo qualche tempo gli annunciò che qualcosa era affiorato in un nascondiglio che desiderava fosse esplorato da entrambi: il Maffei, «fuor di sé per la gioia, s'alzò, uscì di casa, e in veste da camera, berretta e pantofole, alla Capitolare, trapassando non piccola parte della città, si condusse». Così il Pindemonte; ma sentiamo la voce dello stesso Maffei:

Subito mi affrettai verso le case dei Canonici, e lo seguii in una stanza semibuia, in cui mi mostrò un armadio assai alto, zeppo di atti cancellereschi, sopra la cui cimasa spuntavano alla vista certe vecchie carte e copertine lignee di libri, gettate la sopra come rifiuti. Fatta subito venire una scala e appoggiatala, salgo, insofferente di indugi, e mi accorgo che la sommità dell'armadio non era chiusa con delle tavole, ma scoperta e cava, in maniera tale che veniva ivi a formarsi una specie di ampia cassa. Dopo aver gettato da parte un mucchio di quisquiglie e di rottami, vedo che tutta la cavità è piena di codici, stupefatti, credo, per l'inconsueta luce del giorno che non avevano visto da un memorabile lasso di tempo. E che codici, Dio immortale! Il primo che afferrai, e che tirai fuori senza far caso alla nera polvere secolare da cui era coperto, splendeva per la maiuscola romana, vergata per di più con magnificenza e regolarità. Il secondo presentava quella scrittura svelta, che tutti gli euditi chiamano — e così la pensano fino al giorno d'oggi — ora gotica, ora sassonica, ora longobarda e talvolta ancora francogallica (il nuovo nome è stato escogitato dal p. Mabillon, uomo famosissimo, ma che io mostrerò con argomenti irrefragabili essere schiettamente romana; e avrò buon gioco). Vado avanti; e non venivano fuori se non codici in lettere maiuscole, o, se pure in altra forma, in una scrittura che risultava millenaria. Me ne viene in mente uno, che coloro i quali ritengono che l'età di un codice sia dichiarata immediatamente dal tipo di scrittura respingerebbero subito ad un periodo meno antico: e invece lo scrisse Ursicino, lettore della Chiesa veronese, sotto il consolato del vir clarissimus Agapeto, cioè nell'anno di Cristo 517. Perdevo quasi il senno e i sensi per lo stupore, e mi sembrava di sognare stando sveglio, dal momento che sapevo che uno o due codici di quell'antichità bastano talora a dar fama e lustro a biblioteche reali. Il canonico Carinelli ordinò che tutti i codici, estratti finalmente da quella tomba, fossero collocati e disposti in modo tale da consentirmi di studiarli; anzi, dopo qualche tempo, avendogli manifestato quel che meditavo intorno a quei codici, e sembrando a lui che si facesse l'interesse del Capitolo e si salvaguardasse nella maniera migliore la dignità della chiesa veronese, datone avviso a coloro ai quali allora la cosa poteva riguardare, mi affidò alcuni di questi manoscritti redivivi affinché potessi studiarli a mio talento, concedendo che fossero trasportati a casa mia (Prefazione alle *Complexiones* di Cassiodoro, Firenze 1721).

La scoperta dei codici capitolari era destinata a propiziare ulteriori acquisizioni nella storia della cultura europea: basterà ricordare il riconoscimento nel 1816 da parte del Niebuhr nel codice palinsesto XV delle *Institutiones* di Gaio, unico testo di diritto romano classico pervenuto senza le interpolazioni dell'epoca di Giustiniano, nonché il riconoscimento della genesi delle scritture medioevali, da ricondurre tutte alla corsivizzazione della capitale romana: ciò che comportava una forte compressione del ruolo culturale dei barbari rispetto alla civiltà romana: giudizio maffeiano in cui si riconobbe esplicitamente Alessandro Manzoni nel *Discorso su alcuni punti della storia longobardica in Italia*.

Il trionfo della Merope

Nuove fronde alla sua corona d'alloro il Maffei aggiunse con la *Merope*, scritta dichiaratamente per oscurare le più celebri tragedie francesi come appare da una lettera al cognato Bertoldo Pellegrini il 13 giugno 1713:

Ora sì che son davvero sul carro. Si è recitata ieri sera la *Merope*, con applausi, che non vi posso descrivere. Si è pianto, si è riso, si è gridato da matti, e peraltro il Teatro pareva di statue. Credo d'avere in gran parte gettato a terra i Francesi con un colpo solo (Epistolario, I, p. 110).

Non è il caso di riassumere il testo di questa tragedia dell'amor materno: più interessa il linguaggio, che persegue un'arcadica naturalezza e quotidianità. Osserva il Pindemonte che il Maffei proprio dalla madre trasse alcune tra le battute più applaudite. «Anche quel bellissimo luogo (III, 6) in cui Euriso consola Merope con l'esempio di Agamennone che sacrificò Ifigenia, tirollo il Maffei da una donna, la quale, udendosi nella morte d'un figlio confortar da un ottimo Religioso con l'esempio di Abramo, rispose che Iddio non avrebbe comandato mai un tal sacrificio a una madre». Nell'ambito di questa ricerca, che pone a fondamento delle regole teatrali «la verità, e la natura» rientra anche il celebre luogo (IV, 4) quando il vecchio Polidoro esprime il suo stupore nell'incontrare ormai fatto adulto il figlio di un amico, che aveva visto bambino:

Tu dunque sei quel fanciullin, che in corte
Silvia condur solea quasi per pompa:
parmi l'altrieri. O quanto siete presti,
quanto mai v'affrettate, o giovinetti,
a farvi adulti, ed a gridar tacendo
che noi diam loco!

«Lo strepito — annota il Maffei — con cui a quelle parole manifestavano gli uditori il loro piacere, e continuarono poi ad accompagnare i detti di questo vecchio, ci ha insegnato che il maggior diletto della drammatica poesia non viene da i pensieri profondi, e studiati, e non dal parlar magnifico e ricercato, ma da detti semplicissimi, che l'uditore negli avvenimenti della vita abbia veramente da persone simili intesi» (*Merope*, ed, Verona 1745, pp. 80-81; 135-136).

Maffei Provveditore di Comune

Significativo è anche l'impegno nell'amministrazione del Comune di Verona. Nel primo semestre 1718 tenne l'ufficio di Provveditore di Comune (Verona, Archivio di Stato, Archivio del Comune, *Atti del Consiglio*, reg. 123). Durante il suo mandato fu deliberata la concessione in uso «della Dogana di Fiera ad alcuni cittadini nobili per l'esercizio della cavallerizza», e la costruzione di una *Fiera di muro*, per la quale lo stesso Maffei propose un disegno. (Rime e prose, pp. 175-176). Il complesso fu poi realizzato nell'area di Campo Marzo, sulla base del progetto presentato da Ludovico Perini. L'impegno amministrativo comporta una forte riflessione politica, quale emerge dal Discorso al Consiglio Comunale in

dialetto tratto dall'autografo della Capitolare (per nozze Faccioli-Marangoni a cura di G.B.C. Giuliari, Verona 1871).

Il discorso si apre con la condanna delle mene politiche che potevano portare all'estromissione dal Consiglio di quei membri considerati negativamente dalla pubblica fama:

L'è pur crudel quela bala, che s'intrude in un bussolo maligno, per scazàr un nostro fradèl, un nostro çitadin dal so posto! Chi fésse questo per privata passion, per particolar interesse, per secondo fine, el d'avarà pur da render conto a un altro tribunal. [...] El levar la fama porta obligo de restituirla: e chi leva più la fama, de quel che scaza 'l compagno da l'onorato lógo che l'ocupava?

Accanto a questa moderna forma di ostracismo, il Maffei deplora anche l'atteggiamento di coloro che cercano nei nuovi eletti non tanto dei buoni amministratori, ma dei sostenitori dei propri disegni politici:

Ma parlando di quei lóghi, che la mancanza de çitadini va pur tropo fasendo, sémo, Signori, stretamente tenudi a procurar d'andar rimetendo con quei Sogeti, che conossémo più meritevoli ne la çità, che conossémo più atti a sostentar con decoro, con lustro, con integrità, con inteligenza, con coraggio, sì el grado de Consejer, come l'altre cariche de la çità. Guai a quel che çercasse d'evitar de promuover qualchedun, per fine de crearse una lanza spezzada, uno che a drito e a torto fusse sempre con lu col só voto! Nol se pol far in nissun modo.

Di enorme rilievo è anche la proposta di allargare il numero delle famiglie tra le quali scegliere i consiglieri. Uno sguardo sulla storia mostra che «el governo de la nostra çità, quando dopo l'XI secolo la vene a póco a póco scotendo el giogo straniero, el fu popolare, come quello de tute l'altre d'Italia». Maffei ricorda di aver trovato notizia di consigli cittadini composti di 700, 800, 1000 membri, allorché «quasi tuti i capi de fameja era amessi a deliberar». La nobiltà allora consisteva più in gradi e dignità personali, che «in ereditario beneficio». Così era anche in Verona, prima che la città pervenisse «a la felicità del dominio Veneto, che, stimando che la moltitudine generasse confusion, restrinse il Consiglio cittadino a Consiglio di nobili». Ma rimane pur sempre la necessità di integrare questo Consiglio. C'è chi oppone il principio che la nobiltà debba rimanere incontaminata, e non possa essere acquistata. Qui la risposta del Maffei si fa sarcastica:

Eh! In grazia, nó regolemo i nostri sentimenti da espressioni oratorie, considerémo el vero essere de le cose: la Nobiltà è un gran ben, un gran pregio, ma nó bisogna mó pensar che la sia un spruzo de Gerarchia Angelica; qualche secolo prima, qualche secolo dopo, ognun de nu ha avudo prinçipio, prinçipio bisogna che abbia anche i altri. Oh! La diventarà una cosa merçenaria – Eh! In grazia, queste j'è dificoltà retoriche: mudem un termine, è aggiustà sta partida: No, nó se vende la Nobiltà, e nó se la compra.

Un altro tema scottante toccato da Maffei è quello della giustizia fiscale, che vede violata da esenzioni giudicate indebite, in cui il tributo, pur calcolato, era definito in «lire non pagatorie»: «Questo strano termine, questa voce barbara saria pur giusto che la se rasasse una volta dal Vocabolario Veronese». Maffei ha buon gioco nel mostrare che l'esenzione di alcuni

(in particolare del Clero) comporta un maggior aggravio per tutti gli altri; e poco male per i ricchi, ma molto peggio per i poveri, che ci sono, anche se guardando la gente che fa festa sul corso sembra che in città tutto vada bene:

Ora mi voria dunque che procurassimo solamente de levar da la mente de alcuni un eror, che senza dubio v'ha alignà, o per sua trascuragine de ben pensarghe, o per la bizaria de qualche moderno Casista, o per non sentir mai tratar questi punti da i sacri oratori, che han posto in uso de dar piacere al popolo parlando contro le conversazioni indifferenti, e sopra le galanterie e gli innamorati. L'eror l'è de poderse salvar, quando nó i rimedia a stó disordine: i lo crede certamente, perché quel vivere in ogni altra parte costumatisimi, quele divozion, quele limosine 'l mostra chiaramente. Ma questo sarà tuto inutile; perché l'è certo che no pagar in quela specie de graveze, che tuto quel che nó i paga loro, bisogna butarlo adosso dei altri, me tol un par de ducati de più de scarsela a mi, contro 'l dover; ma pegio ancora ne tól mezo a quel poverissimo, che 'l la sente fin nel cor. Nó i sa questi tali le miserie di questa çità, de sto Teritorio: Nó bisogna misurar el stato comune da quatro mascare che vedi sul Corso: bisogna entrar in quela casa, benché çivile, benché nobile, dove se combate continuamente col pan, dove quela madre nó sa de che covrir, de che riparar dal fredo la figliolanza. Né ve para strano che mi abia dà contra sta colpa una sì desperada sentenza, perché a chi manca in questa, mi nó ghe vedo rimedio. È noto a tuti che nó se rimete senza restituzion; ma in questo caso nó se restituise mai più, e nó gh'è modo de restituir.

La materia fiscale è peraltro complessa, e Maffei si ripropone di «studiarla minutamente». Nell'ultima parte del suo discorso, tratta di «çerte cose, che manca a la nostra çità, e che da molti son grandemente desiderade»: la Biblioteca pubblica e il Museo pubblico. Il Maffei lamenta che Verona, a differenza di Udine, Padova, Vicenza, non la possieda. Certo, ci sono le biblioteche dei privati e delle congregazioni religiose:

Ma bisogna intender cos'è una Libreria Publica. L'è una colezion de' libri, necessari ad ogni professione, e ad ogni genere de studio; la qual sta aperta tre o quattro ore ogni dì, con un custode presente, el qual a ognun che vien, sia povero o ricco, ghe deve dar i libri che 'l domanda, con comodo de lezer e de scriver a so volontà tuto quel tempo. Quanti son quei, ai quali la natura nó ha provisto d'altro patrimonio che d'inzegno, a questi, chi è al governo è propriamente tenuto a soministrar el modo de procaciarse sostentamento e avanzamento. Quanti ghe son che ilustreria le só fameje e la patria, se i g'avesse stó mezo! Una Libreria equivale a çento Maestri, perché l'insegna tuto: e chi ha inzegno, nó ha bisogno de altro.

Maffei riferisce di un'occasione che la città si era lasciata sfuggire, di avere a condizioni vantaggiose la biblioteca di un letterato, e il servizio del letterato stesso come bibliotecario; ma la proposta era stata accolta «con tanta languideza, con tanta alienazion», che l'offerta fu prontamente ritirata. Certo, aggiunge il marchese, si tratta di spese apparentemente improduttive, ma «ste cose serve infinitamente anche a l'interesse, e publico e privato»:

La settimana passada era qua un Milord inglese, con sié persone de séguito, el qual se tratene qui tre o quatro giorni, non per altro che per quele lapide e per quele antiche iscrizioni che va metendo insieme l'Academia Filarmonica, perché el le volea esaminar, gustar, e molte copiar. Con queste cose se forma el credito, el credito tira zente, la zente denaro.

E zà che m'è avenudo de nominar per açidente quella raccolta che se studia de far l'Academia, dirò che saria molto desiderabile che ogni bon çitadin concorresse a darghe man, a promoverla, a aumentarla. Se trata de far un Museo Publico, che sia una de le più bele cose che sia in tuta Italia e in tuta Europa, non con altro che con radunare quel ch'è sparso, e quel che, separato, no val gnente afato, e, posto insieme, sarà un tesoro. El se comenzerà a conosser, quando se comenzerà a colocar e a ordinar queste reliquie de l'antichità, fonti quasi uniçi de la scienza e de la vera erudizio. Se 'l me esempio meritasse d'esser considerà, tute le mie iscrizion so sta le prime che ho mandà a l'Academia; e perché in sto paese no se ne trovava de greche, ho fato qualche picol viazo a quest'efeto, e a mie proprie spese n'ho acquistà molte, e fato venir fin da Corfù e de Dalmazia, e molte n'aspeto ancora, e quele c'ho ancora in casa, son in deposito, e son già destinade tute là, niuna eçetuata.

La costituzione del Museo Lapidario fu una delle imprese più riuscite ed originali del Maffei, che propose un ordinamento di lapidi e rilievi efficace anche dal punto di vista didattico. L'accessibilità al pubblico della raccolta è un'ulteriore peculiarità, che giustamente, anche se con eccessivo orgoglio, oppose, rivolgendosi ai membri dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, alla dispersione delle lapidi che aveva constatato a Parigi, presentando quasi a mo' di rivalsa la pubblicazione di un bassorilievo trovato al Louvre in mezzo a una congerie di calchi in gesso e di pezzi di scultura francese (F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 157-58).

La Verona illustrata

Vaste e complesse indagini epigrafiche, codicologiche e letterarie confluirono nell'opera più originale del Maffei, la *Verona illustrata*, uscita in quattro parti presso Vallarsa e Berno tra il 1731 e il 1732: la prima (1732) «contiene l'Istoria della città e insieme dell'antica Venezia dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno»; la seconda (1731) «contiene l'Istoria letteraria o sia la notizia de' scrittori veronesi»; la terza (1732) «contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili»: la quarta e ultima (1731) «contiene il Trattato in questa seconda edizione accresciuto anche di figure De gli Anfiteatri e singolarmente del Veronese» (la prima edizione era uscita infatti presso il Tumermani nel 1728). A differenza delle memorie dei viaggiatori, attenti più alle curiosità che alle realtà storiche, nella *Verona illustrata* tutto viene sottoposto a vaglio critico. Significativo anche il fatto che la *Notizia delle cose in questa città più osservabili* — una vera guida che descrive le mura, le collezioni di opere d'arte, le chiese e i palazzi — si apra con giudizi sull'indole dei veronesi, «per lo più vivacissima, e atta a riuscire in ogni cosa, ma con singolare eccellenza in ogni genere di studio e di lettere; cortese altresì e facile, e sommamente amica del forestiere, che ben tosto si ammette a familiarità»; si deplora «l'inclinazion del popolo all'ozio e alla crapula per settanta osterie, che son nella Città, non d'alloggio, ma di bagordo, finché ci saranno le quali regnerà sempre il vizio in cambio dell'arti». Ancora più severo si mostra il Maffei nei confronti dei nobili, convinti «che il vivere in ozio sia il primo requisito alla nobiltà», mentre in una nazione florida come l'Inghilterra «un fratello va Lord nel Parlamento, l'altro nell'istesso tempo attende al negozio nel banco».

Maffei dedicò la *Verona illustrata* «all'inclita Repubblica Veneta unica discendenza della Romana», sostenendo anzi la superiorità dell'origine di Venezia, i cui abitanti originari appartenevano alle «più scelte famiglie» che vivevano in libertà, mentre Romolo aprì la nuova

città a «esuli» e «malfattori». Come compenso per l'atto di omaggio la Serenissima concesse al Maffei il titolo ereditario di Condottiero d'uomini d'arme, cui era annessa un'annua pensione: si capisce quindi come Maffei si sia fatto ritrarre nel 1742 con corazza e bracciali, al pari del fratello Alessandro di cui a Castevecchio si conserva il ritratto sullo sfondo della città di Namur, opera di Joseph Vivien.

La valenza storico-politica della *Verona illustrata* fu sostenuta dal Maffei in un memoriale dichiaratamente estratto dall'opera erudita, il *Suggerimento per la perpetua preservazione ed esaltazione della Repubblica Veneta atteso il presente stato dell'Italia e dell'Europa*, pubblicato a stampa solo nel 1797, quando la Repubblica Veneta aveva cessato di esistere. Ad una concezione del governo gestito esclusivamente dalla nobiltà veneziana, Maffei propone una cauta apertura alle città della Terraferma:

Pochi han da esser quelli che dalla Terraferma vengano in Consiglio, ma que' pochi hanno da esser eletti da moltissimi e da quanto maggior numero è possibile. Convien dare la nobiltà veneta non alle persone, ma alle città ed a paesi in corpo, e bisogna che le città e paesi trasfondano tal nobiltà ne' lor deputati, qual nobiltà sia personale ed annessa all'ufficio e non passi nelle famiglie né in verun altro» (PAOLO ULVIONI, «*Riformar il mondo*». *Il pensiero civile di Scipione Maffei. Con una nuova edizione del Consiglio politico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 414

Secondo questo inascoltato consiglio, Venezia avrebbe potuto essere sacrificata agli equilibri europei passando sotto la sovranità dell'Impero «che chiamano Romano-Germanico» (p. 371): cosa che puntualmente si verificò.

Una tale vigoria di pensiero si riscontra anche nelle opere di carattere teologico, giustamente valorizzate dal Leopardi, come si diceva. Alla disputa sulla Grazia agitata nel suo *Augustinus* da Giansenio che divide intellettuali e teologi di tutta Europa appartiene un'opera cui Maffei lavorò per parecchi lustri, e che fu pubblicata solo nel 1742 (Trento, Parone). Basterà trascriverne il frontespizio per rendersi conto dell'impostazione dell'opera: *Istoria teologica delle dottrine e delle opinioni corse ne' cinque primi secoli della Chiesa in proposito della divina Grazia, del libero arbitrio, e della Predestinazione: nella quale con particolar diligenza si raccolgono i sentimenti in queste materie di Sant'Agostino e per la quale vien' ad apparire quanto opposte alla cattolica tradizione sien le Proposizioni dalla bolla Unigenitus condannate, e quanto vane le difese in lor favore addotte.*

Usura e interesse

Non meno attuale era la disputa sulla liceità morale del prestito ad interesse, negata e considerata usura nella tradizione dell'Europa cristiana sulla base del precetto di *Luca* 6. 34, che imponeva di fare prestiti senza sperarne nulla («mutuum date, nihil inde sperantes»); il prestito ad interesse veniva così lasciato agli ebrei, mentre le grandi famiglie della città si rivolgevano ai grandi monasteri per avere prestiti, restituiti, quando restituiti, anche dopo un secolo, e senza interessi. Tra i commercianti era in uso un espediente che consentiva di eludere la norma che vietava il prestito ad interesse. Dal momento che lucro cessante e danno emergente rendono lecito l'interesse sul prestito, si ricorreva al cosiddetto contratto dei tre contratti: il primo era un contratto di società, per cui si fa comune «il capitale, l'industria e l'interesse; con eguaglianza di proporzioni si viene a partecipare da' contraenti il comodo e

l'incomodo del negozio»; il secondo contratto sancisce l'assicurazione del capitale prestato, il cui premio è costituito dalla rinuncia, da parte di chi presta il denaro, di una parte degli utili che gli spetterebbero in virtù della società»; il terzo contratto «si dice assicurazione di un certo utile o pro fisso e determinato», in forza del quale colui che riceve il prestito si impegna a restituirlo con un certo interesse predeterminato», con altre condizioni specificate dal moralista fra Gaetano Maria da Bergamo nel trattato *L'uomo apostolico istruito nella sua vocazione al confessionario*, Venezia 1744, p. 85).

Maffei, favorevole a un moderato interesse su prestiti concessi a persone non bisognose, nel trattato *Dell'impiego del danaro* (Verona, Tumerman 1744) combatte contro l'ipocrisia di chi presumeva di salvare anima e capitale con tali macchinosi contratti: si scatenò una grande discussione, animata in particolare da padre domenicano Daniele Concina e dagli ambienti filogiansensti di Verona. Il Maffei, avendo rotto il silenzio sulla controversia intimato dagli Inquisitori di Stato, nel luglio 1746 fu condannato al confino «in casa campestre» a Cavalcaselle, dal quale fu liberato solo per intervento di papa Lambertini, che, tramite il Segretario di Stato, interessò della questione l'ambasciatore veneziano a Roma.

Altre polemiche maffeiane. La difesa del teatro

La controversia continuò anche oltre la morte del Maffei: il 17 dicembre 1755, parlando con Andrea Lugiati, il Concina si chiedeva «con quale quiete abbia potuto il povero Maffei passarsene all'altro mondo» con quel libro (*l'Impiego del danaro*) «sullo stomaco» (cfr. Gian Paolo Marchi, *Un italiano in Europa*, Verona, Libreria Editrice Universitaria. 1992, p. 248).

In quegli anni il padre Concina si mostrò puntiglioso antagonista del Maffei attaccando nell'opera *De spectaculis theatralibus Christiano cuique tum Laico, tum Clerico vetitis* (Roma 1752) il suo progetto di riforma teatrale esposto nella prefazione al primo volume *Teatro italiano o sia scelta di tragedie... Premessa un'Istoria del Teatro e difesa di esso* (Venezia, Orlandini. 1746). Maffei si difese pubblicando *De' teatri antichi, e moderni, Trattato in cui diversi punti morali appartenenti a teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al P. Daniele Concina chi vien ora così fieramente attaccato da lui* (Verona, Carattoni, 1753). Il Maffei ebbe la soddisfazione di ricevere l'approvazione di Benedetto XIV, che esprime il suo consenso con una lettera in cui scriveva tra l'altro:

O quanto è bello, o quanto è vero il di lei pensiero, che ne commedie de' nostri tempi sono più castigate dell'altre più antiche, e che coll'attenzione si possono ridurre allo stato che si desidera dagli uomini da bene e pratici del mondo, e che lo contrario non è sperabile, o ottenibile che i teatri si gittino a terra, si proibiscano tutte le tragedie e commedie, e si mettano in un fascio il *Pastor fido* e la *Merope* (*Opere del Maffei*, I, Venezia, Rubbi, 1790, pp. 115-116).

Il convegno notturno delle streghe

Altra battaglia il Maffei ingaggiò contro il trattato del roveretano Girolamo Tartarotti intitolato *Del congresso notturno delle lammie... s'aggiungono due dissertazioni sull'Arte magica* (1749). Tartarotti era ben informato della caccia alle streghe scatenata nel principato vescovile di Würzburg, che aveva portato al supplizio una suora, Maria Renata Singerin, accusata di vari malefici esercitati mediante possessione diabolica, decapitata ed arsa il 21

giugno 1749 nella piazza della città, dove la folla venne arringata dal padre gesuita Giorgio Gaar, che pronunciò un *Ragionamento* (ironia del termine) in cui venivano accreditate le più incredibili superstizioni. Per porre un freno ai processi alle streghe, Tartarotti elaborò una teoria in cui sosteneva la distinzione tra stregoneria e arte magica: la stregoneria era cosa che riguardava povere femmine superstiziose e perciò incolpevoli, mentre l'arte magica, praticata da malvagi sapienti, poteva consentire un contatto con la sfera del demoniaco. In tre successivi interventi (*Arte magica dileguata*, *Arte magica distrutta* e *Arte magica annichilata*) Maffei nega l'esistenza e il potere non solo delle streghe, ma anche dei maghi. Vero è, sostiene il combattivo erudito, che l'Antico testamento registra casi di magia e di maleficio riconducibili all'intervento del demonio; ma questo potere il demonio l'aveva prima della venuta di Cristo; ma non l'ha più dopo la redenzione. «La Scrittura medesima abbiám veduto, come insegnò nelle profezie d'Isaia, e di Michea, che il Salvatore avrebbe alla sua venuta ogni Magica fraude disfatta, e reso invalido ogni Maleficio, e impotente» (*Arte Magica annichilata*, Verona, Andreoni, 1754, p. 287)

Alla fine dell'opera è stampato un avviso del seguente tenore: «Terminata a gloria di Dio il primo giugno 1754 nel qual giorno l'autore entra, la Dio grazia felicemente, nell'ottantesimo anno dell'età sua».

Pochi mesi dopo, pubblicò un opuscolo diretto al cardinal Angelo Quirini, fiero per il suo acquisto di un dittico d'avorio ritenuto antico, che Maffei invece dichiarò essere un falso di epoca umanistica, seppur «molto nobile e ben condotto». Il cardinale replicò, e così gli agri umori della discussione erudita amareggiarono gli ultimi mesi di vita dei due puntigliosi aristocratici: il Querini si spense il 6 gennaio 1755, e il Maffei l'11 febbraio.

Finalmente in pace

Osserva il Pindemonte che così Maffei non poté compiere l'ottantesimo anno in cui si compiaceva d'essere entrato, e così ne rievoca gli ultimi giorni di vita:

Ma scritto era sopra le stelle, che quest'anno ottantesimo ei non compiesse. Sopraggiunse nel mese d'ottobre difficoltà di respiro, che poco tardò a farsi continua di periodica, e che all'appressar dell'inverno, crudo notabilmente quell'anno degenerò in un asma oltre modo grave. Portava egli un male così molesto con incredibile fermezza, e rassegnazione; e senza turbarsi si vedea chiudere innanzi agli occhi una scena luminosissima, in cui era stato per sì lunghi anni ora spettator sagace, e profondo, e quando attor multiforme, e meraviglioso. Sul principio di gennajo si aggravò il male; e il dì nove recati gli furono i sacri misteri da lui richiesti. Si commosse la città tutta: un andare, un venire, un far cerchj, un domandarsi l'un l'altro del grande infermo, e di quel, che ne dicono i medicanti; e sendo i diversi pareri sul valor loro, sulla potenza dell'arte medica, e su quella del morbo, confidare alcun, altri disperare: Tempio non era, ove non si pregasse per lui; e quel di San Sebastiano, che i Padri della Compagnia custodivano, sacrificj il Comune, e supplicazioni ordinò, a cui stettero i primarj magistrati in persona. Il morbo rallentò alquanto della sua veemenza; dimodoché i Veronesi passarono forse un mese tra la speranza, e il timore. Io udiì da Giuseppe Torelli non una volta, che alcuni ecclesiastici, ricordando al Maffei le fatiche sue in pro della religione, co' Girolami, e con gli Agostini, a suo conforto, il paragonavano; e ch'ei sdegnavasene non lievemente, e da sé ributtava tali confronti, come abbominevole

adulazione, tuttoché innocente in quegli ecclesiastici, ed anco pia. Finalmente il dì undici di febbrajo, essendo già il sole su l'orizzonte, il malato domandò, se gli rischiarasse alcun poco la stanza, e sentendosi replicare, che non mancava il solito lumem soggiunse: *Ho inteso*. Si fece leggere la Passione di Cristo, incoraggiando ei medesimo il sacerdote, che basso, e interrotto pel dolor, che stringevalo, pronunziava: rispose franco a tutte quelle preghiere, che dir si possono le ultime voci del mondo; e placidamente tra le braccia del suo caro Séguier, il qual non sapea le lacrime ritenere, spirò» (*Elogio del marchese Scipione Maffei*, pp. 207-208).

Fu sepolto nella chiesa di Santa Maria della Scala, dove gli fu eretto un degno ricordo marmoreo: sia lecito formulare l'auspicio che l'11 febbrajo, anniversario della morte, la Città ne commemori le benemeritenze deponendo sulla sua tomba una corona d'alloro.

16 maggio 2019

Lezione della Prof.ssa **Laura Och**

Docente di Storia della Musica - Conservatorio di Verona

ANTONIO SALIERI - Musicista
Legnago 1750 – Vienna 1825

Antonio Salieri (Legnago, 18 agosto 1750 – Vienna, 7 maggio 1825) fu uno degli ultimi protagonisti di un'epoca storica in cui il mecenatismo delle arti, esercitato dalle élites al potere secondo le modalità tipiche dell'antico regime, diede esiti di straordinario interesse per lo sviluppo della cultura in tutta Europa, assicurando opportunità di lavoro assai vantaggiose per tutti coloro che seppero inserirsi nei circuiti della committenza internazionale.

Fu in particolar modo la diffusione europea del melodramma in lingua italiana il fenomeno culturale che meglio riuscì a interpretare lo spirito cosmopolita del Settecento, mettendo in moto una circolazione di professionisti diretti dalla penisola verso i paesi a nord delle Alpi. Essi erano compositori, come Antonio Salieri, ma anche cantanti, strumentisti, librettisti, scenografi, impresari; intorno al melodramma ruotava infatti il complesso meccanismo di competenze professionali legate ai diversi aspetti tecnici della produzione operistica.

I poli di attrazione che guidavano gli spostamenti dei musicisti più capaci erano soprattutto le corti e le grandi capitali europee. Soprattutto nel pieno Settecento, Vienna richiamò un gran numero di musicisti, molti dei quali italiani, che vi si trasferirono non soltanto per ragioni legate alla vicinanza geografica. Il melodramma in lingua italiana godette infatti di particolare favore nella capitale asburgica, dove le principali famiglie aristocratiche erano attivamente impegnate nel mecenatismo della musica, ingaggiando intere orchestre e incoraggiando in vario modo i musicisti più promettenti, anche stranieri, come il giovane Beethoven all'inizio della sua carriera musicale.

Dal principio del Quattrocento, con l'inizio della lunga dominazione veneziana, per i musicisti di maggior valore e di più alte ambizioni professionali che nacquero a Verona o nei territori circostanti si verificò una vera e propria diaspora dalla città d'origine. A Verona, infatti, come nelle altre città della terraferma veneziana, le occasioni di impiego musicale stabile erano per lo più limitate a quelle proposte dal tradizionale patronato ecclesiastico della musica, che si esplicavano nell'offerta di lavoro per organisti, maestri di cappella, cantori o strumentisti, incarichi di modesto prestigio e in genere scarsamente remunerativi.

La vita teatrale, fiorentissima a Venezia, dove alla metà del Settecento erano attivi numerosi teatri, negli altri centri era lasciata a iniziative sporadiche, spesso effimere. A Verona il primo teatro stabile fu quello costruito dall'Accademia Filarmonica sul fondo di sua proprietà "ai portoni della Bra," inaugurato il 6 gennaio 1732 con il 'drama pastorale' *La fida ninfa* messo in musica da Antonio Vivaldi su libretto dell'accademico Scipione Maffei, il quale ebbe anche una notevole parte nell'impresa finanziaria legata alla costruzione dell'edificio. Quello esercitato dall'Accademia Filarmonica, sin dalla sua fondazione avvenuta nel 1543, fu una forma di patronato collettivo della musica e dei musicisti che a Verona compensò, senza poter eguagliarla, la funzione mecenatesca della musica che era esercitata dalla corte là dove il patrocinio delle arti poteva contare sul centro di committenza tipico, e più munifico, della

società di antico regime. Il destino della maggior parte dei musicisti veronesi più capaci, da Vincenzo Ruffo a Marcantonio Ingegneri, a Giuseppe Torelli, a Evaristo Felice Dall'Abaco fu dunque quello dell'emigrazione.

Antonio Salieri fu uno dei molti musicisti che abbandonarono la terra d'origine, in cui mai avrebbero potuto trovare occasioni di lavoro all'altezza delle proprie aspettative e del proprio talento. Nato a Legnago il 18 agosto 1750 da una famiglia che aveva raggiunto l'agiatezza economica con il commercio di granaglie - Legnago era infatti a quel tempo un importante porto fluviale sull'Adige - Salieri ebbe il primo contatto con la musica grazie all'organista locale, Giuseppe Simoni.

La sua infanzia fu segnata dalla morte di entrambi i genitori e dal dissesto economico in cui precipitarono i loro sei figli. Nel 1764 Antonio si trasferì a Padova presso un fratello monaco, poi a Venezia, dove proseguì gli studi musicali con il tenore Ferdinando Pacini e dove avvenne l'incontro che avrebbe cambiato la sua vita, quello con Florian Leopold Gassmann, compositore di origine boema attivo a Vienna, molto influente alla corte imperiale grazie alla stima di cui godeva da parte di Giuseppe II. Riconosciuto il talento del giovane, fu Gassmann che decise il destino del sedicenne Salieri, portandolo con sé nella capitale asburgica e facendosi carico di completare la sua istruzione musicale e la sua formazione umana e culturale.

Salieri giunse a Vienna il 16 giugno 1766. Oltre a un mecenatismo aristocratico di altissimo livello, nella seconda metà del Settecento a Vienna era diffuso un sistema di concerti pubblici, in genere autogestiti dagli stessi musicisti e destinati a un pubblico meno blasonato di quello che frequentava i trattenimenti musicali nei palazzi della nobiltà. Per questo pubblico Salieri scrisse due concerti per pianoforte e orchestra, in si bemolle maggiore e in do maggiore, entrambi destinati a pianiste dilettanti. Oltre a un concerto per organo composto per la virtuosa Maria Theresia Paradis, forse sua allieva, e ad alcuni concerti per strumenti a fiato e archi, non si conoscono altre composizioni di Salieri per strumenti solisti e orchestra.

Sulle composizioni strumentali del legnaghese pesa ancora il giudizio restrittivo pronunciato dall'autore stesso, che in un breve scritto autobiografico confessò di "non aver per tal genere abilità veruna." All'attività strumentale Salieri si dedicò soprattutto fra il 1770 e il 1778, quando era compositore da camera dell'imperatore; in seguito gli impegni operistici dirottaron verso il teatro i suoi interessi professionali, negli stessi anni in cui si consolidava la fortuna di Haydn e in cui Mozart si faceva strada come pianista.

Al suo arrivo a Vienna l'ambiente da cui Salieri era attratto era quello dei teatri imperiali, il Burgtheater e il Kärntnertortheater, nei quali si allestivano spettacoli operistici di diverso genere, con netta predilezione, a quel tempo, per l'opera in italiano.

Nella capitale asburgica la lingua italiana era conosciuta grazie alla diffusione del melodramma. Pietro Metastasio rimase a Vienna per quasi trent'anni, ma a detta dei primi biografi non ebbe mai bisogno di padroneggiare il tedesco. Nel 1783 lo stesso Salieri, che ormai viveva a Vienna da diciassette anni, confessò a un corrispondente epistolare di essere ancora "inesperto non solo nel parlar la lingua tedesca, ma molto più nel leggerla nei suoi caratteri nazionali." L'uso, comune ancora ai nostri giorni nel lessico musicale internazionale, di vocaboli italiani - *presto*, *adagio*, *allegro*, *sforzando*, *piano*, *forte* - è una conseguenza della attività dei musicisti italiani nelle diverse nazioni europee e del loro apporto alla diffusione

della cultura musicale.

A Vienna vivevano diversi letterati provenienti dall'Italia, i cui versi poetici erano richiesti dagli impresari dei teatri per la stesura dei libretti da mettere in musica. L'imperatore manteneva al suo servizio, con appannaggio per l'epoca favoloso, un 'poeta cesareo'; dopo Apostolo Zeno, l'incaricò andò a Pietro Metastasio, che lo conservò dal 1729 al 1782. Oltre a Ranieri de' Calzabigi, che legò le proprie alle fortune di Cristoph Willibald Gluck, due protagonisti della librettistica italiana del Settecento, molto attivi nell'ambiente operistico della capitale asburgica ed entrambi collaboratori di Salieri, furono l'abate Giovanni Battista Casti e Lorenzo Da Ponte.

Salieri esordì sullo scenario operistico viennese nel 1770, mettendo in musica una commedia per musica in tre atti, *Le donne letterate*, e una pastorale in due atti, *L'amore innocente*, entrambe su libretto di Gastone Boccherini, fratello di Luigi, ed entrambe andate in scena al Burgtheater.

Le donne letterate rientra nel filone della satira di costume. Vi si irridono infatti le ambizioni culturali delle donne; delle due protagoniste femminili l'una, Artemia, moglie di Don Baggeo, legge i classici, l'altra, Elvira, si interessa di astronomia. L'esordio teatrale di Salieri non avvenne dunque sul più impegnativo terreno dell'opera seria, ma su quello della commedia musicale, genere assai fortunato nella Vienna della seconda metà del Settecento; e in fondo non sorprende troppo che il giovane Salieri, futuro uomo di potere assai legato alle gerarchie istituzionali del suo tempo, abbia esordito con una satira dell'emancipazione culturale femminile, una delle nuove tendenze legate alla diffusione della cultura illuminista e ai cambiamenti sociali in atto nella seconda metà del Settecento.

Inizò così la carriera teatrale di Salieri, che da allora fino ai primissimi anni dell'Ottocento lo portò a comporre una quarantina di opere musicali, quasi tutte in lingua italiana, tranne quelle mandate in scena a Parigi e tranne due lavori in lingua tedesca, *Der Rauchfangkehrer* (1781) e *Die Neger* (1802), suo ultimo impegno con il teatro musicale.

Nel 1774, alla morte di Florian Gassman, per la sua successione alla carica di Hofkapellmeister e maestro di cappella dell'opera italiana fu scelto il suo giovane allievo legnaghese. Divenuto a soli ventiquattro anni uno dei musicisti più influenti a Vienna, con uno stipendio annuo di quattrocento fiorini oltre all'alloggio a corte, il raggio d'azione dell'attività di Salieri cominciò da allora ad allargarsi, insieme con il suo prestigio che crebbe anche in campo internazionale.

Il 3 agosto 1778 fu inaugurato a Milano nuovissimo Regio Ducal Teatro alla Scala, costruito da Giuseppe Piermarini sul sito ove precedentemente sorgeva la chiesa di Santa Maria alla Scala. Mi si permetta di ricordare – particolare non estraneo alla tematica veronese che fa da filo conduttore al presente ciclo di conferenze - che la chiesa prese la denominazione poi passata al teatro per essere stata costruita su iniziativa di Regina Beatrice della Scala, che nel 1350 era partita da Verona alla volta di Milano per andare in sposa a Bernabò Visconti.

La musica che risuonò per prima sotto le volte del magnifico teatro progettato da Piermarini fu quella di *Europa riconosciuta*, dramma per musica con balli e cori, sul modello francese, e due grandiosi finali d'atto nonché un imponente apparato scenico. Autore dei versi era il romano Mattia Verazi; la musica fu composta da Antonio Salieri, probabile autore anche del primo ballo, fatto anomalo nell'ambiente teatrale italiano, in cui l'autore delle partiture

operistiche raramente componeva anche quelle dei balli; tale circostanza ha indotto Elena Biggi Parodi a ipotizzare che Salieri intendesse riutilizzare il lavoro per le scene parigine.

Durante il soggiorno italiano Salieri ricevette un'altra commissione da un importante teatro veneziano; il 27 dicembre 1778 andò in scena al teatro San Moisè *La scola de' gelosi* su libretto di Caterino Mazzolà, uno dei più piacevoli drammi giocosi del compositore legnaghese, destinato a grande fortuna e a una circolazione assai ampia nei teatri non solo della penisola.

Verosimilmente grazie alla mediazione di Florian Gassman, pochi mesi dopo il suo arrivo a Vienna, nel 1766, Salieri era entrato in contatto con Christoph Willibald Gluck, che con opere per musica di ispirazione neoclassica, come *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste* (1767), in collaborazione con il librettista Ranieri de' Calzabigi stava per primo affrontando il problema della coerenza drammaturgica e musicale dell'opera seria; se questa grazie alla loro azione non subì quella 'riforma' di cui impropriamente spesso si è parlato, certamente Gluck, con la mediazione di Calzabigi, le imprese una svolta stilistica cui non poterono rimanere insensibili né Mozart né lo stesso Salieri.

Fu il grande compositore tedesco che introdusse Salieri nell'ambiente musicale francese, passando a lui, con una manovra tanto ben congegnata quanto disinvolta, la commissione per un lavoro teatrale di ampie proporzioni che non era riuscito a portare a termine a causa delle malferme condizioni di salute.

Il 26 aprile 1784 andò in scena all'Académie Royale de Musique *Les Danaïdes, tragédie-lyrique* in cinque atti, secondo l'uso francese, annunciata come un'opera scritta in collaborazione fra il giovane Antonio Salieri, ancora sconosciuto al pubblico parigino, e il già ben noto Christoph Willibald Gluck, il cui nome negli ambienti letterari e musicali di Parigi teneva banco da anni a seguito della notissima *querelle* fra i sostenitori suoi e quelli dell'italiano Piccini.

In una lettera pubblicata sul "Mercure de France" il 21 agosto 1784, Ranieri de' Calzabigi rivendicò a sé la prima stesura del libretto, in origine intitolato *Ipermestra*, primo nucleo del dramma per musica che sei anni più tardi sarebbe andato in scena all'Opéra:

Fu nel 1778, e dopo il grande successo del mio *Orfeo* e della mia *Alceste* sulle vostre scene, che il signor Gluck desiderò *iterum antiquo me includere ludo* ... Una volta gli avevo parlato del personaggio di Ipermestra; mi fece tanta premura di prenderla come soggetto che decisi di accontentarlo. Ricevette la povera Ipermestra a Parigi, dove allora si trovava, nel novembre dell'anno stesso. Ne fu entusiasta e mi incaricò di tradurla per quelle scene; poi non ne ho saputo più nulla.

La vicenda attingeva alla truce storia delle figlie di Danao brutalmente indotte dal padre a uccidere i mariti, e di Ipermestra che, unica fra le cinquanta sorelle, si ribella al comando paterno salvando così l'amato Linceo. Narrata in diverse versioni nella letteratura classica, da Archiloco a Eschilo che ne riprese il tema per *Le supplici*, la vicenda di Ipermestra e delle altre Danaidi era stata trattata anche da Metastasio, che nel 1744 ne aveva ricavato un fortunato libretto, destinato a essere portato ripetutamente in scena, fin quasi alla metà dell'Ottocento, con musica di diversi compositori.

Come sempre abilissimo nel pianificare la propria attività, Gluck decise di servirsi del libretto di Calzabigi per tentare il rilancio sulle scene parigine e si rivolse per i necessari aggiustamenti a due ex collaboratori, Jean-Baptiste de Tschudi e François-Louis du Roullet. Costui nel 1772 si era reso intermediario fra Gluck e il pubblico parigino pubblicando sul “Mercure de France” la nota lettera indirizzata a Dauvergne nella quale sosteneva che Gluck voleva dimostrare ai francesi quanto fossero false le affermazioni di coloro che, come Rousseau, consideravano la lingua francese inadatta alla musica, lettera che divenne il pretesto per la *querelle célèbre*. Ma nel frattempo le condizioni di salute di Gluck, colpito da un grave attacco di apoplezia, peggiorarono, inducendo il compositore a rivolgersi a Salieri per portare a termine il lavoro, i cui preparativi erano già in atto da tempo.

Nel mese di agosto del 1782 Gluck comunicò al Comité de l’Opéra che avrebbe scritto soltanto i primi due atti dell’opera, delegando la prosecuzione del lavoro a un musicista che non veniva ancora nominato. Solo agli inizi dell’anno successivo il Comité fu informato che tale collaboratore sarebbe stato Antonio Salieri.

Les Danaïdes andò in scena il 26 aprile nell’affollatissimo Théâtre de l’Académie Royale de Musique; agli spettatori fu annunciato che la musica era stata scritta da “M. le chevalier Gluck et Salieri”. Solo alla metà del mese di maggio Gluck rese noto pubblicamente, con una lettera sul “Journal de Paris”, che la musica era “entièrement de M. Salieri”, cui Gluck si era limitato a impartire alcuni “conseils”. Fu in tal modo che Salieri si fece conoscere al pubblico francese; dopo il successo di *Les Danaïdes* il compositore di Legnago ricevette altre due commissioni da Parigi, la prima per *Les Horaces* nel 1786 e poi per *Tarare* l’anno successivo.

Les Danaïdes ebbe un successo clamoroso. Dopo svariate repliche, il 18 maggio 1784 Salieri inviò al “Journal de Paris” una lettera aperta in cui rivendicava di averne scritto da solo la musica, ribadendo comunque di aver rispettato i suggerimenti ricevuti da Gluck e di aver anzi composto l’opera “interamente sotto la sua direzione, guidato dai suoi consigli e illuminato dal suo genio”.

A Carl Cramer che gli chiedeva “notizie delle Danaidi” il compositore rispose:

Quello che si pensi in Parigi di quell’opera dopo la mia partenza, ancora io non lo so. Durante il mio soggiorno colà l’opera fu rappresentata tredici volte. A me non è riuscito di sentirla bene che le prime due sere per grazia speciale; le altre volte, non avendo avuto voglia di andar ad aspettar due ore per aver un posto, non potei più nè vederla nè sentirla.

L’importanza storica di un musicista come Antonio Salieri non sarebbe adeguatamente illustrata senza considerarne l’attività didattica. A Vienna Salieri fu infatti un insegnante assai richiesto e stimato; si conoscono i nomi di una settantina di suoi allievi, fra i quali compaiono quelli di Ludwig van Beethoven, Carl Czerny, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles, Anton Reicha, Franz Schubert.

Oltre a cantanti di fama come Caroline Unger e Caterina Cavalieri, studiò con Salieri anche Franz Xaver Wolfgang Mozart, figlio minore di Wolfgang Amadeus; come è noto, il supposto avvelenamento di costui da parte di Salieri alimentò una fortunata invenzione letteraria, elaborata da Alexandr Puskin e ripresa in tempi recenti anche con risvolti cinematografici che le diedero ampia notorietà, ma priva di qualsiasi fondamento storico.

Stabilitosi a Vienna nel 1792, l'allora ventiduenne Beethoven prese lezioni di musica sia da Haydn sia da Salieri. È noto che con entrambi ebbe sul piano umano rapporti corretti ma non cordiali, tanto meno con il secondo da cui lo separavano una distanza culturale incolmabile e interessi musicali divergenti. Beethoven, infatti, non nutriva alcuna inclinazione verso il melodramma italiano, benché rimanga ancora da discutere se l'ampia e commovente cantabilità di molte sue composizioni, pur mediata dal pianoforte o da altri strumenti, non conservi qualche traccia della sua giovanile formazione alla scuola del compositore legnaghese.

L'accorta strategia autoaffermativa del giovane Beethoven non poteva comunque prescindere dall'esibizione delle sue autorevolissime frequentazioni didattiche. Ben conscio del prestigio che gli sarebbe derivato dal patrocinio pubblico di una figura tanto influente, per la prima esecuzione del suo secondo Concerto per pianoforte e orchestra in si bemolle maggiore op. 12 al Burgtheater viennese, il 29 marzo 1795, Beethoven volle infatti che la bacchetta fosse quella di Antonio Salieri. Se inoltre nel 1796 le sue prime tre Sonate per pianoforte op. 2 furono consegnate all'editore viennese Artaria con un'epistola dedicatoria indirizzata a Franz Joseph Haydn, nel 1799 toccò a Salieri l'omaggio editoriale del terzetto di Sonate per violino e pianoforte op. 12, ancora per i tipi di Artaria. Nello stesso anno il compositore legnaghese ebbe dal giovane allievo un altro e più privato omaggio, consistente non in una dedica – in questo caso la dedicatoria fu Babette von Keglevich – ma in una serie di dieci variazioni pianistiche, pubblicate anni dopo con il numero d'opera 73, sul duetto *La stessa, la stessissima* da *Falstaff, ossia le tre burle*, fortunato dramma giocoso di Salieri andato in scena nel Kärntnertortheater di Vienna il 3 gennaio 1799.

Nel 1815 Franz Schubert, mosso dalle medesime intenzioni che avevano guidato il giovane Beethoven, compose una serie di dieci variazioni pianistiche in fa maggiore (D. 156), facendo sfoggio di accurati passaggi contrappuntistici in evidente ossequio ai precetti del maestro, di cui l'allievo diciottenne esibiva come un prestigioso biglietto da visita la discendenza didattica; il manoscritto autografo attesta infatti che si trattava di variazioni “composées par François Schubert, écolier de Salieri.”

Altro allievo di eccezione fu Franz Liszt, da poco giunto a Vienna, appena undicenne, per studiare con Carl Czerny. Anche il piccolo Liszt prese lezioni da Salieri, che in una lettera indirizzata al principe Esterhazy, datata 25 agosto 1822, parla con ammirazione e affetto di questo suo giovanissimo allievo:

sentito io accidentalmente in una casa privata il fanciullo Francesco Liszt precludere e suonare a prima vista il pianoforte restai così meravigliato che credei veramente di sognare [...] dalla metà dunque del mese passato il padre conduce il figlio da me tre volte la settimana, e il fanciullo fa progressi da stordire tanto nel canto che nel basso generale e nel decifrar la partitura nei differenti generi, tre cose nelle quali l'esercito in ogni lezione per introdurlo a poco alla volta alla composizione e conservarlo così sempre nel buon gusto.

Salieri si prodiga negli elogi perché il suo corrispondente trovi al ragazzo una sistemazione in città, in modo da risparmiargli la fatica dei viaggi disagiati per prendere lezioni di musica, impegnandosi, in tal caso “col farlo venire all'ora tutti i giorni da me perché veramente merita tutta l'attenzione per i talenti di musica da Dio a quel ragazzo concessi”. In questa lettera

Salieri attesta la sua ben nota generosità, che spesso lo induceva, in caso di difficoltà economiche degli allievi, a non chiedere compenso per le lezioni.

I mutamenti estetici introdotti dai cambiamenti epocali che segnarono gli ultimi anni del Settecento portarono inevitabilmente al declino la fortuna teatrale di Salieri, spingendolo a coltivare con maggiore attenzione la musica religiosa per il resto della sua lunga vita. La produzione religiosa di Salieri meriterebbe maggiore attenzione, sia per la sincerità dell'ispirazione musicale che la sorregge, sia per alcune particolari scelte di organico, come nel caso della monumentale Messa in do maggiore per doppio coro con accompagnamento d'orchestra e con un Te Deum conclusivo, il cui manoscritto autografo risale al 1799. Rimasta inedita sino ai nostri giorni, la grandiosa composizione è stata recentemente pubblicata a cura di Jane Shatkin Hettrick, rivelando un'architettura generale di ampio respiro in cui sull'ossatura dell'Ordinarium Missae si innestano episodi del Proprium e di altri testi liturgici, oltre a una sorprendente capacità di controllare un organico eccezionalmente ampio, l'unico di tal genere impiegato da Salieri nel suo vastissimo catalogo di composizioni musicali.

Salieri visse in un momento storico di grandi cambiamenti sociali e culturali, senza riuscire a coglierne del tutto l'eccezionale portata sia per motivi generazionali, sia perché la sua stessa posizione di musicista di corte lo escludeva dalla competizione diretta, esonerandolo dalla necessità di primeggiare su potenziali rivali per emergere nell'ambiente spietato del libero professionismo musicale e dei concerti pubblici. La sua maestria tecnica e la sua esemplare professionalità divennero anche il marchio del carattere epigonico che contrassegna, insieme con il suo ruolo di musicista di corte, lo stesso suo stile musicale.

In alcuni scritti risalenti ai primi anni Novanta del Settecento – *Dell'arte tragica, Del patetico, Del sublime* - Friedrich Schiller delineò una teoria del teatro, variamente ricondotta all'estetica kantiana, che rivendicasse la continuità con i valori formali del passato, ma che fosse anche consapevole delle conseguenze introdotte dal processo di modernizzazione in atto in quegli anni. Uomo ligio alle istituzioni ed esemplare professionista della musica intesa come trattenimento e come saggio di capacità tecniche esemplari, Salieri rappresentò una cultura musicale al tramonto, quella del melodramma in lingua italiana, destinata a essere presto soppiantata dal teatro per musica nelle lingue nazionali e da una nuova estetica che si esprimeva nel culto romantico per la genialità, per le personalità eccentriche e divergenti, per il *pathos* delle forti tempeste emotive, per la soggettività dell'espressione artistica e musicale, qualità che rimasero estranee al suo temperamento umano e alla sua natura musicale.

Bibliografia

- Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner "grossen" Opern*, Monaco, E. Katzwichler, 1971-1974
- Vittorio Della Croce, Francesco Blanchetti, *Il caso Salieri*, Torino, Eda, 1994.
- Da Beaumarchais a Da Ponte*. Atti del convegno su Antonio Salieri (Verona, 9 aprile 1994), a c. di Rudolph Angermüller ed Elena Biggi Parodi, Torino, EDT, 1996.
- Elena Biggi Parodi, *Catalogo tematico delle opere teatrali di Antonio Salieri*, Lim, Lucca 2005.
- Antonio Salieri (1750-1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Legnago 18 - 19 aprile 2000), a c. di Rudolph Angermüller ed Elena Biggi Parodi, Lucca, LIM, 2012.
- Antonio Salieri, *Plenary Mass in C with Te Deum*, ed. e pref. a c. di Jane Schatkin Hettrick, Middleton, A-R Editions, 2016.
- Antonio Salieri. La carriera di un musicista fra storia e leggenda*, a c. di Francesco Passadore, Lucca, LIM, 2017.

6 giugno 2019
Lezione della Dott.ssa **Francesca Rossi**
Direttrice dei Musei Civici di Verona

PAOLO CALIARI - Pittore
Verona 1528 - Venezia 1588

La città di Verona ha dedicato un importante omaggio a Paolo Caliari detto il Veronese in occasione della mostra tenutasi nel 2014 a Palazzo della Gran Guardia, frutto di un progetto scientifico portato avanti dalla Direzione Musei d'Arte e Monumenti – sotto la guida di Paola Marini –, dall'Università di Verona con il Dipartimento Culture e Civiltà e dalla Soprintendenza. Al loro fianco anche enti e istituzioni che hanno promosso itinerari specifici in città e nel territorio dedicati alla figura del maestro.

L'opera di Paolo Veronese è fatta per essere apprezzata, guardata e riguardata, anche solo per il piacere fisico che suscita la bellezza della materia pittorica di questo grande artista, sintesi di un'estasi di forme e colori e di felicità disegnativa.

La fama di Veronese ha avuto pochi eguali nella Repubblica di Venezia di allora, un'epoca non facile, né politicamente – la Serenissima era impegnata nelle battaglie contro i Turchi – né dal punto di vista religioso, poiché caratterizzata dalla presenza della Controriforma della Chiesa Cattolica che condizionava fortemente le arti figurative e la stessa libertà di espressione degli artisti.

La sua opera vive nella Verona ottocentesca una stagione di forte interesse: è il tempo del grande entusiasmo nazionalista nel pieno del Risorgimento, e gli artisti e i protagonisti dei saperi e della cultura locale diventano simbolicamente i punti di riferimento per costruire la memoria collettiva della municipalità veronese.

Nel progetto per la Protomoteca avviato nel 1870 – un pantheon in origine collocato sotto la Loggia del Consiglio e ora nel vestibolo della Biblioteca Civica – fu inserito nel 1873 il busto di Paolo Veronese scolpito da uno dei maggiori scultori del tempo, Innocenzo Fraccaroli, accanto a quello di altri artisti e personaggi che hanno contraddistinto la società culturale cittadina, un Pantheon dei veronesi illustri.

Ben prima di questo ritratto anche Torquato della Torre, nel 1853, aveva a produrre un bozzetto in gesso per un monumento al maestro, un modello rimasto inutilizzato per alcuni decenni, sino a quando finalmente, nel 1888, Romeo Cristani lo riconsiderò per realizzare l'opera inizialmente esposta davanti alla chiesa di Sant'Anastasia, dove restò per un bel po' di tempo, per poi essere trasferita ai giardini della Giarina. In questa scultura la posa è decisamente signorile, appare disinvolta e rilassata e allo stesso tempo sicura e autorevole.

Nella letteratura artistica dei secoli scorsi dedicata a Paolo Veronese è interessante rileggere il parere di uno studioso fiorentino, Francesco Saverio Baldinucci, autore delle *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1688), un testo che a suo modo prosegue le *Vite* di Vasari, il pilastro fondamentale della storia dell'arte. Anche Baldinucci, come l'aretino, lavora alla corte medicea e a lui si deve peraltro il primo lavoro di ordinamento della

collezione dei disegni di Leopoldo de' Medici, e l'aggiornamento delle biografie di tutti i più grandi artisti. Perché è così rilevante il brano da lui dedicato a Veronese? Perché Veronese, in quanto rappresentante della scuola veneta, veniva contrapposto dalla critica dominante cinque-seicentesca agli artisti della scuola fiorentina. La diatriba verteva sul primato nel disegno. La scuola veneziana era giudicata come tutta colore e poco propensa al disegno, mentre quella fiorentina veniva esaltata come maestra assoluta nell'arte disegnativa.

Ciò nonostante Baldinucci, grande conoscitore del disegno dei più svariati artisti, spende parole entusiaste presentando Veronese. E scrive:

“Fra i doni singolarissimi dei quali fu prodigo il Cielo uno fu d'una così gran facilità e felicità nell'inventare e nel colorire, che infinite opere gli uscirono dalle mani e quel che più senza che la grandezza del numero di quelle punto scemasse la perfezione di ciascuna”.

Baldinucci riconosce cioè al pittore veneto una straordinaria felicità inventiva, e quando si parla di 'felicità inventiva' si parla del disegno, che è il primo strumento del lavoro di un artista. Il riconoscimento entusiasta del critico toscano colloca la figura di Veronese in un panorama molto esteso di relazioni e influenze in Italia, proiettato ben oltre i confini dello stile e dell'ambiente culturale veneto. Paolo si forma e lavora prima a Verona, poi a Venezia, passando per Vicenza e Castelfranco. È cioè un artista in residenza nella terra ferma veneta. Ma come disegnatore si avvicina ai pittori del centro Italia.

Da un breve resoconto sui maestri e sui riferimenti della formazione del giovane Veronese si intuisce l'estro e l'inclinazione dell'artista a cimentarsi con molteplici esperienze.

A Verona è ben conosciuta la straordinaria figura del pittore Giovanni Caroto, fratello di Giovanni Francesco e noto soprattutto per la sua cultura antiquaria. Giovanni ha lavorato come artista, pittore, architetto e studioso di antichità ed è da ricordare per una pionieristica attività di rilevazione grafica dei monumenti romani che a quei tempi, siamo entro il 1540, erano visibili a Verona. Nella Biblioteca Civica di Verona è conservato un notevole repertorio di disegni che mostrano la sua ricostruzione del Teatro Romano: in particolare un foglio che descrive l'alzato del Teatro e che poi Andrea Palladio reinterpretò con fantasia facendo rivivere la Verona dell'antichità. Caroto è stato uno dei primi riferimenti di Veronese e condizionerà tutto lo sviluppo della carriera del giovane pittore.

Un altro maestro, almeno per un breve periodo, si riconosce in Antonio Badile III, rampollo di una dinastia di pittori operosa a Verona, famosa fin da quando l'avo Giovanni Badile vantava la bottega più attiva in città e cercava di rivaleggiare con Pisanello, allora indiscusso maestro delle grandi corti italiane. A Giovanni succede Antonio II, il cosiddetto 'Maestro del cespo di garofano', e infine Antonio III.

Antonio III ci ha lasciato un affascinante *Autoritratto* oggi esposto al Museo di Castelvecchio grazie a un generoso dono di Ida De Stefani Delaini nel 2019. In questo ritratto l'artista si è voluto rappresentare con un album di disegni e alcuni strumenti di lavoro disposti su un tavolo. Un album analogo a quello raffigurato nel dipinto si trovava nella collezione Moscardo e poi Miniscalchi Erizzo, prima di andare disperso sul mercato antiquario nel primo

Novecento. Nessun foglio di questo quaderno purtroppo è rimasto a Verona, ma se ne sono identificati parecchi in alcune tra le più importanti collezioni di grafica del mondo. Sullo sfondo del suggestivo dipinto di Badile è ripresa una veduta, quasi metafisica, di un quartiere del centro della città scaligera. Un altro ritratto realizzato da Badile, datato 1546, raffigura un pittore diciottenne al lavoro e in tal caso si è ipotizzato che il personaggio in scena sia proprio il giovane Veronese.

Nella pala d'altare *Madonna con il bambino in trono e i santi Pietro, Andrea e Giovanni* dipinta da Badile, un tempo collocata nella chiesa di Santo Spirito e oggi al Museo di Castelvechio, vediamo sullo sfondo la Piazza delle Erbe, i palazzi scaligeri e, sulla destra, il palazzo del Capitano. Siamo nel 1544, data intorno alla quale il giovane Veronese incomincia a dipingere le sue prime prove autonome lavorando a fianco del più anziano maestro, come documentato in una serie di commissioni per la chiesa di San Bernardino. Veronese è ancora legato alla maniera di Antonio Badile III ma con il suo talento si renderà presto autonomo.

Un terzo maestro, ma per affinità elettive quasi un padre spirituale, è l'architetto Michele Sanmicheli che, al ritorno da Roma dopo il Sacco del 1527, influenza la formazione di Paolo. Fabbriche come Porta del Palio, palazzo Bevilacqua, palazzo Pompei, ora sede del Museo Civico di Storia Naturale, rappresentano per Veronese una cultura architettonica moderna, innovatrice, che integra gli insegnamenti ricevuti agli esordi da Giovanni Caroto. Quest'incontro lascerà un segno profondo nella carriera del pittore: sin dai lavori come decoratore nei cantieri e negli edifici progettati da Sanmicheli (palazzo Canossa a Verona, villa Soranzo a Castelfranco Veneto), si capisce che la cultura sanmicheliana diventa una sigla ricorrente delle composizioni veronesiane che esprimono una contaminazione di linguaggi diversi in una sintesi magistrale di forme pittoriche e architettoniche.

La *Resurrezione della figlia di Giairo* è un piccolo bozzetto a olio su carta montato su tela dipinto da Veronese nel 1546. Spesso i pittori veronesi dal XVI secolo in avanti sperimentavano gli effetti luministici usando la tecnica dell'olio su carta per verificare l'effetto finito del colore. Stendevano con una pennellata veloce bozzetti già molto definiti, per poi eseguire la versione finale in grande, trasportando il disegno della composizione con cartoni o carte da lucido, già allora in uso tra i procedimenti delle botteghe artistiche. Sullo sfondo della composizione nel piccolo modello appare una tipica architettura sanmicheliana. La versione monumentale, eseguita per la chiesa di San Bernardino, è andata purtroppo perduta ma resta per fortuna questo modelletto di grande freschezza. Qui si percepisce la straordinaria capacità di far vibrare il pennello acquisita da Veronese.

I riferimenti culturali del giovane Paolo si spingono ben oltre Verona, per esempio ai disegni di Parmigianino e in genere alla raffinata cultura emiliana coeva, da cui trae le forme sinuose, tendenzialmente allungate, affusolate, la raffinatezza di movimento e il segno grafico sottile e agitato. D'altra parte il pittore guarda ben presto anche a Venezia e alla celebre *Pala Pesaro* del grande Tiziano per comporre la *Pala Bevilacqua Lazise* destinata a una cappella della chiesa di San Fermo e ora esposta nella Pinacoteca del Museo di Castelvechio.

L'opera monumentale presenta una costruzione spaziale definita lateralmente da una colonna e suddivisa in un triplo livello di piani. Nel livello superiore è collocata la Madonna con il bambino, nel livello mediano sono raffigurati i santi e ancora più in basso la coppia dei committenti: chiara eco della pala tizianesca veneziana. Veronese qui ha circa 20 anni ed è già lanciato in una pittura completamente nuova rispetto a quella dei suoi maestri veronesi, che

non possiedono la sua sensibilità prospettica e spaziale. Permane tuttavia un riferimento alla pittura veronese del passato, che ricorda Girolamo Dai Libri e Nicola Giolfino nelle due figure in basso, due ritratti cosiddetti 'in abisso' per come emergono da un mondo inferiore, quello terreno, e affiorano con il busto nel mondo celeste. Sono i due donatori, fissati secondo uno schema arcaico tipico della scuola veronese.

Tra le opere più felici del giovane Paolo non si possono dimenticare le tre splendide telette, anch'esse esposte al Museo di Castelvecchio, la cui provenienza originaria è sconosciuta. Raffigurano episodi delle *Storie di Ester* e in una di esse (*Ester condotta ad Assuero*, 1548 circa) si ritrova la Piazza delle Erbe con i palazzi scaligeri, come nel dipinto di Badile sopra ricordato e nello scomparto di predella raffigurante le *Storie di Santa Barbara*, opera di Giolfino, sul cui fondo si intravede il palazzo scaligero prima dell'intervento di Sanmicheli. Veronese propone nella tela *Ester condotta ad Assuero* la sua versione della piazza eliminando dal palazzo la loggia a tre arcate ancora presente in Giolfino e aprendo l'arco del portale progettato da Sanmicheli. Con fantasia e mai in maniera descrittiva l'artista è capace di introdurre nelle sue composizioni elementi architettonici che gli servono per suggerire un'idea mitica dell'antichità.

Nella *Deposizione di Cristo* il pittore sceglie uno spazio nudo e rarefatto: vuole restituire visivamente la concentrazione drammatica sul gesto e sulle figure attorno al Cristo, inquadrato in un paesaggio severo sotto un cielo livido. Tutto sta a indicare il momento di assoluta dedizione all'umanità e al dolore di Cristo. È un'opera commovente e con un taglio arditissimo, tutta costruita sulla diagonale che attraversa il quadro in maniera perfetta. Nel triangolo inferiore sulla sinistra le figure sono raggruppate tra loro, quasi accatastate sul corpo di Cristo ormai pallido e abbandonato. Dall'altro lato, si apre invece la vista su un cielo carico di nuvole sotto cui si staglia il Golgota, come nella pittura tedesca e fiamminga. Il quadro proviene da Santa Maria della Vittoria ed è tra i dipinti che sono stati trasferiti al Louvre con le requisizioni napoleoniche e poi, nel 1816, restituiti alla città.

Un'altra opera che fa capire il complesso percorso di formazione del giovane Veronese è la deliziosa *Sacra famiglia*, una composizione a mezze figure che deriva ancora da modelli mantegneschi, che l'artista rinnova togliendo la ieraticità delle opere di Mantegna. Ma il suo modello in realtà ancora una volta non è veronese, deriva da una incisione di Parmigianino ripresa da Battista del Moro, altro collega di Paolo, eclettico, un po' più anziano e importante per i suoi rapporti con la cultura artistica veneta ed emiliana.

Un altro riferimento del nostro è la maniera raffaellesca di Giulio Romano, uno dei grandi decoratori e maestri della quadratura, dell'invenzione scenografica del teatro fatto pittura. La bellissima decorazione del catino absidale del Duomo di Verona viene realizzata come noto nel 1534 da Francesco Torbido su cartoni di Giulio Romano: il disegno è di Giulio, mentre la traduzione pittorica è di un veronese. Il 1534 va impresso bene nella memoria delle vicende della storia dell'arte veronese, perché rappresenta uno snodo in cui la pittura cambia rapidamente direzione verso la maniera raffaellesca e il michelangiologismo, un imperativo dominante che nel centro e nord della Penisola entra in una singolare relazione competitiva con la maniera veneziana, bresciana dei vari Moretto e Savoldo e milanese. Nella scia di Giovanni Francesco Caroto, il più sensibile alla moda giuliesca, anche Paolo resta affascinato dalla spettacolare decorazione del Duomo. Da tenere presente che Mantova è a due passi da

Verona e lì i pittori veronesi sono di casa dai tempi di Mantegna e possono vedere Giulio direttamente all'opera per i Gonzaga.

Nel 1552 Veronese ha occasione di lavorare a Mantova per incarico del cardinale Ercole Gonzaga, che lo chiama alla sua corte insieme ad altri tre veronesi, Domenico Brusasorzi, Battista del Moro e Paolo Farinati, al fine di realizzare una serie di pale d'altare per il Duomo cittadino appena rinnovato da Giulio Romano. Paolo Caliari è il più giovane del gruppo e dipinge le *Tentazioni di sant'Antonio abate*, producendosi in un capolavoro tutto giocato sulla seduzione del colore e delle forme in movimento. Raffigura un demone muscoloso, nudo, che quasi oscura la figura del santo eremita, che è in scorcio ma sdraiato e lascia vedere l'altra figura che sembra trattenerlo, la Seduzione. La mano sinistra della donna mostra infatti degli artigli, che non si notano a un primo sguardo ma tradiscono la sua vera identità. L'invenzione compositiva è unica per l'iconografia e il taglio prospettico fortemente scorcio in diagonale.

C'è una familiarità tra i sotto in su di Giulio Romano a Mantova e quelli di Veronese, nel punto di vista ribassato che adotta per esempio per il cavallo impennato del dipinto con *Marco Curzio*.

Verona era allora famosa come *urbis picta*, città dipinta, e i pittori veronesi erano esperti frescanti: ancora oggi molte facciate del centro storico, per esempio quelle affacciate sulla Piazza delle Erbe, ci ricordano come doveva essere l'immagine multicolore della città. Il Museo degli Affreschi G.B. Cavalcaselle alla Tomba di Giulietta raccoglie importanti testimonianze della vasta produzione che in passato ha caratterizzato interni ed esterni dei palazzi e delle chiese di Verona.

Detto ciò, si ricava il senso del rapporto di Veronese con l'architettura che padroneggiava con la tecnica di un decoratore di ampie superfici. La sua prima impresa ci porta a Castelfranco Veneto, nella villa Soranzo progettata da Sanmicheli. Purtroppo la villa è andata distrutta e solo alcuni frammenti si sono salvati, ora per lo più esposti nel Duomo cittadino.

Di poco più tarda è la decorazione della chiesa di San Sebastiano a Venezia, in parte su tela e in parte dipinta su muro con incredibili sfondati architettonici. L'opera assomiglia a una cornice dipinta che contiene al suo interno la scena del *Martirio di san Sebastiano*. Le colonne tortili, gli avvitamenti sviluppano una relazione molto interessante tra la figura umana e l'architettura che in seguito Veronese continuerà ad approfondire grazie ai lavori nei cantieri di Andrea Palladio.

Tra Castelfranco, Vicenza e Venezia matura anche l'elegante ritrattistica di Paolo. Esemplare in proposito il ritratto a figura intera sobrio e quasi monocromo del nobile vicentino Giuseppe da Porto con il figlio Adriano. Un altro ritratto celebre è *Ritratto di donna con bambino e cane* del Louvre, proveniente da Verona, dalla storica collezione Bevilacqua, da cui fu sottratto durante le spoliazioni napoleoniche nel 1797 per non farvi più ritorno.

Di un altro magnifico dipinto, conosciuto come la *Bella Nani*, l'effigiata è stata identificata in Giustiniana Giustinian, moglie di Marcantonio Barbaro, il nobile veneziano per il quale Veronese affresca la villa di Maser. È trascorsa una decina d'anni dalle pitture a villa Soranzo, e qui l'artista, come Apelle, dà il meglio di sé nell'integrare l'architettura reale con l'architettura dipinta. Tanto che, nelle scene rappresentate non è facile distinguere che cosa è *trompe-l'œil* da che cosa è invece dipinto davvero.

Dopo le Stanze di Raffaello, dopo Palazzo Te di Giulio Romano, Veronese propone la sua personale visione di sintesi della cultura prospettica a cui aggiunge l'energia del colore veneto, un colore mai cupo, mai drammatico come in Tintoretto o nel Tiziano degli ultimi anni, i quali risentono diversamente del clima politico e religioso del tempo, mentre Veronese sembra passare indenne, incontaminato, attraverso gli eventi della storia.

Un altro aspetto centrale nella poetica di Veronese è la sua cultura del paesaggio, una prerogativa che lo attrae verso sperimentazioni sconosciute anche ai fiamminghi, considerati gli specialisti nel genere. I suoi paesaggi sono una summa di cultura e natura, di poesia e d'invenzione, dove appunto gli elementi delle architetture reali di Sanmicheli o di Palladio sono utilizzati in maniera assolutamente libera.

Dobbiamo sempre tenere presente che Veronese è stato un pittore pubblico per eccellenza. Lavora tutta la vita per la Repubblica di Venezia e per Palazzo Ducale, dove inizia nei primi anni Cinquanta in una progressione di incarichi tra una sala e l'altra per oltre vent'anni. A Venezia diventa subito famoso e promosso pittore di Stato.

La Sala delle Udienze di Palazzo Ducale, con acrobatici gruppi di figure che si avvitano nell'aria, è praticamente già un manifesto della cultura barocca a tutti gli effetti, anche se di molto precedente. La sua tavolozza cromatica è schiarita ma gli scorci arditi e la teatralità sono all'avanguardia per il suo tempo. Veronese lavora parecchio ad apparati scenografici per cerimonie e feste, realizzando anche ornamenti effimeri che poi purtroppo sono andati perduti.

È necessario un inciso, a questo punto del discorso. Se a Venezia grandi maestri come Veronese, Tiziano e Tintoretto hanno stabilito la loro *leadership* sulla città senza lasciare molto spazio agli artisti forestieri, anche a Verona la società dei notabili preferiva i pittori veronesi ai foresti e chiamava per le proprie commissioni le botteghe di personalità come Paolo Farinati, Felice Brusasorzi. I collezionisti veronesi d'altra parte attingevano da fuori per raccogliere oggetti preziosi di antichità, reperti naturalistici, fossili, dipinti e disegni di diverse scuole artistiche, tedesche, fiamminghe, romane, venete. Ma l'immagine pubblica di Verona era affidata quasi in via esclusiva ai pittori locali.

A Verona, nella generazione successiva a quella di Paolo Veronese, spetterà a Felice Brusasorzi diventare una sorta di pittore ufficiale della città e mettersi a capo di una bottega prolifica e longeva. La mostra dossier *Bottega, Scuola, Accademia. La pittura a Verona dal 1570 al 1630*, tenutasi nel 2018 nella Sala Boggian del Museo di Castelvechio, ha mostrato come i pittori che ne fecero parte abbiano rappresentato un argine a tutto quello che avrebbe potuto arrivare a Verona dall'esterno, stabilendo un confine protetto quanto autoreferenziale che solo la peste del 1630 è riuscita ad abbattere.

Voglio a questo punto accennare alle qualità di disegnatore perché anche in questo campo l'artista rivela doti singolari. Il pittore usava riempire il foglio di schizzi di piccole figure: si tratta spesso di pensieri gettati sulla carta azzurra, nero su bianco, dove egli inventa, riprova, rifà e compone le figure molto liberamente per poi arrivare a perfezionare la composizione. In altri casi, come negli *Studi per episodi di storia veneziana* (1580-1585), Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, delinea un progetto ben definito anche negli effetti di chiaroscuro preparatori.

Il tema delle Cene è uno dei prediletti da Veronese. Si tratta di rappresentazioni originalissime soggette alle più diverse interpretazioni critiche. Che cosa rappresentano questi soggetti? Chi sono i personaggi in scena? Perché quando l'artista rappresentava delle cene da episodi dei Vangeli di Luca o Giovanni inserisce personaggi che non hanno niente a che vedere con il racconto evangelico? Sono questioni che complicano l'identificazione del soggetto illustrato.

Nella famosa *Cena* della Galleria Sabauda di Torino proveniente dal refettorio del convento veronese dei Santi Nazaro e Celso, Cristo è raffigurato come in ombra sulla destra, Giuda invece appare al centro e sembra scandalizzato davanti a Gesù che si fa ungere i piedi e spreca i beni dei poveri. Giuda si gira, ma non si capisce cosa lo distrae e comunque non guarda verso Cristo. La figura dinamica di Giuda è un elemento cruciale della composizione. Più in alto, sulla balaustra, si sporge in avanti un'altra figura che punta il dito verso il basso in direzione di Cristo. Nell'insieme, la calca delle persone agitate rende l'atmosfera caotica.

Ecco ancora le *Nozze di Cana* del Louvre di Parigi. Qui appaiono tanti personaggi disposti su vari livelli, una tavola imbandita, una festa di musicanti, persone che vanno e vengono. La storia della *Cena in casa di Levi* rappresenta un documento eccezionale per l'iconografia. Sappiamo da fonti d'archivio che Veronese doveva dipingere un grande telero per sostituire una tela perduta di Tiziano, un'*Ultima cena*. Qualcosa non va per il verso giusto e il pittore viene convocato dal Sant'Uffizio. Pensando a una *Cena* di Bellini, di Bassano, ma anche solo all'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci, si hanno bene in mente gli attributi e le fisionomie dei vari apostoli. In questo dipinto, al contrario, non si distingue dove sono e quali sono i personaggi, a parte i due al centro ai lati di Gesù (Giovanni, il più giovane, e Pietro). E ci sono altri elementi che non rispondono ai dettati della Chiesa Cattolica dell'epoca: il grottesco nano in primo piano, un trinciante con un vestito a righe fin troppo appariscente e persino un maestro di cerimonia. Tutti personaggi non consoni al decoro di una classica raffigurazione del Cenacolo.

Se si considera come, negli stessi anni, veniva gestito il controllo delle immagini sacre nella Milano di Carlo e Federico Borromeo, la distanza con la situazione di Venezia appare abissale. A Milano i pittori del periodo sono molto vincolati alle richieste della committenza. Nel 1576-1577, per esempio, alla Certosa di Garegnano, Simone Peterzano – il futuro maestro di Caravaggio – doveva realizzare una serie di opere di soggetto religioso. Il contratto per l'impresa risulta molto dettagliato riguardo alle disposizioni impartite al pittore. Definisce esattamente cosa si deve dipingere, la scena è così e tu devi disporvi queste figure, non puoi inserirne di più per rispetto alla sobrietà e al messaggio evangelico da trasmettere nella maniera più chiara e diretta possibile. I dipinti religiosi funzionavano allora come vere Bibbie figurate, si dicevano 'Bibbie dei poveri' perché dovevano insegnare anche a chi non sapeva né leggere né scrivere. Per questo il linguaggio di Peterzano risulta molto controllato e severo. Gli fu richiesto anche quanto tempo doveva impiegare per la consegna dell'opera e quanti collaboratori doveva coinvolgere, probabilmente per una questione di economie. Dall'altra parte vediamo invece che Veronese realizza un dipinto del tutto fuori dai precetti dell'iconografia tradizionale. Grazie all'autorevolezza della sua fama esce indenne dal processo, ma a una condizione: il soggetto del telero va cambiato, non deve più sembrare un'*Ultima cena* ma una festosa *Cena in casa di Levi*.

Anche nella pittura religiosa Veronese riesce a mettere un guizzo di piacere, di bellezza, di divertimento, non rappresenta mai la contrizione e sa costruire scene splendide per intensità cromatica.

Negli anni tra il 1560 e il 1570 la sua pittura rivela intrecci interessanti anche con quella di Jacopo Tintoretto, senza tuttavia adombrarsi ma accostandosi alle soluzioni teatrali del collega. Nella sua patria adottiva, darà vita a una bottega prosperosa, con figli e allievi che divulgano le sue invenzioni, ma la parabola della sua discendenza si esaurisce come un lampo, perché il figlio Carlo, il più dotato, muore a soli 26 anni.

Nei secoli a venire, tanti artisti hanno studiato e ammirato la pittura di Veronese, da Caravaggio a Strozzi a Rubens, sino a Tiepolo.

Sono agli antipodi due esempi incentrati sullo stesso personaggio: Mosè. Da un lato, nel *Mosè nel roveto ardente* della Galleria Palatina di Firenze, Veronese mostra una figura da sola, isolata nella sua preghiera e nel suo dramma, con i piedi nudi in primo piano e un'atmosfera che sarà rievocata in alcune soluzioni di Caravaggio. Dall'altro, nel *Mosè salvato dalle acque* del Museo del Prado di Madrid, indugia su un clima più festoso e concentra sui toni delle vesti sontuose tutto lo splendore e la gloria di Venezia, quella che Tiepolo due secoli dopo esalterà su un piano di pura fantasia, ma distante ormai dalla realtà concreta del grande pittore veronese.

* Un grazie per la preparazione della relazione a Cecilia Primo e, per la trascrizione del testo, a Rossella Pasqua di Bisceglie.

**VERONESI ILLUSTRI NEL PANORAMA
CULTURALE E SCIENTIFICO EUROPEO**

SESSIONE AUTUNNALE

19 settembre 2019

Coordinatore **Silvano Zavetti**

Presidente Associazione Consiglieri Comunali Emeriti

E adesso riprendiamo. Per chi fosse la prima volta che viene o che comunque non ricordasse, rammento che questo è un ciclo di dieci lezioni organizzato dall'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona che io presiedo. Questa associazione è formata da ex consiglieri comunali, assessori e sindaci, e promuove attività culturali come quella di oggi.

È già il secondo anno che organizziamo questa serie di incontri con la Società Letteraria e con l'Università di Verona - Dipartimento di Culture e Civiltà. Molti dei professori relatori fanno parte di questo dipartimento; abbiamo già fatto 6 incontri, quest'anno la prima lezione è stata su Michele Sanmicheli, poi su Girolamo Fracastoro, Bartolomeo Cipolla, Scipione Maffei, Antonio Salieri, Paolo Caliari; oggi Ippolito Pindemonte, la volta prossima Nicola Mazza, poi una doppia lezione su due scienziati: Giuseppe Zamboni e Enrico Bernardi; l'ultima lezione sarà su Romano Guardini.

Caratteristica comune delle lezioni su questi personaggi è che sono personaggi veronesi che hanno portato il nome di Verona al di fuori delle mura cittadine, a livello italiano e europeo e anche oltre; personaggi che forse non conosciamo o conosciamo poco ma che hanno avuto una risonanza importantissima per la città di Verona.

Confido poi di portarvi a breve il resoconto del ciclo di lezioni che abbiamo organizzato lo scorso anno.

Purtroppo il lavoro di trascrizione da audio-video a audio e quindi al testo trascritto richiede un po' di tempo. Per rendere tutto più veloce e attendibile si è chiesto anche ai relatori di fornire i testi delle lezioni proprio per essere più fedeli possibile al contenuto delle lezioni stesse.

19 settembre 2019
Lezione del Prof. **Massimo Natale**
Docente di Storia della letteratura italiana - Università di
Verona

IPPOLITO PINDEMONTE - Scrittore
Verona 1753 – Verona 1828

1. I paragrafi che seguono non intendono offrire un ritratto intero di Ippolito Pindemonte. Saranno soltanto l'occasione per tornare a leggere qualche sua pagina (che non è, forse, il peggior modo che si possa scegliere per un piccolo omaggio). Sono comunque, quelli qui proposti, gli appunti rapsodici di un lettore inesperto del tema e della figura, e che non ha dunque troppe pretese. Chi scrive non si è mai occupato in effetti, in quanto studioso di Letteratura italiana, di Pindemonte. Esistono, peraltro, ottimi interventi dedicati a biografia, cultura e scrittura pindemontiana: penso agli studi di Giampaolo Marchi – riguardanti fra l'altro il suo rapporto con Vittorio Alfieri: Pindemonte scrive, ricordiamocelo, una canzone in morte del piemontese, oltre ad assistere con lui alla Presa della Bastiglia –; o ancora, penso al profilo che Corrado Viola ha realizzato, nel 2015, per il *Dizionario biografico degli italiani*, al quale rimando senz'altro per un panorama complessivo sulla sua figura. Nella bibliografia pindemontiana si ritrovano poi, piuttosto frequenti, rinvii agli incroci che legano Ippolito ad almeno altri due nomi fondamentali della nostra poesia ottocentesca. Il primo è Ugo Foscolo, il cui legame con Pindemonte ruota, naturalmente, intorno a quel grande episodio della poesia italiana che è il carne *Dei Sepolcri*, dedicato appunto allo stesso poeta veronese, ritratto da Foscolo nei suoi «verdi anni», intento a correre «felice» il «regno ampio de' venti» (un carne, quello foscoliano, a cui Pindemonte risponderà a sua volta con un componimento sepolcrale, la cui edizione critica è stata offerta da un'altra esperta di cose ottocentesche, Nadia Ebani). Pindemonte nasce nel 1753 e muore nel 1828: è il momento, quest'ultimo, in cui un autore cheavrò modo di citare di nuovo – Giacomo Leopardi – sta tornando alla poesia, dopo un silenzio durato a lungo (il 1828 è anche, anzi soprattutto l'anno di una lirica anch'essa di carattere funebre, ma intrisa di una soggettività ben diversa: sto parlando della grande canzone *A Silvia*).

2. Un critico del calibro di Luigi Blasucci, decano degli studi di italianistica, ha suggerito – in un suo intervento raccolto nel suo *Lo stormire del vento tra le piante* (Marsilio, 2003), che è proprio con Pindemonte che la poesia italiana comincia a intravedere la strada che la porta verso Leopardi, dentro una sorta di pre-leopardismo, allora, più che di pre-romanticismo. E Blasucci ha mostrato in effetti che l'autore dei *Canti* è attento a Pindemonte, non solo nello *Zibaldone* – che è anche il luogo del setaccio e del giudizio leopardiano sulla letteratura a lui contemporanea, Pindemonte compreso – ma anche nella sua stessa poesia, che si è in qualche modo nutrita della scrittura pindemontiana: non tanto della poesia di Pindemonte – per esempio di una lirica che pure ci pare in aura pre-leopardiana anche a stare al solo titolo, *La Malinconia* – quanto più per un libro più eccentrico, ma forse più affascinante, come le *Prose campestri*. Un grande critico americano come Harold Bloom ha parlato della storia della poesia occidentale come di una storia di “filiazioni”. Leopardi – molto più degli stessi Alfieri

e Foscolo – è effettivamente, in tal senso, un poeta “forte”, un poeta che dà luogo a una tradizione, “padre” di altri poeti (potremmo dire, forzando un poco – ma non troppo – la mano, che non esisterebbe una poesia italiana novecentesca senza la lezione di Leopardi). Non si può certo parlare in questi stessi termini, invece, di Pindemonte e della sua parabola (e in effetti dopo l’attenzione di Leopardi la fortuna di Pindemonte andrà, sostanzialmente, calando). Se dovessimo allora sintetizzare in un’immagine la posizione storica di Pindemonte, tenendoci come punto di osservazione e confronto il suo legame con un triangolo di “teste di serie” come quello formato da Alfieri, Foscolo e Leopardi, potremmo decidere forse di ritrarlo così: come un autore che è rimasto per così dire sulla soglia. Sulla soglia della modernità poetica italiana.

3. Fin dove arriva il nome di Pindemonte, la sua eco? Se da Leopardi facciamo un lungo passo avanti, ritroviamo Pindemonte nella pagina di un grandissimo del nostro Novecento come Eugenio Montale. In *Auto da fé* Montale discute – a partire da alcune riflessioni crociane, e sia pure di sbieco – il concetto di poesia moderna, e del suo legame con la memoria. Di lì a poco nelle righe montaliane compaiono proprio Foscolo e Pindemonte:

«Fumoso enigma» all’atto della loro comparsa, i *Sepolcri* del Foscolo erano senza dubbio una poesia moderna, un cospicuo frutto di quell’audace scuola boreale che fu invisa al Monti. Quand’ero ragazzo mandai a memoria con facilità quel già difficile carne, come imparai con la stessa disinvoltura sgarci della replica del Pindemonte, poesia anch’essa sufficientemente moderna per i suoi tempi.

È vero che il poeta veronese è affiancato a Foscolo, ma nei modi montaliani – la confessione di aver imparato solo alcuni «sgarci» pindemontiani, e l’affermazione che la sua sia una poesia «sufficientemente moderna per i suoi tempi», che sembra una sorta di assenso, sì, ma non del tutto convinto, non pienamente partecipe – pare a me confermare l’immagine che offrivamo prima, quella della “soglia”. Insomma: un Pindemonte “moderno”, ma non fino in fondo. Se ho ragione, se l’assenso montaliano è solo parziale, può essere utile, tanto più dalla specola del nostro XXI secolo, chiedersi come si possa articolare questa modernità diciamo pure incompiuta, con una sufficienza appena conquistata, e valida in effetti «per i suoi tempi», più che per gli osservatori successivi.

4. Pindemonte lo si può considerare, com’è noto, un “poligrafo”. Lavora a più tavoli. È per esempio il traduttore dell’*Odissea* di Omero – versione che lo stesso Leopardi non manca di conoscere e sfruttare – e entra in un’agone sette-ottocentesco molto vivo, quello appunto della traduzione dell’epica classica. Allo stesso modo, gli interessa da vicino il problema della scrittura *tragica* (è per esempio, Ippolito, l’autore di una tragedia come l’*Arminio*). Ma a portare Pindemonte sulla soglia della modernità è anche quel suo interesse, cui ho già accennato, per la questione della *malinconia*. Più in generale, il tema della malattia è già antichissimo, ma è soprattutto *necessario* alla fondazione della modernità poetica. Basterebbe – senza scomodare il più lontano Thomas Mann, e un suo romanzo come *La montagna incantata* – ricordare un grandissimo poeta come Charles Baudelaire (e si può anche ricordare che un poeta e un intellettuale notevole come il nostro Franco Fortini ha suggerito che la lirica moderna è abituata a assumere il valore di gesto *terapeutico* del poeta su sé stesso). Proprio il nome di Baudelaire comunque può risultare prezioso, e darci un’ulteriore coordinata per il nostro rapido discorso. Una certa grande linea della poesia moderna, quella

che nasce almeno da Baudelaire in avanti – e lo ha capito e spiegato meglio di tutti un lettore baudelairiano come Walter Benjamin – ha bisogno della *città*. Come tema o, diremmo ancora meglio, come sua *situazione nativa* (penso a una grande lirica baudelairiana come *A une passante*, che ritrae l'incontro fulmineo con una bella donna, destinata poi a perdersi per sempre nella folla cittadina, e a restare così irraggiungibile per l'io lirico, un'occasione perduta). Potremmo dire, tutto sommato, che è *questa* la linea vincente della modernità poetica, vista nel suo complesso (diciamo da Baudelaire a Eliot, da Parigi alla Londra bellica che farà da sfondo alla eliotiana *Waste Land*). La lirica italiana incontra molto tardi questo tema-situazione. In questo senso, lo stesso Leopardi è dentro *un'altra* modernità poetica. Dentro un diverso compito, una diversa possibilità della poesia: quella di sentire nella natura una sorta di luogo di custodia, di silenziosa permanenza del *sacro*. In questo senso, Pindemonte e Leopardi sono certamente parte della stessa storia: quella di una lirica italiana che – come lo stesso paese-Italia, del resto – entra molto tardi, e forse mai in maniera del tutto compiuta, dentro la condizione cittadina (e dunque fino in fondo moderna).

5. Dentro questa condizione di *ritardo* e insieme di “regressione” (verso la natura e verso il sacro, come si è detto), la scrittura pindemontiana ha un altro aspetto di grande interesse, che spinge verso la modernità, anche se non la abbraccia del tutto. Quella pindemontiana è poesia *campestre*: la bucolica, come sappiamo bene, ha una tradizione antichissima, che comincia dall'antica Grecia e arriva a Virgilio e poi prosegue almeno fino all'idillio settecentesco, italiano e europeo (è una storia che in certo senso si estingue con l'uso nuovissimo e paradossale che dell'idillio fa lo stesso Leopardi). Ciò che appare davvero interessante è tuttavia che in Pindemonte, all'insegna del dato campestre, si mescolino prosa e poesia: la scrittura della poesia incontra, nella costruzione stessa del libro, la scrittura in prosa. Per un letterato italiano la poesia, fino a questa altezza, è il *non plus ultra*, è lo strumento *bon à tout faire*. Su questo nuovo ingresso della prosa Pindemonte non riflette in maniera approfondita, forse non è nemmeno del tutto consapevole della originalità, se non proprio novità, di questa soluzione. Eppure, a guardare le *Poesie e prose campestri* dal nostro punto di osservazione ormai lontana, è come se queste fossero un primo indizio che la pratica della poesia sarà destinata, nei decenni a venire, a non essere più autonomamente e automaticamente garantita. È iniziato un cammino – in maniera, ripetiamolo, forse soprattutto inconsapevole, e non è niente più che un primo, lontanissimo accenno – che sembra presagire certe soluzioni successive, soprattutto sembra preludere alla convivenza fra prosa e scrittura in versi, che nel libro di poesia novecentesco potrà diventare persino strutturale. Pindemonte, intanto, impiega un mezzo – la prosa – che gli serve come strumento introspettivo, e che rispetto a una poesia d'ordinanza, schiettamente tradizionale, ha degli accenti di originalità – e diciamo pure di bellezza – più facili da percepire.

6. Cerchiamo di rileggere la prima di queste prose, allora, semplicemente chiosandola con qualche nota di commento. Pindemonte intanto, dicevo, non riflette granché sulla differenza e sull'impiego contemporaneo di prosa e poesia. Nell'*Avvertimento* all'edizione delle sue *Poesie e prose campestri* (ho sotto gli occhi l'edizione del 1817, pubblicata dalla tipografia Mainardi, ma un *Saggio di prose e poesie campestri* insieme era uscito già nel 1795), Ippolito si limita a confessare la sua speranza che il lettore che abbia amato le sue poesie si trovi ad amare anche le sue prose, nate «d'una stessa indole» nel «soggiorno di Avesa la state del medesimo anno 1785». Prose stese, continua Pindemonte, mentre il loro autore è attratto

«dagli oggetti fisici e morali», insomma dalla riflessione filosofica (e più oltre Pindemonte aggiungerà, quanto a una nuova coesistenza fra dimensione poetica e dimensione prosastica, che il lettore troverà, massimamente prendendo insieme i versi e la prosa, qualche ripetizione: ovvero che i due diversi strumenti potranno anche, non di rado, costeggiare la stessa strada, gli stessi argomenti). Allo stesso tempo, Pindemonte ci avverte comunque che non dovremo aspettarci dalle sue righe «insegnamenti e dottrine», insomma una prosa di attitudine pedagogica. Piuttosto, la sua scrittura è animata da un nuovo senso del «disinganno» che «sembra inevitabile dopo gli anni primi», entrati insomma nella prima maturità (il *disinganno*: una condizione leopardiana quant'altre mai, e che si potrebbe agevolmente confrontare con certe pagine dello *Zibaldone di pensieri*, nelle quali Leopardi descrive l'esperienza del giovane che scopre per la prima volta il mondo, facendo così i conti con la transitorietà di un bene fragilissimo come la capacità di illudersi).

Anche questo è un carattere che presagisce *qualcosa* di nuovo: non la prosa filosofica come sistema didattico, ma come sonda per ispezionare la propria interiorità, per una sensibile auscultazione del proprio sé, e del proprio «umor» che – scrive Pindemonte, ripetendo un nodo emblematico della sua poesia, come si è accennato – «tira così un poco al malinconico». È comunque, la sua, una «melanconia» che «scorre molto placida e dolce»: come se, in fondo, l'abbandono al proprio umor nero nascondesse anche una forma di compiacimento, che ha probabilmente a che fare con la nascita stessa dell'impulso alla scrittura.

7. È vero, come suggerisce Angiola Ferraris (curatrice dell'edizione di poesie e prose pubblicata per Fògola nel 1990), che quella pindemontiana è una poesia di carattere anzitutto *descrittivo*, ed è forse proprio in questo che la sua scrittura in prosa almeno in parte si distingue. Anche la prosa, come vedremo, è intenta a descrivere e catturare il paesaggio, ma all'attitudine descrittiva si affianca, come un perno irrinunciabile, l'ascolto della propria interiorità, come anticipavo poco sopra: leggere il paesaggio vuol dire, in fondo, leggere sé stessi. Guarderemo fra un attimo a come questo io osserva e attraversa la natura. Intanto si può anche dire che il soggetto che si muove in questa dimensione campestre lascia anche trasparire, pur sullo sfondo e senza esplicitarlo, la sua particolare condizione *storica*. Perché, in Pindemonte e in tanta letteratura circostante, incontriamo un elogio della vita campestre che rischia di apparirci una specie di ultima pendice, quasi postuma – ho già ricordato che di lì a qualche decennio arriverà la baudelairiana poesia della *città* – della tradizione bucolica classica? Gli anni Ottanta del Settecento – in cui Pindemonte elabora poesie e prose – sono, naturalmente, proprio gli anni in cui in Europa arriva il grande evento della Rivoluzione francese: in cui scorre, una volta di più il sangue della Storia, e con un'accelerazione inaudita verso il moderno. Le poesie e prose campestri, allora, non sono soltanto un esercizio di bella letteratura: l'invito al ritorno all'innocenza virtuosa della vita rustica è anche l'invito a una poesia che funga da *retraite*, da rifugio dalla bufera storica (del resto un poeta di primo piano come Parini, in anni non diversi – 1786 – scrive una lirica dal titolo significativo, *La tempesta*, che è anche una grande metafora di questa necessità di riparo dalla violenza storica, nella fattispecie rivoluzionaria). E sotto sotto, la poesia campestre è allora anche il sintomo di una *nostalgia*, quella di una classe nobiliare che sente che sta arrivando probabilmente il suo declino storico (il che mi pare particolarmente vero per Verona, che dopo un grande veronese d'Europa come Scipione Maffei vive una sua lenta decadenza e il suo inevitabile decentramento, lungo un arco al cui estremo si può trovare l'idea, che è per esempio del

Piovene del *Viaggio in Italia* – 1957 – di una Verona destinata a rimanere periferica: «una capitale superstite del vasto regno che si chiama provincia»).

8. Entriamo ora nel vivo del libro e guardiamo alla prosa d'esordio, inaugurata da una citazione oraziana, dal secondo libro delle *Satire*, «Hoc erat in votis»: la conferma immediata che l'immersione nel dato campestre corrisponde al *desiderio* dell'io. Cogliamo intanto un altro cenno di Angiola Ferraris, quanto al ruolo delle prose rispetto ai testi poetici pindemontiani: queste fungerebbero, secondo la curatrice, da «complemento e ideale amplificazione descrittiva, riflessiva e digressiva delle *Poesie*», insomma una sorta di variazione – magari più lasca – rispetto a un tema già fissato altrove. È vero che fra poesia e prosa c'è un rapporto piuttosto evidente, e persino una certa simmetria: la prima prosa sviluppa in effetti il tema della solitudine, e *La solitudine* è proprio il titolo che apre, nel libro pindemontiano, la sezione in versi. Eppure è interessante notare che, pur appartenendo al genere che si costituisce per eccellenza come il regno dell'io fra i moderni – la lirica – *La solitudine* mostra, per così dire, un grado di soggettività piuttosto basso. Ne riporto soltanto qualche verso:

Pien d'un caro pensier, che mi rapiva,
Giunto io mi vidi ove sorgean d'antica
Magion gli avanzi su deserta riva.
Cinge le mura intorno alta l'ortica,
E tra le vie della cornice infranta
L'arbusto fischia, e tremola la spica.
[...]
Veggio persona tra i cespugli e i sassi.
Sede sopra il maggior masso, che un giorno
Sorse nobil meta d'alta colonna:
Abbarbicata or gli è l'edera intorno.
M'appresso; ed era ossequiabil Donna:

[...] Solitudine m'appello:
Diva, sempre io t'onorai, risposi.
Mettea dal mento appena il fior novello;
Ed uscendo, tu sai che parlo il vero,
Dal folleggiar d'un giovanil drappello,
In disparte io traeva; e se un sentiero
Muto e solingo a me s'apria, per esso
Mi lasciava condur dal mio pensiero.
Poscia delle città lodai più spesso
Rustico asilo, e più che loggia ed arco,
Piacquemi un largo faggio e un brun cipresso.

Dopo aver fissato la situazione, la prima persona qui sostanzialmente scompare, o è solo una funzione logico-grammaticale, che finisce per mostrarsi soltanto come persona poetica, dentro un dialogo che ha per protagonista l'«ossequiabil Donna» incontrata dall'io nella cornice bucolica: una sorta di dea-personificazione della Solitudine. Ho scorciato molto, ma l'intero testo è organizzato secondo una serie di caratteristiche che limitano molto la presenza, appunto, dell'elemento soggettivo: agiscono in tal chiave l'uso frequente della terza persona e la parola in presa diretta affidata perlopiù alla stessa Donna-Solitudine; la descrizione di un paesaggio che raramente assume valore simbolico per diventare correlato dell'io, ma resta

piuttosto un puro dato (si vedano sopra l'«arbusto», la «spica» o l'«edera», ritratte nella loro oggettività, senza particolari risonanze figurali); l'impiego delle terzine, sintomo principale della pressione della tradizione del poemetto-visione, genere che è senz'altro tangente al testo pindemontiano; lo stesso metro e il suo passo "generalizzante" danno al testo un aspetto didattico che il lettore avverte piuttosto facilmente. Spesso questi versi si risolvono infatti nella creazione di veri e propri emblemi astratti: «Passeggia il mio fedele, e duol nol preme/se faccia d'uom non gli vien contro alcuna/perchè sè stesso ritrovar non teme»).

9. La prima prosa svolge un tema analogo alla lirica appena sfiorata, ma lo fa filtrando molto di più la realtà dell'elemento naturale attraverso la lente soggettiva. L'io che si muove nella prosa, in effetti, si offre come un soggetto senziente, e per così dire *attuale*, molto più che come una semplice funzione retorica. Cercheremo, per sommi capi, di riattraversare l'intera prosa, nel tentativo di porre anzitutto attenzione all'ingranaggio discorsivo che ne costituisce l'impalcatura. Noteremo presto, come minimo, l'intensità di un tentativo introspettivo. Rileggiamo intanto l'attacco della prosa:

Eccomi finalmente ove desiderai tanto di essere: in mezzo d'una bella campagna. Colline e boschetti, prati e ruscelli, soggiorno di tranquillità e di pace, posso finalmente vivere nel tuo seno, contentar posso una sete da lungo tempo sì ardente, e non soddisfatta mai. Quel ritiro campestre, che la fantasia dipingevami, io l'ho trovato: il più caro de' miei sogni non è più sogno.

Che aria è questa ch'io qui respiro! Qual profumo, freschezza, soavità! Come l'anima s'alza e s'allarga in questo aperto e bel cielo! Parmi ancora che la campagna rinforzi le facoltà nostre intellettuali, e più grande ci renda e più necessario il piacer di pensare. Qual folla di sensazioni e d'idee, di rapimenti, e d'affetti! Quante cose, che io credea dimenticate per sempre, or m'appariscon di nuovo, si riuniscono tutte, e mi stanno innanzi alla mente, che si meraviglia di rivederle!

Sia pure la rappresentazione di un paesaggio, ma gli elementi richiamati sono comunque pochi, e si addensano soprattutto nella prima parte del testo, e in ogni caso sono sottoposti a una forte stilizzazione: colline e boschetti, prati e ruscelli sono subito per così dire bruciati dal tema centrale, che è la soddisfazione del desiderio dell'io («il più caro de' miei sogni non è più sogno»), accompagnato dai forti movimenti esclamativi-emotivi («che aria è questa...!»), o dall'iterazione di un avverbio che suona come una liberazione e un compimento: «finalmente». Nonostante il tentativo di dar luogo a una finzione di scrittura "in presa diretta" (sin dall'attacco, detto appunto come "in presenza": «eccomi»), descrittiva – di pura appercezione del reale – appare invece abbastanza chiaro, e quasi subito, che il protagonista già qui è l'io: basterà fare attenzione a una serie di termini che rinviano al lavoro mentale, come si accennava sopra, di un soggetto senziente, un soggetto che è come scomposto nei suoi elementi fondamentali: la «fantasia», il «sogno», e soprattutto – oltre ad altri lemmi astratti quali «idee», «affetti» e «mente» – quel magnifico «piacere di pensare», cui più oltre torneremo.

10. Nel passaggio successivo la prosa pindemontiana passa dal piano del singolo al piano generale, diciamo pure antropologico («No, non c'è uomo, che le bellezze della natura, qualche volta almeno, non abbian colpito»). E più oltre il discorso procede concentrandosi proprio sul tema principale:

Ma per ben godere della campagna, bisogna esserci liberi e soli. Non ci si dee, no, trovare lo strepito cittadino, il giuoco, i gran pranzi, i passeggi in carrozza, le notti vegliate, le aurore dormite, i racconti frivoli, gli sdegnuzzi amorosi, la maldicenza: non conviene, come disse colui, portar la città nella villa.

Ma la solitudine è insopportabile a molti. La solitudine? Eglino insopportabili sono a sè stessi: sè stessi, che non videro mai, ritrovano allora, e spiace a loro la lor compagnia.

Ma l'uom nasce alla società, non a sè medesimo. Sì: ma parlo io forse d'un deserto dell'Arabia, e penso io di vivere in un albero incavato, come un Giapponese? [...].

L'amor della solitudine nasce da indole trista e rinchiusa: può essere in molti. Nasce dalla noja del Mondo; o questa derivi dal ben conoscerlo, e però da un disinganno totale; o dal conoscerlo poco, e quindi dal non saper vivere in esso: anche questo esser può. Nasce da quel senso fino de' falli e difetti umani, unito ad una passion forte per le doti della mente e del cuore, che a formar viene ciò che dicesi misantropía: anche questo. Nasce da passione di studio, massime ove si tratti di quelle facultà, che più comodamente coltivar si possono in villa: e questo ancora. Ma la libertà del vivere, l'amor del riposo, il piacer della meditazione, la cura della propria salute, lo spettacolo de' lavori e della rustica economia, son motivi anche questi di considerazion degni; a nulla dire di quell'incantesimo per alcuni così possente, che su la faccia sparso veggiamo della natura.

Quelle valli e montagne, que' boschi e prati, quell'ombra e quel sole, que' contrapposti di ameno e di selvaggio, di ridente e di orrido, quel biondo de' campi in mezzo alle tante gradazioni della verdura, e sotto un gran cielo azzurro, o di nubi riccamente dipinto, e talora nelle onde lucide ripetuto, e gli augelli, e gli armenti, e i coltivatori che dan moto e vita a tutta questa sì gentile, sì grande, sì varia scena... ah! chi può descriverla? [...].

Tra i vantaggi poi, che annoverar potrei molti, della vita solitaria, questo mi par sommo, che impariamo a conoscer bene le forze del nostro animo. Finchè siam nel Mondo, gli amici e i parenti si prendono un certo pensiero di noi, ci danno la mano, dirò così, per camminare ne' sentieri anche men difficili della vita; e intanto noi andiam perdendo la facultà di muoverci da noi stessi. Solo al contrario e abbandonato a sè medesimo, potrà uno sapere ciò ch'egli vale, ed anche un nuovo vigor morale acquisterà egli.

In questi passaggi si tenta di convincere il lettore che, nonostante l'uomo sia un essere incline alla socialità («Ma l'uom nasce alla società»), la solitudine sia la condizione in cui ciascuno scopre davvero sé stesso, «le forze» del proprio animo. È soprattutto notevole che qui Pindemonte cali il proprio ragionamento dentro una possibile contraddizione – la bellezza della solitudine, nonostante l'uomo sia nato per stare con gli altri – e tenti di risolverla non appoggiandosi a qualche argomento d'autorità, citando per esempio qualche fonte antica, quanto piuttosto *rimeditando* il proprio tema. Basterebbe rileggere per intero il testo, e porre attenzione alla sequenza di nessi avversativi («ma...ma...») e *correctiones*, di interruzioni colloquiali («Sì: ma parlo io forse d'un deserto...?»), di interrogazioni retoriche che attraversano gran parte del testo. Davvero questa è la prosa di un soggetto nuovo, di un io in movimento che tenta di conquistare una qualche verità attraverso la fatica della concettualizzazione, non esponendo una tesi preconstituita.

11. Ciò non significa che Pindemonte non si appoggi alla sua cultura e alle sue letture, componendo le sue prose. Tuttavia lo fa senza perlopiù svelarle. Il suo è anche una sorta di dialogo silenzioso con i suoi autori. Già Mario Fubini, in un intervento del '59, aveva per esempio suggerito che, dietro questa nuova scrittura dell'interiorità, che sa abbandonarsi – lo si è letto sopra – al «piacer della meditazione», si staglia l'ombra di un grandissimo come Jean Jacques Rousseau: e infatti Fubini poteva parlare di queste prose pindemontiane come delle «*minori Rêveries d'un promeneur solitaire*», facendo dunque eco al *journal* del Rousseau camminatore solitario sul lago di Bienne, in Svizzera. Non escluderei che in

Pindemonte alcuni riecheggiamenti delle passeggiate di Rousseau siano anche letterali, basti pensare all'attacco («Eccomi...») di questa prosa, e al suo finale (si chiude con una nota diretta sull'io: «imparo a conoscer meglio gli altri, e me stesso»), e tenendo presente il comune tema della solitudine, basterà confrontare il tutto con il solo esordio delle *Rêveries*: «me voici donc seul sur la terre...».

Così quanto a Rousseau. Ma le prose pindemontiane sono anche, più in generale, un breve estratto di estetica settecentesca (che infatti tocca altri temi d'ordinanza dell'epoca, quale anzitutto l'impulso della giovinezza e il battere della memoria, o un altro termine per eccellenza settecentesco, cioè la *félicité*). Rileggiamo un altro passaggio:

Voglio anche, ch'egli [*scil.* un uomo] s'interni nella notte diurna, se così posso chiamarla, d'un folto bosco, e nulla senta di quel sacro e dolce orrore che inspira; voglio che miri con indifferenza l'immensità di quelle interminabili praterie, in cui l'occhio, come in un verde oceano, piacevolmente si perde; voglio che resista a cento altri oggetti non inferiori: non resisterà certo a quell'effetto, che tutti provan più o meno su l'alte montagne, per cui ci pare altri esser divenuti, nobilitandosi e sublimandosi ogni nostro sentimento, e più celere scorrendoci e più vigorosa per le alleggerite membra la vita.

Si può identificare intanto un'assonanza con la settecentesca estetica del *Sublime*, per esempio quella propugnata in un libro fortunatissimo nel diciottesimo secolo e nel seguente – almeno fino a Leopardi – cioè *L'indagine filosofica sull'origine delle nostre idee di Sublime e di Bello* (1757), di Edmund Burke. Questi identificava nel senso di dismisura che si percepisce di fronte all'elemento naturale la fonte primaria proprio del concetto di sublime. A una tale dimensione riconduce in effetti l'immagine, che ritroviamo nelle righe appena trascritte, di un uomo che si *nobilita* e si *sublima*, appunto, quando sale «su l'alte montagne». Queste stesse righe sono davvero cucite insieme, potremmo dire, attraversando la *biblioteca* di Pindemonte. Poco sopra, nell'immagine dell'occhio che si perde nella contemplazione, si ascolta l'eco di un altro grande filosofo, il Montesquieu dell'*Essai sur le goût* (1757), che nel suo capitolo dedicato al senso della vista scrive così: «il nostro animo rifugge i limiti e vorrebbe, per così dire, estendere la sfera della sua presenza; è dunque un grande piacere per lui sospingere la vista in lontananza». E del resto, quando leggiamo in Pindemonte – lo si è visto più sopra – di un piacere del pensare, non si può non tornare al capitolo che Montesquieu dedica proprio al *penser*, all'esercizio del pensiero: «L'animo, indipendentemente dai piaceri che gli provengono dai sensi, ne prova altri estranei ad essi e che gli sono propri; tali sono quelli che gli procurano la curiosità, le idee della sua grandezza, delle sue perfezioni, l'idea della sua esistenza opposta al sentimento della notte, il piacere di abbracciare tutto in un concetto generale, quello di vedere un gran numero di cose, ecc., quello di paragonare, di congiungere e di separare le idee. Questi piaceri sono nella natura dell'animo, indipendentemente dai sensi, perché appartengono all'essere pensante». E del resto, quando Pindemonte si sofferma sulla bellezza dei *contrapposti* che si osservano in natura («que' contrapposti di ameno e di selvaggio, di ridente e di orrido, quel biondo de' campi in mezzo alle tante gradazioni della verdura...») sta riecheggiando un altro capitolo dello stesso *Essai* del filosofo francese, quello dedicato ai *plaisirs de la variété*, i piaceri che all'animo umano procura non l'uniformità, ma il variare dei fenomeni e delle cose del mondo.

12. C'è almeno un altro nodo concettuale che affascina, entro questa prima prosa, e che si ritroverà anche altrove in Pindemonte. Affascina soprattutto perché costituisce quella che

potremmo definire una “lunga durata”, cioè un *topos* che né comincia né si esaurisce dentro la scrittura pindemontiana, ma si offre piuttosto come stazione provvisoria di una persistente tradizione occidentale. Sopra ho riportato un passaggio in cui Pindemonte identifica, sparso sul volto della natura, un «incantesimo». Si affaccia qui, pur di sbieco, un altro tema antichissimo, quello della natura come *enigma* incomprensibile all’intelligenza dell’uomo. Pierre Hadot ha ripercorso, nel suo *Il velo di Iside*, la fortuna dell’immagine di una natura appunto misteriosa: un’immagine che dura almeno dai frammenti di un filosofo antico Eraclito fino allo stesso Leopardi, per il quale la natura parlava agli uomini antichi «senza svelarsi», enigmaticamente. Anche Pindemonte mostra di essere sintonizzato con questa idea, non meccanicistica quanto piuttosto misterica, del fatto naturale. Basterebbe per convincersene, proseguire nella lettura e giungere alla seconda prosa campestre, fino a incontrare un appunto che riferisce delle «prime occhiate nei segreti della natura, e di quel sapere d’un Nuovo Mondo, all’intelletto sì bello, sotto la cortecchia del mondo esteriore sì bello agli occhi». Pur corsivamente, eccoci di fronte all’idea di una natura che non si svela all’intelletto “scientifico”, e che resiste alla sua completa decifrazione: eccoci, insomma, a una nuova conferma di quanto si diceva più sopra, affermando che la natura, per Pindemonte come per tanta estetica settecentesca, è uno degli ultimi luoghi di possibile comunicazione con *qualcosa* di sacro, o comunque di *altro* rispetto all’umano.

Ciò ha come conseguenza, sul piano poetologico, che l’elemento naturale sia percepito come qualcosa che non si può descrivere fino in fondo. Il raffronto più chiaro, in tal senso, andrà posto con il finale della quinta prosa pindemontiana, che si conclude con un’invocazione alla Natura:

Poco avido di que’ beni, dietro cui sospirano tanti, io pago sarò, che tu m’abbia, o Natura, conformato in guisa, ch’io possa... non dico dipingerti: perchè quale è la fantasia che a ciò basti? o qual linguaggio ha parole così fresche, così colorate, così lucide, che se ne contenti la fantasia? ma ch’io possa ammirare, e sentir nel fondo dell’anima la sacra e non esprimibile tua beltà.

A essere messo a tema, qui, è l’insufficienza del linguaggio umano nel dire la Natura, la cui «beltà» resta pur sempre «non esprimibile», come se fossimo davanti a una sorta di *sovrabbondanza* della Natura, che ne impedisce appunto la descrizione. Una parola-chiave come *beltà*, peraltro, suggerisce che questo – un paesaggio vissuto liricamente, e insieme ineffabile – possa davvero essere un tema per eccellenza “veneto”, se si pensa a un punto di arrivo come il trevigiano Andrea Zanzotto, e a un suo libro di versi del 1968, intitolato non a caso *La Beltà*: un poeta, Zanzotto, che dell’impossibilità di dire il paesaggio-realtà, e così anche di salvarlo, ha fatto davvero il proprio emblema.

13. Anche la prima prosa, cui torniamo dunque in chiusura, è suggellata da una invocazione, o diciamo pure da un vero e proprio omaggio alla *campagna*:

O campagna, o soggiorno di quiete pieno e d’ammaestramento, di voluttà pura e d’ozio erudito, dammi ch’io possa nel riposato e sicuro tuo seno quella salute riavere, che da qualche tempo ho perduta. Da te sola io l’aspetto; giacchè è pur tua la fresca e purgata atmosfera, nella quale io passeggio, tue sono le acque, in cui soglio entrar giornalmente, de’ tuoi armenti è quel latte, di cui fo uso, e tu stessa m’inviti a quel cibo Pitagorico e verde, quale sei tu: oltre che qui la mia vita, come tranquillo lago ed immobile, non sarà, dirò così, da molesto pensier veruno increspata. Ma da te aspetto più ancora: ma v’è un’altra salute ancor più importante e più bella.

Te dovrò ringraziare, se, come corretta l'acrimonia de' miei umori, così le inclinazioni del cuore avrò migliorate; se, come il villano taglia i rami, e netta il campo da' pruni, così io reciderò gl'inutili desiderj, ed ogni pungente cura dall'animo, estirperò, dall'animo sereno e ridente, come questo cielo: perchè tu sei madre di raccoglimento e meditazione; perchè ci richiami all'antica semplicità ed innocenza; perchè lo spirito, dopo essersi allargato e sparso su la varia tua immensità, torna e si restringe in noi più vigoroso e più attivo; finalmente perchè prendendo a considerar gli uomini, cui sciolto da tante catene, e come da isolata specula posso veder meglio, imparo a conoscer meglio gli altri, e me stesso.

Il *morceau* finale si configura come una struttura innodica, contraddistinta dall'insistere del *tu* naturale, invocato quasi come una divinità («Da te sola...è pur tua...da te aspetto più ancora», ecc.). Oltre al finale e alla sua torsione morale, con la conferma di una solitudine negli spazi naturali che giova alla conoscenza di sé – lo si è già detto – sono soprattutto notevoli, in questo vero pezzo di *poème en prose*, almeno un paio di passaggi simbolici. L'io, una volta di più dentro una rappresentazione di sé piuttosto frugale, si immedesima nel «villano» che «taglia i rami» inutili: allegoria di un soggetto intento insomma a perfezionare la propria coscienza, rinunciando agli «inutili desiderj». Allo stesso modo è suggestiva, poco sopra, l'identificazione della propria vita in un «tranquillo lago ed immobile», che non sarà mosso da alcuna tempesta interiore. Due comparazioni, dunque, nel quale l'io tenta proprio di afferrare l'inafferrabile, di penetrare, in certo senso, dentro l'elemento naturale: dentro il paesaggio come dentro sé stesso.

17 ottobre 2019
Lezione di don **Domenico Romani**
Direttore della Casa editrice Mazziana

**NICOLA MAZZA - Sacerdote, Educatore nella città e oltre
Verona 1790 - 1865**

Considero un onore presentare don Mazza fra i veronesi illustri di questi ultimi secoli. Ringrazio vivamente la Società Letteraria, l'Associazione dei Consiglieri Comunali (don Mazza è stato uno di loro), l'Università attraverso il suo Dipartimento di Culture e Civiltà per aver inserito nell'elenco il mio fondatore.

Mi pare anche giusto sottolineare la felice coincidenza con il bicentenario della nascita di don Angelo Vinco, primo missionario educato da don Mazza e inviato nel gruppo dei fondatori del Vicariato dell'Africa Centrale. Le celebrazioni proseguite per quattro mesi a Cerro Veronese, si concluderanno a Juba, capitale del Sud Sudan, terra del suo impegno e della sua sepoltura. Veronese anche lui, perché qui ha vissuto tutto il periodo della sua preparazione, e più di un anno dopo l'ordinazione sacerdotale.

*Io amo Verona; non l'ama meno l'Accademia;
l'amor porta a far del bene all'amato;
io però il vorrei fare, ma poco il posso;
io sono come l'uccello che vuol volare a cui mancan l'ali;
potrò adunque sperar queste ali?*

Don Mazza all'Accademia¹

Questa dichiarazione d'amore di don Mazza per Verona, scritta nel 1847, esprime il profondo legame che volle intessere per tutta la vita con la sua città.

In qualche modo l'incontro di oggi intende rinnovarne lo spirito.

¹ Lettera all'Accademia di Agricoltura, Commercio e Arti, 5 maggio 1847: N. Mazza, *Scritti*, a cura di I. Caliaro, Mazziana, Verona 2000, p. 31; da questa raccolta, pressoché completa, è derivata l'antologia N. Mazza, *Essere società essere Chiesa*, a cura di D. Romani, Note Mazziane-San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2012; essenziale la biografia scientifica: R. Cona, *Nicola Mazza. Un Prete per la Chiesa e la Società*, Mazziana, Verona 2006, con vasta bibliografia.



Figura 1 - Don Mazza giovane sacerdote in un ritratto di Antonio Gaspari.

Nella storia contemporanea

Nicola Mazza (1790-1865), primogenito di nove fratelli è figlio di un commerciante di stoffe con negozio in Piazza Erbe. I suoi primi sette anni trascorrono sotto la Repubblica di Venezia, ormai al tramonto.

Con il sopravvento dell'esercito napoleonico nel 1797, nasce il Regno d'Italia voluto dal nuovo dominatore. In qualche modo è anche il primo tentativo di creare l'unità politica dell'intera penisola.

La famiglia Mazza preferisce lasciare la città, sconvolta dai soprusi dei militari francesi, e si ritira a Marcellise.

La nuova forma di governo dura fino al 1815, alla prima caduta di Napoleone, e coincide con il periodo della formazione di Nicola.

Dapprima la sua crescita intellettuale e morale si compie nel rifugio di Marcellise, dove peraltro si recano per l'"autunno" intellettuali, artisti, amministratori, in cerca di riflessione o di svago. Istitutore in casa è spesso Antonio Cesari. Per gli studi teologici Nicola frequenta il Seminario diocesano fino all'ordinazione sacerdote nel 1814. I quattro anni di questi studi coincidono con l'esilio che papa Pio VII vive in Francia, tenuto sotto pressione da Napoleone. Il giovane chierico e neo sacerdote ne riporta un senso di sgomento, e si interroga sugli esiti postumi della Rivoluzione francese.

Si apre in seguito il lungo periodo dell'impero austriaco, poi austroungarico, tempo del servizio mazziano prestato a Verona e, come vedremo, allargato verso orizzonti più larghi².

² Per un esame analitico sul progressivo allargamento di campo di pensiero e azione, cfr. D. Romani, *Apertura all'universalismo in don Mazza*, «Mazza 90», XXVII (1996), pp. 319-327.

Le opere fondate da don Mazza

Don Mazza avvia alcune istituzioni, ancora vive, aggiornate secondo le esigenze dei nuovi tempi.

Nel 1828 nasce l'Istituto femminile per bambine e ragazze in pericolo di perdere la loro innocenza, affidate in Via Cantarane alle maestre cooperatrici e, in seguito, anche alle suore. Oltre all'istruzione elementare, le ragazze sono avviate al lavoro nella filanda (la più grande di Verona), nel ricamo e nella produzione dei fiori artificiali. Dalla vendita di quanto realizzato proviene gran parte del necessario per mantenere l'Istituto.

Nel 1833 viene avviato il Collegio maschile in via San Carlo per giovani capaci ma privi di mezzi da accompagnare fino ai più alti gradi degli studi. A Padova viene aperta una casa per ospitare gli studenti universitari.

Fin dalle origini queste opere si sono distinte per aver formato sacerdoti, insegnanti, ingegneri, medici, spesso impegnati nell'amministrazione pubblica e nell'impegno culturale. Qualcosa di simile è avvenuto, seppure più tardi, per le ex allieve.



Figura 2 - Sete e strumenti di lavoro utilizzati dalle allieve di don Mazza nel laboratorio di ricamo.

Infine, oltre al contributo di Vinco, a partire dal 1852 alcuni sacerdoti e un laico mazziani sono attori di un proprio intervento nella missione dell'Africa Centrale; fra questi è Daniele Comboni, il santo vescovo che proseguirà in quell'impegno. Il piano mazziano prevede che siano preparati in Italia anche "moretti e morette", soprattutto queste, per avviare assieme ai sacerdoti, in prospettiva essi pure africani, l'evangelizzazione e la "cultura civile". I

missionari mazziani introducono la scrittura della lingua denka, raccogliendola in un dizionario italiano-denka e denka-italiano, primo strumento di dialogo con le lingue europee. Quell'iniziativa verso il continente nero si è riproposta negli ultimi 40 anni: mazziani e mazziane la stanno rivivendo oggi, aggiornata, nel Nordest brasiliano.

Gli impegni cittadini

Diversamente dagli altri fondatori veronesi, don Mazza, in età matura, accetta alcuni incarichi pubblici, culturali e amministrativi.

Nel 1840 è cooptato come socio dell'Accademia di Agricoltura, Commercio e Arti. Partecipa agli incontri e alle commissioni di lavoro. Condivide con gli altri soci la preoccupazione per lo sviluppo, l'entusiasmo per la ricerca; suggerisce nuove proposte. Conosce e si lega in amicizia a esponenti culturalmente e imprenditorialmente attivi, fra i quali Carlo Montanari, il martire del Risorgimento.

A partire dal 1848 don Mazza fa parte del Consiglio comunale: per quattro trienni vi condivide decisioni soprattutto su istruzione e beneficenza. Spesso si tratta di intervenire su emergenze per le guerre (1848 e '59), le epidemie e crisi produttive (per esempio nel '55 quando, fra l'altro, vengono accolte nell'Istituto femminile 122 nuove bambine e ragazze)³.

L'ispirazione e l'impegno religioso

Fin da giovane prete, Mazza insegna matematica nel liceo del Seminario, saltuariamente anche fisica e storia universale. Si sottrae da incarichi pastorali, anche perché nelle parrocchie, ridimensionate dagli interventi napoleonici, il clero è spesso in soprannumero. Mantiene però il contatto con i sacerdoti, partecipando alle commissioni esaminatrici che scelgono i parroci e proponendo, nei loro incontri periodici, riflessioni su temi morali, utili specialmente ai confessori. Del resto anche lui confessa tutti i giorni, in particolare a San Fermo.

Mazza non è però indifferente alle vicende storiche e ai cambiamenti politici: la Rivoluzione francese, Napoleone, l'Impero austriaco; altrettanto segue nuovi orientamenti economici; percepisce i primi segnali della rivoluzione industriale.

Spontaneamente passa dagli impegni ecclesiastici a quelli che potremmo dire "laici".

Anche se si possono rilevare le motivazioni religiose che orientano pure l'impegno civile.

Ce le rivela una tela dipinta per la chiesa parrocchiale di Marcellise da Giovan Battista Caliarì, amico e collaboratore di Mazza a San Carlo e in Cantarane. Vi si vedono, inquadri di fronte ad una città (Gerusalemme-Verona?) due profeti, Geremia ed Ezechiele, con loro moniti trascritti in due cartigli. Geremia preannuncia una minaccia divina: «Spezzerò questo popolo come si spezza un vaso di terracotta che non si può più riparare»; Ezechiele presenta invece una supplica: «Ah! Signore Dio, sterminerai tu quanto è rimasto di Israele, rovesciando il tuo furore sopra Gerusalemme?».

Dio, per chi ha fede, non resta estraneo alle vicende di questo mondo e alla fine chiederà conto di come ci si comporta come popolo, ma anche, secondo la suggestione di Ezechiele, come città, si intenda come organizzazione della vita pubblica, istituzionale.

³ Un nuovo incarico aspetta don Mazza nel 1858: il presidente della Camera di Commercio Bevilacqua lo coinvolge per costituire una società per la filatura dei bozzoli.



Figura 3 - I due profeti opera di Giovanni Battista Calvi nella chiesa parrocchiale di Marcellise. Nelle diverse invocazioni di Ezechiele e Geremia la richiesta dell'intervento di Dio tra misericordia e giustizia.

Gli Istituti devono giovare alla società

Sei anni dopo aver iniziato l'Istituto femminile e uno dall'avvio di quello di San Carlo, don Mazza esprime chiaramente il suo intento all'autorità civile.

Siccome poi il mio fine con queste due opere è quello di giovare alla società, al cui giovamento come membro della medesima sono obbligato, com'io posso, ad adoperarmi, e non sempre le machine ideate corrispondono al fine proposto; lo che certo non si può conoscere se non col fatto e con l'esperienza, occorrendo il più delle volte cangiare in tutto od in parte la costruzione delle medesime, perché ben rispondano al fine; oppure potendo mille altre incerte ed imprevedute circostanze stornar del tutto l'opera ancor non ben ferma e rassodata; così non ho osato, né per ora oso di cercar una sovrana autorizzazione; bastandomi solo, anzi cercando io, che il mio operato sia noto e palese al pubblico, acciocché dalle voci pubbliche conoscendo io il bene, od il male, possa e stabilir quello, e por rimedio a questo.

All'Imperial Regia Delegazione, 28 giugno 1834⁴

Il fondatore veronese intende dunque collaborare come membro della società dove vi sono necessità di cui finora nessuno si è fatto carico. I suoi sono però strumenti provvisori, sottoposti a verifiche e ritocchi. Rinuncia per questo a chiedere il riconoscimento ufficiale, ricorrendo più volentieri all'opinione pubblica, da coinvolgere nelle sue iniziative.

Gli interessi sul denaro prestato

Queste iniziative, presentate come provvisorie, sono da sperimentare: in seguito si vedrà quello che ci sarà da modificare, aggiornare. Occorre mentalità duttile: anche convinzioni lungamente radicate possono essere superate.

Un argomento abbastanza scottante riguarda il prestito del denaro: in particolare se si può chiedere assieme alla restituzione anche un certo interesse.

Nel tempo in cui non esistevano ancora le banche come le intendiamo noi, il tema era controverso all'interno della Chiesa: una resistenza millenaria riteneva proibito esigere questo interesse (in genere si lasciava volentieri agli ebrei compiere questa attività). Ma per don Mazza qualcosa è cambiato.

Nel testo intitolato *Dissertazione sul Prestito del Denaro* (il suo scritto più lungo), così viene posto il quesito: «se dal danaro dato ad prestito si possa rascuoter più di quello, che sia la somma innanzi data». La risposta è positiva, sebbene non coincida con la dottrina corrente, perché con l'evolversi del tempo, al denaro è stato attribuito un valore superiore a quello di puro scambio, considerato in passato. È allora da ritenersi lecito esigere un interesse, soprattutto, a chi con il prestito ha finanziato il proprio lavoro; purché – è sempre parere del sacerdote veronese – sia la pubblica autorità a fissare il limite massimo della percentuale da calcolare⁵.

⁴ Mazza, *Scritti*, p. 323; *Essere società essere Chiesa*, pp. 19-20.

⁵ Mazza, *Scritti*, pp. 439-463; *Essere società essere Chiesa*, pp. 23-30. Risulta, fra l'altro, dai registri amministrativi delle opere mazziane, che in occasione di denaro ricevuto o anche dato in prestito, non fosse raro il ricorso ad un tasso d'interesse, seppure modesto. La *Dissertazione* fu inviata nel 1835 alla Santa Sede per verificarne la coerenza con la dottrina; non si ha conoscenza di qualche riscontro. Cfr. G. Barbieri, *La produttività del denaro in una memoria inedita di don Nicola Mazza*, Banca Popolare di Verona, Verona 1969; G. Scanagatta, *Nicola Mazza e il denaro prestato. Nota sulla dissertazione sul prestito del denaro*, «Note mazziane», XXXVI (2001), pp. 21-26; S. Noto-S. Zardi, *Don Nicola Mazza sulla Moneta e oltre. Prestito a*

La qualità del lavoro

I laboratori avviati presso l'Istituto femminile continuano a produrre: si alleva il baco da seta, si procede alla trattura e alla tintura, si commercializza il prodotto ancora grezzo oppure dopo qualche trattamento. Le ragazze ospiti, da preparare per una vita degna, sono stimolate ad acquisire una professionalità avanzata, raggiungendo nel ricamo e nei fiori artificiali una perfezione rimasta probabilmente unica.

Basta accennare ad un capolavoro che sorprende per la sua raffinatezza: il Paramento in quarto, conservato presso la sacrestia della Cappella Sistina. Si tratta di un insieme organico di oggetti e vesti liturgiche, dove sono rappresentate con il ricamo in seta, oro e argento scene del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Sottoposto recentemente a doveroso restauro, è stato ammirato lo scorso anno presso il Metropolitan Museum di New York da oltre un milione di visitatori.



Figura 4 - Un abbozzo di ritratto in seta policroma, poi rifatto per il paramento in quarto, attualmente custodito nella sacrestia della Cappella Sistina.

La partecipazione alle Esposizioni universali

La coscienza di aver raggiunto una qualità di ottimo livello sospinge don Mazza ad inviare alcuni prodotti dei suoi laboratori alle Esposizioni universali, le grandi manifestazioni, iniziate allora, mettevano in mostra periodicamente oggetti dell'artigianato e dell'industria, provenienti da ogni parte del mondo. Il fondatore veronese vi prende parte ripetutamente, ottenendo fin dall'inizio vari riconoscimenti: una medaglia d'argento alla prima edizione di Londra nel 1851, due alla seconda, tenuta a Parigi nel 1855⁶ e altre successivamente.

In seguito alla esposizione parigina gli giunge una richiesta di acquisto della seta lavorata, e la proposta di accettare la nomina a vice presidente onorario della Società Universale per l'incoraggiamento delle arti e dell'industria di Londra e Parigi.

Oltre ai numerosi rapporti con Vienna e Praga, punti di riferimento con il governo centrale asburgico, per motivi di mercato l'orizzonte delle opere mazziane si allarga nei Paesi europei.

La chiamata in Accademia

La fortuna ottenuta alle Esposizioni universali era stata anticipata presso l'Accademia veronese, dalla quale venivano allestite delle mostre, che fruttarono riconoscimenti al sacerdote membro.

Vale la pena tornare a leggere la lettera che nel dicembre del 1840 aveva scritto, comunicandogli la cooptazione, il segretario perpetuo Giovanni Scopoli⁷:

Il giusto plauso che merita la di lei carità, ch'è guidata da singolare ingegno e la conoscenza che l'Accademia ebbe d'un di lei divisamento (così possa ottenere il suo effetto) di volgere all'agricoltura l'istruzione di alcuni fanciulli poveri, dei quali si fece padre, mossero tutti i membri dell'Accademia medesima a volerlo collega⁸.

Secondo i suoi scopi istituzionale, l'Accademia riconosce al futuro socio l'impegno della solidarietà e la capacità dirigenziale ma soprattutto spera da parte sua l'avvio di una scuola agraria, che prepari personale capace di sviluppare il lavoro dei campi. Il progetto non fu realizzato, ma la frequentazione dell'Accademia permise a Mazza di acquisire nuove competenze e amicizie e, conseguentemente, collaborazioni.

Nel maggio 1847, nell'ambito dell'Accademia, viene avanzata la proposta di finanziare l'opera di Via Cantarane, perché acquisti un telaio Jacquard, primo passo per avviare una vera e propria produzione industriale dei tessuti. Accogliendo la proposta, ma chiedendo tempo per

⁶ Cfr. D. Romani, *Quando don Mazza prese parte all'Expo. Riconoscimenti e premi ai laboratori femminili*, «Note mazziane», L (2015), pp. 91-95.

⁷ Scopoli è personaggio noto anche prima della sua funzione in Accademia, per il ruolo ricoperto nel governo del Regno d'Italia napoleonico. In vista del miglioramento della società aveva condotto un viaggio nei principali paesi d'Europa per conoscere le migliori esperienze nel campo della sanità, dell'educazione e delle carceri, nella prospettiva di applicarle anche nella penisola: M. Gecchele, *Laura unica amica mio caro Scopoli. Carteggio sentimentale-politico di un Ministro napoleonico (1812)*, Mazziana, Verona 2004, con ampia bibliografia. Una reciproca stima, fondata anche su comuni interessi culturali, lo legò a don Mazza. L'amicizia che ne nacque si estese anche al figlio Carlo, segretario presso il Consolato austriaco di Alessandria d'Egitto, il quale appoggiò i missionari mazziani durante la loro permanenza in Africa. Cfr. D. Romani, *Don Mazza e il «Clan Scopoli». Commemorazione tenuta all'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, il 9 giugno 1991*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, v. XLII (1990-91), pp. 299-308 e *L'ex ministro napoleonico e il prete. Appunti su Giovanni Scopoli e Nicola Mazza*, «Note mazziane», XXXIX (2004), pp. 203-207.

⁸ ona, *Nicola Mazza*, p. 240-241, 266.

armonizzare la novità con la gestione in corso, disegna un particolare rapporto con la città, analizzata nella sua peculiare vocazione produttiva.

Nel mio Istituto femminile duplice fu ed è il mio scopo. L'uno di allevare le mie giovani a buone e brave donne di famiglia, l'altro di giovare per mezzo di esse anche in altro modo alla mia Verona in ciò, in cui ella rimane povera nella sua ricchezza; voglio dire: il clima e terren nostro è il più adattato di ogni altro per la coltura dei bachi da seta, e da pochi si sanno ben coltivare. I bozzoli ritratti si vendono ai forestieri come natura li dà; ed i forestieri coll'arte e con l'industria, di questa guadagnano ed arricchiscono; veggo la mia patria in questo serva, che per natura è padrona, la veggo vilmente prender dagli altri la legge, quando potrebbe darla...

All'Accademia, 5 maggio 1847⁹

Siamo purtroppo alla vigilia del '48, anno in cui per gli eventi bellici la città, capoluogo del Quadrilatero, si trova occupata massicciamente dall'esercito austriaco. Anche i laboratori di don Mazza vengono sequestrati, costretti a ridurre drasticamente la loro produzione e a rimandare a data incerta un eventuale sviluppo.

Sopravvive il desiderio di un prospero progresso per tutti i veronesi, invitati ad investire capitale e manodopera per sfruttare meglio la preziosa materia prima, che è la seta.

Lo studio delle lingue

Per decenni la città è stata occupata militarmente. Vivono qui soldati dell'esercito imperiale, appartenenti a diverse nazionalità e parlano lingue differenti; oltre tutto cercano preti che ricevano le loro confessioni o predichino o istruiscano i figli nel loro idioma.

Anche per questo è necessario che nell'ambito ecclesiastico si imparino le varie lingue. Eccezionale poliglotta era diventato il primo allievo di don Mazza, don Luigi Dusi, che ne conosceva, tra antiche e moderne, una quindicina.

Don Mazza, pensa allora d'introdurre nel suo Collegio maschile l'apprendimento delle lingue, allargando però l'orizzonte oltre l'attività ecclesiastica.

Conoscendo quanto, sotto ogni aspetto, possa essere di vantaggio a chi dee vivere in società la conoscenza di alcune lingue oltre della propria nativa: ed essendo mio scopo di giovare in tutto ciò ch'io posso ai miei giovani allievi; però io mi determinai di voler assolutamente, che anche nelle lingue straniere vengano istruiti, obbligandoli ad alcune; le quali sono la Francese, la Tedesca, e l'Inglese, e quelle alle quali o per genio, o per altro utile, o santo fine si sentissero volenterosi di apprendere.

26 gennaio 1854¹⁰

L'utilità di conoscere le lingue è legato in modo generico al «vivere in società», immaginando per i suoi allievi rapporti futuri con stranieri, sia risiedendo in patria, sia viaggiando o trasferendosi altrove.

Oltre alle tre principali lingue europee, se ne ipotizzano altre da imparare «per genio», per utilità, o anche per qualche «santo fine». Il santo fine è certamente quello di prender parte alla missione in Centro Africa, dove era necessario conoscere l'arabo e il denka, particolarmente diffuso nelle tribù tra il Nilo Bianco e l'Azzurro, a monte di Khartoum.

⁹ Mazza, *Scritti*, p. 30; *Essere società essere Chiesa*, p. 63.

¹⁰ Mazza, *Scritti*, pp. 378-379; *Essere società essere Chiesa*, p. 90.

Quale povertà è da soccorrere per prima

Le esposizioni universali, l'apprendimento delle lingue europee, i rapporti epistolari istituzionali con Vienna e Praga, residenza dell'ex imperatore Ferdinando, impegnato nel finanziare la beneficenza, fanno conoscere l'illustre cittadino veronese in varie parti d'Europa. Ma ecco già a proposito di lingue apparire l'impegno missionario, argomento questo che richiederebbe analisi ben prolungata, in un capitolo a sé.

Mi limito pertanto a proporre un testo, preso dall'unico opuscolo stampato da don Mazza, particolarmente rivolto alle signore della città.

In esso risponde ad una obiezione, tanto presente anche oggi, allo scopo di sgombrare il terreno per l'avvio del suo ben meditato progetto africano.

Mi vien di sovente obiettato: tanta misera e povertà che v'è qui! E perché gettar via tanto danaro per gli Africani, gente che non si conosce, staccati da noi, e non in quella vece soccorrere i nostri?

Ma domando io, v'è in questo mondo paese, per opulento che sia, in cui non vi siano poveri, che abbisognino di soccorso? Dunque se l'obbietto vale, bisogna concludere che questi poveri Africani non possano mai da gente loro straniera esser ajutati [...] restino adunque eternamente bestie, perché da sé non possono umanizzarsi. Non so se questa legittima conseguenza possa piacere.

Inoltre questo è preso dall'ordine della carità, la qual dice che prima si debbano soccorrere i prossimi, e poi i più lontani; Seguitando pur noi questo medesimo ordine della carità, la quale anche dice che piuttosto e prima si debba ajutare quello che più abbisogna, dell'altro che meno abbisogna, confrontiamo ora uno dei nostri poveri, con un povero selvaggio. Di che abbisogna un nostro povero? Egli abbisogna dei beni puramente temporali, il che consiste nel poter vivere meno stentatamente di quel che fa; dei beni sublimi e nobili, egli, strettamente parlando, non ne abbisogna, perché nei paesi nostri la cultura ordinaria e di ragione, e di religione è nazionale e resa comune a tutti.

Il povero selvaggio di che manca?

Forse anche dei beni temporali; ma ciò si supponga non essere; ma è certo ch'egli è privo di tutti i beni nobili e sublimi di ragione, perché è quasi privo dell'uso di quel bene, per cui l'uomo è uomo.

Prospetto dei poveri Istituti di Don Nicola Mazza
Novembre 1854¹¹

Per quasi due secoli questa intuizione di don Mazza, mirata a promuovere i mezzi (in primo piano l'educazione!) per favorire lo sviluppo dei popoli africani – sembra un progetto Euroafrica *ante litteram* – è stata raccolta e vissuta con responsabilità da parte di numerosi veronesi, non solo dagli istituti religiosi che dopo il Concilio Vaticano II hanno aperto nuove esperienze in altri continenti. Il sostegno nelle retroguardie, il volontariato nella cooperazione internazionale civile ed ecclesiale hanno trovato qui grande partecipazione e sostegno. Fa parte del nostro DNA l'interesse e l'apertura agli ampi orizzonti.

¹¹ Mazza, *Scritti*, pp. 362-363; *Essere società essere Chiesa*, pp. 104-106.

Saper volare alto

Don Mazza, come si può intuire da quanto detto, è certamente fra i fondatori veronesi dell'Ottocento, colui che più ha mantenuto i contatti con la città e le sue istituzioni. Non era raro incontrarlo per strada perché spesso si muoveva da San Carlo prima e da via Cantarane poi, attraversava i ponti; andava a San Fermo, poi in Piazza Erbe. Sotto la Costa si fermava in un negozio dove i veronesi lasciavano vari generi di offerte; passava in piazza dei Signori, poi in vicolo Cavalletto, dove era la sede dell'Accademia, fino a Sant'Eufemia. Qui teneva una specie di magazzino con vestiario, generi alimentari e altro dove poteva accedere chi sperava di poter trovare aiuto per le sue necessità. Per strada si fermava a parlare con i passanti.

Si può capire, perché sono state 15 mila, un terzo di tutti i veronesi, le persone accalate sulle strade dove è passato il suo funerale.

Don Mazza ha ottenuto dai veronesi del suo tempo le ali per volare. Raccogliere oggi e vivere la sua eredità può offrirci ali per volare alto, al di sopra di opportunismi di modesto profilo che ogni tanto sembrano tentarci.

7 novembre 2019
Lezione del Prof. **Ettore Curi**
Segretario Emerito Accademia Agricoltura Scienze e
Lettere di Verona

**GIUSEPPE ZAMBONI - Inventore pila a secco ed elettromotore perpetuo
Arbizzano (VR) 1776 - Verona 1846**

La Storia della Scienza è una disciplina molto studiata e diffusa negli altri paesi europei e negli Stati Uniti; non così in Italia, dove risulta essere gravemente arretrata e poco seguita.

Questa lacuna nella cultura italiana, che risale ormai a oltre centanni fa, va imputata a quella teoria filosofica che, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, impregnò la cultura italiana in tutti i suoi aspetti; mi riferisco all'Idealismo, nato in opposizione al preesistente Positivismo e che ebbe, in Italia alcuni dei maggiori filosofi, come Benedetto Croce e Giovanni Gentile.

Secondo questi autori la conoscenza è una creazione soggettiva dello spirito, dell'io pensante, che genera nel suo sviluppo discipline quali la filosofia, l'arte, la poesia; per tali discipline è quindi ammissibile una storia del loro evolversi ed è ammessa quindi una Storia della letteratura italiana, una Storia della letteratura latina, una Storia della Filosofia, una Storia dell'Arte, così come recitavano le pagelle scolastiche delle scuole italiane, sotto la riforma Gentile.

Ma per le Scienze no. Le Scienze, per gli scienziati, sono un'oggettiva rivelazione della realtà che è fuori dall'io, già fatta, che si deve solo riconoscere.

Le Scienze presuppongono l'esistenza di una verità perfetta e non c'è quindi alcuna possibilità di svolgimento, di evoluzione e quindi di storia. La Storia della Scienza dovrebbe essere lo svolgimento della scienza stessa; ma essa non può essere svolgimento perché presuppone una verità perfetta alla quale non si può aderire per gradi.¹

E' incredibile come una filosofia come questa abbia pervaso ogni disciplina, e convinto migliaia di studiosi ad adattarsi ad essa.

Così per quasi un secolo, non si è fatta Storia delle scienze in Italia (e nemmeno Scienza, in verità) e solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, con Ludovico Geymonat si è iniziata una ricerca lenta e difficile.

Non che non si riconoscessero gli scienziati italiani del passato, ma si citavano e studiavano come esempi del genio italico, della superiore intelligenza italica, ma così, come obelischi in un deserto, privi di storia e di debiti culturali verso i colleghi stranieri.

Senza punti di riferimento, e una storia precisa a cui ispirarsi, ogni città italiana si scoprì patria di scienziati, ma ovviamente mal capiti e male sistemati; anche Verona, dal 1500 ad oggi ha avuto numerosi scienziati, ma nell'ignoranza generale, alcuni furono sopravvalutati, altri sottovalutati, altri ancora totalmente ignorati e ad altri attribuiti meriti inesistenti.

¹ A. Lo Schiavo, *Introduzione a Gentile*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

E' il caso del personaggio di cui parleremo questa sera: l'abate Giuseppe Zamboni, presentato come inventore della pila a secco e dell'elettromotore perpetuo.

Giuseppe Zamboni nacque ad Arbizzano, alle porte di Verona, nel 1776 in una famiglia di povera gente che lo inviò a studiare presso il seminario di Verona; ne uscì, sacerdote, nel 1800, ed insegnò filosofia presso le scuole di San Sebastiano, sede attualmente della Biblioteca Civica, e dal 1805 fino alla morte, avvenuta nel 1846, insegnò ininterrottamente per oltre 40 anni, fisica nel nuovo liceo convitto istituito dagli occupanti francesi.

Fu nominato socio di numerose Accademie ed istituzioni e socio anche dell'Accademia Italiana delle Scienze o dei 40, fondata dal veronese Anton Maria Lorgna e che accoglieva i 40 più grandi scienziati italiani del tempo.

Fu nominato socio, nel 1804, dell'Accademia d'Agricoltura, Commercio ed Arti di Verona che era, a quei tempi l'istituto più importante e rappresentativo della scienza veronese; l'Accademia era stata fondata nel 1768 su invito del Governo della Serenissima e doveva essere frequentata da "ricchi e nobili possidenti", per cui risultò un'istituzione assai chiusa ed esclusiva.



Ma come è noto i ricchi e nobili possidenti non hanno molta disposizione per lo studio per cui, grazie anche all'arrivo dei francesi, l'Accademia si democratizzò e cominciò ad accogliere nelle sue sale anche avvocati, medici, insegnanti, poco nobili ma molto studiosi.

Ma i posti di comando, la presidenza ad esempio e le reggenze continuarono ad essere occupate dai nobili e l'Accademia restò un istituto chiuso al popolo; fu allora, che una decina di soci borghesi con altri cittadini fondarono questo gabinetto di lettura, o Società letteraria, aperto a chiunque e libero; naturalmente Zamboni fu tra i fondatori di questo istituto e tra i soci più attivi: conservatore per 11 anni e commissario per la scelta e l'acquisto dei libri .

Per motivi tutt'oggi sconosciuti, ma probabilmente per dissapori con gli altri colleghi, diede le dimissioni dalla Società nel 1819 e gli fu rifiutata la riassunzione nel 1822; ne conseguì che Zamboni fu socio della Società letteraria di Verona per solo una quindicina di anni.

Soffriva di cuore e veniva colto con una certa frequenza da attacchi molto dolorosi che lo lasciavano senza forze e l'ultimo attacco, particolarmente violento, lo uccise nel 1846.²

Viaggiò per tutta Europa per mostrare nei vari istituti le sue pile e le sue invenzioni; conobbe e fu conosciuto dai massimi fisici d'Europa ed acquisì una fama paragonabile a quella di Alessandro Volta, anche se assai meno duratura.

² E. Curi, *Il contributo di Giuseppe Zamboni nel dibattito tra voltiani ed elettrochimici*, Atti e Memorie dell'Accademia d'agricoltura, scienze e lettere di Verona, vol. 1996.

Per poter parlare di Zamboni come scienziato è indispensabile parlare prima di Alessandro Volta e dei suoi studi sull'elettricità.

Ricordiamo che ai tempi di Volta e di Zamboni non si aveva alcuna idea dell'esistenza dell'atomo e tanto meno di elettroni e di ioni e che l'elettricità era più che altro un gioco di società alla quale si cominciavano ad attribuire caratteri magici.

Riassumendo alla grande il lavoro di decenni possiamo dire che Volta fu guidato, nelle sue ricerche da una incrollabile certezza ossia quella del contatto: due metalli diversi tra loro, posti a contatto uno con l'altro, generavano una differenza di potenziale che Volta poteva ben notare e anche misurare approfittando della sensibilità dei muscoli e dei nervi delle rane.

La pila non fu un'invenzione e neppure una scoperta: essa fu l'apice di una piramide costituita da decine e decine di sue scoperte e di sue invenzioni, ciascuna delle quali sarebbe stata sufficiente a garantire della genialità dell'uomo.

Alessandro Volta fu certamente un genio della Scienza e va considerato certamente tra i più grandi scienziati di ogni tempo.

Misurate le differenze di potenziali relative, don Alessandro poté stendere una lunga lista dei metalli conduttori elencati secondo l'intensità della differenza di potenziale che producevano.³

Volta si accorse poi che una differenza di potenziale ancora più sensibile si verificava quando un metallo veniva posto in acqua o in una soluzione di un suo sale.

Chiamò i metalli conduttori di prima specie e le soluzioni conduttrici di seconda specie.

Proseguendo con i suoi esperimenti vide poi che la questione del comportamento di un metallo nella soluzione di un suo sale dipendeva essenzialmente dalla concentrazione dei sali nella soluzione e che ponendo i metalli nelle loro rispettive soluzioni a parità di concentrazione avveniva che alcuni metalli si caricavano positivamente e altri negativamente.

Così in una soluzione di cloruro o di solfato di zinco alla concentrazione chimica X molare, una sbarretta di zinco continuava ad inviare ioni zinco positivi in soluzione trattenendone gli elettroni e caricandosi di elettricità negativa mentre la soluzione assumeva un potenziale positivo.

Totalmente contrario era l'andamento del fenomeno se si ripeteva l'esperimento utilizzando il rame; la soluzione di cloruro o di solfato di rame, alla concentrazione X molare scaricava sul metallo i suoi ioni positivi per cui il metallo assumeva una carica positiva, mentre la soluzione, ricca di ioni negativi si caricava negativamente.

Si avevano così due poli, uno ricco di elettroni liberi che si erano ammassati sulla sbarretta di zinco e l'altro, carico di ioni di rame, positivi, provenienti dalla soluzione.

Bastava collegare la sbarretta di zinco a quella del rame con un filo conduttore e vi sarebbe stato un rapidissimo passaggio di elettroni dall'uno all'altro metallo e si sarebbe generata una corrente elettrica, un fluido elettrico come diceva il Volta.

Ma il problema non era così semplice; una volta avvenuto il trasferimento di elettroni dallo zinco al rame tutto si sarebbe fermato: lo zinco infatti non avrebbe più avuto elettroni e

³ A. Germolè, *Uno scienziato senza maestri: Alessandro Volta*. Ist. Lombardo di scienze e lettere, Milano, 2002

nemmeno avrebbe potuto procurarseli e il rame avrebbe così visto le sue cariche positive venire tamponate e non avrebbe più potuto mantenere la propria carica.

Ma se, come fece più tardi il Daniel, si potesse fare in modo che un altro sale intervenisse nel processo ecco che tutto riprenderebbe e si ripeterebbe per molto tempo.

Separando infatti le due vaschette con un setto poroso si sarebbe generata un'altra corrente, questa volta ionica, non elettronica, per cui gli ioni negativi del sale di rame sarebbero stati attirati nell'altra vaschetta dagli ioni positivi del sale di zinco e il tutto avrebbe generato un circuito completo, elettronico nella parte superiore e ionico in quella inferiore.

La pila di Volta funziona così con le due piastre di zinco e di rame sovrapposte e separate da un panno umido imbevuto di soluzione salina. Questa struttura, ripetuta per una ventina di volte crea una differenza di potenziale che è a somma delle singole differenze di potenziale delle singole coppie.⁴

Volta inviò, nel maggio del 1800, al presidente della Royal Society di Londra, sir Joseph Banks, una lunga lettera in cui veniva descritto l'apparecchio e il suo funzionamento.

Subito due scienziati della Society, (Antony Carlisle e William Nicholson) ricrearono la pila e scoprirono il fenomeno dell'elettrolisi.

Nella lettera al Presidente inglese, il comasco precisava che *...bisognerebbe preparare un elettromotore tutto solido ...e interporre quello invece dei conduttori umidi fra le solite coppie di metalli diversi-. La cosa mi sembra difficile ma non impossibile...*

Ma lo studioso italiano aggiunse poi una frase che gli costò non poco negli anni successivi: *osservando che solamente interrompendo i collegamenti una tale corrente è interrotta questa circolazione senza fine di fluido elettrico, questo MOTO PERPETUO, può sembrare paradossale, può essere inspiegabile ma essa non è men vera e reale e si tocca per così dire con le mani...*

Quindi non è stato Zamboni ad aver asserito, per primo, che la pila era uno strumento in cui il fluido elettrico circolava in modo perpetuo, ma niente po' po' di meno, è stato Alessandro Volta e su di lui si riversarono le critiche degli studiosi.

A parziale giustificazione del comasco bisogna ricordare che il primo teorema di Sadi Carnot, che affermava che l'energia non si crea e nemmeno si distrugge e solo si trasforma, venne enunciato intorno agli anni milleottococinquanta e Volta era ormai morto.

Ma è assai più probabile che la sua fosse la risposta a tutti coloro che non avevano capito l'essenza della pila e la consideravano una batteria ordinata di bottiglie di Leida che si sarebbero caricate da sole dopo essersi scaricate.

A dire il vero non c'era alcuna somiglianza tra il moto continuo della corrente nella pila voltaica e le scariche discontinue emesse da una boccia di Leida; la pila possiede una carica inesauribile e non richiede di essere ricaricata con una fonte esterna di elettricità.

Pure, per molti studiosi tra pila e bottiglia di Leida c'erano molte affinità e il celebre professor Thenard, nel suo trattato di Chimica elementare ebbe a scrivere che: *La batteria di Volta agisce nello stesso modo di una batteria ordinaria di bottiglie di Leyda, per cui una pila non*

⁴ A. Germolè, cit... Milano 2002.

*è altro che una bottiglia di Leyda che avrebbe la proprietà di ricaricarsi da se stessa subito che si fosse scaricata.*⁵

Comunque Volta non diede gran peso alle critiche e continuò con i suoi esperimenti, intanto Carlaise e Nicholson proseguendo nello studiare la pila si accorsero che presso le sbarrette metalliche succedeva qualche cosa di strano e giunsero alla conclusione che non si trattava di semplice contatto, bensì interveniva un qualche fenomeno chimico, ingiustificato e non notato dallo stesso Volta.

Furono molti i fisici che fecero la stessa osservazione e si schierarono con i due inglesi e il mondo della fisica europea si divise in due: da una parte i *voltiani* che attribuivano al contatto il funzionamento dello strumento e dall'altra gli *elettrochimici* che ritenevano di dover attribuire a qualche misteriosa reazione chimica il flusso elettrico.

L'Europa scientifica si divise in due : grandi amicizie si frantumarono, furono scritte centinaia e centinaia di pagine a favore dell'una o dell'altra teoria, i grandi fisici come Ampere, Faraday, Coulomb, giunsero alle offese più pesanti nei confronti di validissimi colleghi e proprio quando lo scontro era giunto ai limiti della decenza ecco che da un piccolo liceo dell'impero, il liceo di Verona, giunse l'urlo del prof. Giuseppe Zamboni: *ho inventato una pila a secco, ho inventato una pila senza elettrolito, ho inventato una pila in cui non è possibile riconoscere alcuna reazione chimica.*

L'abate veronese aveva impilato una serie di duemila foglietti di carta del tipo di quella che si usa ancor oggi per incartare i cioccolatini e aveva ottenuto una notevole differenza di potenziale.

Il principio di Volta, quello del puro contatto tra due metalli diversi senza l'apporto di un elettrolito che giustificasse una reazione chimica, era solennemente dimostrato.

In realtà, stando ad un documentato biografo del Volta, il comasco aveva già realizzato una pila a secco, formata da dischi di carta rivestita da polvere di carbone e dischi di stagno e ne scrisse allo Zamboni, quando questi gli partecipò la sua invenzione; ma Volta usò l'alternanza di pochissimi elementi, non avendo certo la pazienza del veronese, ed ottenne scarsissimi risultati.

La pila a secco del Professore era costituita, invece, da oltre 2000 dischetti fatti da una carta speciale, detta carta d'argento, su di un lato della quale era stesa una sottile lamina di stagno o di tombacco, che era una lega di rame – zinco; sull'altro lato i dischetti venivano spalmati con una pasta di carbone polverizzato, impastato con acqua e acido nitrico.



⁵ L. J. Thenard, *Trattato di Chimica elementare*, Firenze 1818.

I fogli venivano fatti combaciare per il lato cartaceo e le coppie così ottenute venivano sovrapposte tenendo la parte argentata verso il basso.

Alessandro Volta, nel 1812, scrisse allo Zamboni, raccomandandogli prudenza su certe affermazioni e il Professore fu costretto ad ammettere che ... *Ella saggiamente avverte che la mia macchinetta non è, a tutto rigore, ma può tuttavia denominarsi pila a secco... e l'umidità è sempre il vero conduttore del fluido elettrico da una in altra coppia di pila...*

Gli elettrochimici non si diedero per vinti, sicuri delle loro osservazioni e dei loro esperimenti; secondo loro le pile di Zamboni contenevano un elettrolito ed era l'umidità dell'aria che umidificava la carta su cui erano stratificati i metalli; il Professore allora rinchiuse le sue pile in provette di vetro e al belare reiterato degli elettrochimici rispose ricoprendo le provette con vari tipi di lacche e tappando la bocca delle provette stesse con varie sostanze.⁶

Ma tutto fu inutile e gli elettrochimici si rinchiusero nei loro laboratori increduli e dubbiosi, a raccogliere prove contro l'abate, mentre per Giuseppe Zamboni fu il trionfo e fu invitato nei più, prestigiosi istituti di ricerca di Vienna, Parigi e Londra a dimostrare la propria invenzione, che andò migliorando nel tempo, specie dopo aver ricevuto alcuni consigli dal Volta.

Terminati gli onori il Professore tornò nel suo laboratorio per portare dei miglioramenti alla propria invenzione; era solito dire, infatti, che la sua pila ... *è un novello Proteo che si cangia di continuo* riferendosi a quel continuo tentare e ritentare con materiali nuovi e diversi.

Un buon risultato lo ottenne provando, su consiglio del Volta, il biossido di manganese, mentre sempre più numerosi sorgevano nelle sue mani nuovi strumenti regolati dalle sue pile; celebre fu il suo elettroscopio a fogliolina d'oro che venne a sostituire il vecchio elettroscopio a due foglioline .

L'apparecchio era costituito da un asse con un pomello al vertice: avvicinando un corpo elettrizzato, la corrente correva nell'asse e giunta alla fogliolina l'obbligava a deviare verso il polo negativo delle pile o verso il polo positivo, dimostrando così il segno della sua carica.

E poi il celebre pendolo elettrico, costituito da un asse mobile che portava sulla sommità una sfera metallica ed era posto tra due pile con i poli invertiti. Quando la sfera toccava una delle due pile veniva subito respinta verso l'altra e questa faceva la stessa cosa della prima in un continuo alternarsi .

In Zamboni nacque allora l'idea di un pendolo, dell'orologio a pendolo e invitò il celebre orologiaio di Verona Streizing che riuscì a sostituire il meccanismo di un orologio a pendolo meccanico con l'orologio a pendolo elettrico, il primo nella storia, nel 1831.

E il Professore, che di onori ne aveva già avuti abbastanza e che non voleva vantarsi di un merito non suo rilasciò la seguente dichiarazione: *Dichiaro che, mancandomi qualunque abilità e conoscenza pratica di siffatti lavori, tutto il pregio meccanico dell'orologio a pendolo è dovuto al valente macchinista del gabinetto di fisica sig. Carlo Streizing.*⁷

⁶ G. Zamboni, *L'elettromotore perpetuo, trattato dell'abate Giuseppe Zamboni*, 2 voll. Verona 1822.

⁷ Archivio dell'Accademia d'Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, anno 1832, fasc. febbraio.

E per non far torto a nessuno chiamò anche altri cinque tra i migliori orologiai di Verona che costruirono gli orologi elettrici di quel tempo.

La pila Zamboni non va confusa con le pile a stilo in vendita presso i tabaccai; quelle sono pile voltiane, dotate di elettrolito al punto che si invita chi le usa a non disperderle poi nell'ambiente e di porle negli appositi contenitori: è ben noto infatti, che esse perdono gli acidi elettrolitici nel prosieguo del tempo. E parimenti voltiane sono le micropile al litio recentemente premiate con il Nobel per la chimica del 2019.

Le pile del Professore hanno oggi scarsissima applicazione e solo in ben determinate apparecchiature scientifiche in particolare quelle per le osservazioni astronomiche; esse, infatti, possiedono un potenziale elevatissimo ma poi forniscono una corrente di pochi microampere; uno studioso americano le ha paragonate a immensi silos pieni d'acqua e sul fondo dei quali vi sia un microscopico forellino dal quale l'acqua fuoriesce con un getto debolissimo.

Ma in cambio si ha la durata e stando alle ultime rilevazioni, l'orologio in funzione ad Oxford batte l'ora da oltre cento cinquant'anni senza che sia stato necessario cambiare le pile.

Forse il perpetuo di Zamboni ha un significato diverso dal perpetuo voltiano: il Professore lo definiva così ponendo l'accento sulla durata di decine e decine di anni, mentre per Volta voleva segnalare la diversità del flusso della sua pila da un qualsiasi apparecchio elettrostatico, che scarica con violenza la sua elettricità e poi, dopo pochi secondi resta scarico.

Comunque il grande fisico francese Arago, Presidente dell'Accademia di Parigi, nel 1830, dirà: *In fatto di moto perpetuo nulla mai si farà di meglio del grazioso strumento inventato dal sig. Zamboni il cui principio motore è l'elettricità delle pile conosciute con il nome di pile a secco.*⁸

La discussione sull'origine della differenza di potenziale agli elettrodi di una pila proseguì per oltre cento anni e fu soltanto nel 1927 che Enrico Fermi riuscì a dimostrare che il contatto tra due metalli genera la differenza di potenziale mentre l'elettrolito la mantiene.⁹

E il buon Zamboni questo fatto l'aveva intuito se dopo aver scritto decine di opere a favore dei voltiani, poco prima di morire, nel 1846, scrisse un lavoro in cui cercava di ottenere la pacificazione, dal titolo: *Trattato di Conciliazione degli Elettrochimici coi Voltiani* e nel quale si può leggere la confessione di *...essere bensì un voltiano...che vien condotto per mano dall'attuale insegnamento d'illustri Elettrochimici.*

Quando, nell'agosto del 1846, presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, l'allora Presidente, Ludovico Pasini commemorò la recente scomparsa dello Zamboni, ricordando tra l'altro, le numerose conferenze che l'abate scrisse e recitò nell'Istituto, aggiunse che...*in queste memorie ed in altre più recentemente lette all'Istituto, il prof. Zamboni con altri pochi fisici, parteggia per le dottrine dell'immortale inventore della pila e reca, in favore delle stesse, alcuni ingegnosi esperimenti. E benché talvolta abbia dovuto combattere poco miti avversari non si dipartì mai, nelle sue polemiche, da quella moderazione e da quella dignità*

⁸ F. Arago, *Opere complete*, p. 91, 1854

⁹ M. Haissinski, *L'atomistica moderna e la chimica*, Hoepli, Milano, 1930.

*che sole convengono alla scienza e furono la norma costante delle sue azioni e dei suoi studi.*¹⁰

Questa, signori, è la storia semplice e reale di Giuseppe Zamboni che ha inventato la pila a secco ma non ha inventato l'elettromotore perpetuo.

¹⁰ L. Pasini, *Commemorazione dell'abate Giuseppe Zamboni*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze e Lettere*, Venezia 1846

7 novembre 2019
Lezione del Prof. **Galeazzo Sciarretta**
Presidente Emerito Accademia Agricoltura Scienze e
Lettere di Verona

ENRICO BERNARDI - Inventore motore a scoppio
Verona 1841 - Verona 1919

Ringrazio il dott. Zavetti per la lusinghiera presentazione e per darmi modo di ricordare, proprio nell'anno in cui ricorre il centenario della morte, Enrico Bernardi, un veronese il cui apporto al progresso tecnologico è stato particolarmente consistente e significativo. La sua figura mi darà inoltre modo di evidenziare i ruoli svolti da Scienza e Tecnica nella storia dell'umanità e come il loro fecondo connubio – avvenuto solo un paio di secoli fa – abbia generato la *società industriale*, con conseguenze sulla qualità di vita paragonabili solo a quelle concesse 10.000 anni prima dall'avvento delle pratiche agricole e dell'allevamento del bestiame!



Enrico Zeno Bernardi
(Verona, 1841 - Torino, 1919)

Comincio con qualche nota biografica. Enrico Zeno Bernardi nacque a Verona il 20 maggio del 1841, in via S. Paolo 4, da Lauro, stimato medico, e da Bianca Carlotti. La sua intelligenza e creatività si manifestarono ben presto ed appena dodicenne costruì con alcuni compagni un dispositivo per misurare la differenza di percorso che compivano le ruote interna ed esterna di un carro in curva; è evidente che pensava già ad un veicolo a motore, poiché questo sarà un problema dell'asse traente, risolto con l'introduzione del differenziale. Aveva 15 anni quando presentò all'*Esposizione*

Veronese di Agricoltura e Industria alcuni originali congegni meccanici, realizzati presso le Officine Ferroviarie di Porta Vescovo.

Completati con ottimi risultati Ginnasio e Liceo al Maffei, si iscrisse alla Facoltà di Matematica dell'Università di Padova, laureandosi brillantemente nel 1863: curioso notare che uno dei più geniali e produttivi ingegneri del tempo non fu mai quanto a titolo *ingegnere*, anche se per trentacinque anni insegnò presso la Reale Scuola di Ingegneria, sempre a Padova, all'Istituto di Macchine!

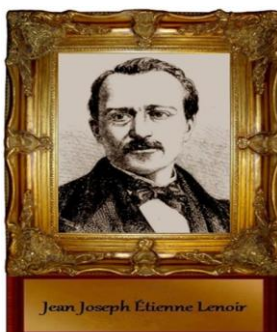
Pur in possesso di un'eccellente bagaglio di conoscenze teoriche, i suoi interessi furono tuttavia principalmente rivolti alle applicazioni, consapevole che solo in questo modo le conoscenze stesse possono essere confermate, come il metodo scientifico espressamente richiede, nonché messe a frutto nell'interesse della collettività. I suoi studi si concentrarono soprattutto sul motore *a combustione interna* - detto anche *a scoppio*, poiché inizialmente utilizzante miscele di gas esplosivi a base di idrogeno -, inventato nel 1854 a Firenze da Barsanti e Matteucci, e con differenti soluzioni poi evoluto in Francia.



Eugenio Barsanti
1821-1864

Felice Matteucci
1808-1887

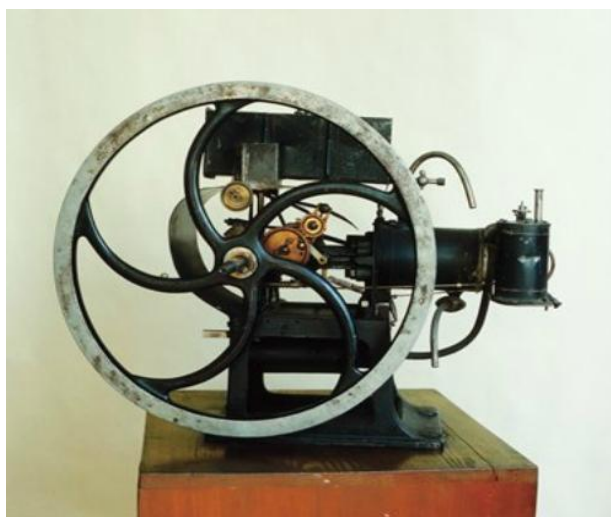
Da Etienne Lenoir ed in Germania da Nikolaus August Otto: erano però tutte queste macchine assai pesanti, ingombranti e scosse da violente vibrazioni che richiedevano un solido ancoraggio al suolo. Bernardi pensò invece di utilizzare come combustibile una meno deflagrante miscela di aria e benzina, inventando il carburatore ad evaporazione; con altri accorgimenti, il suo propulsore risultava leggero e compatto, al punto che potè con esso azionare una macchina per cucire giocattolo della figlia:



Etienne Lenoir
1822-1900

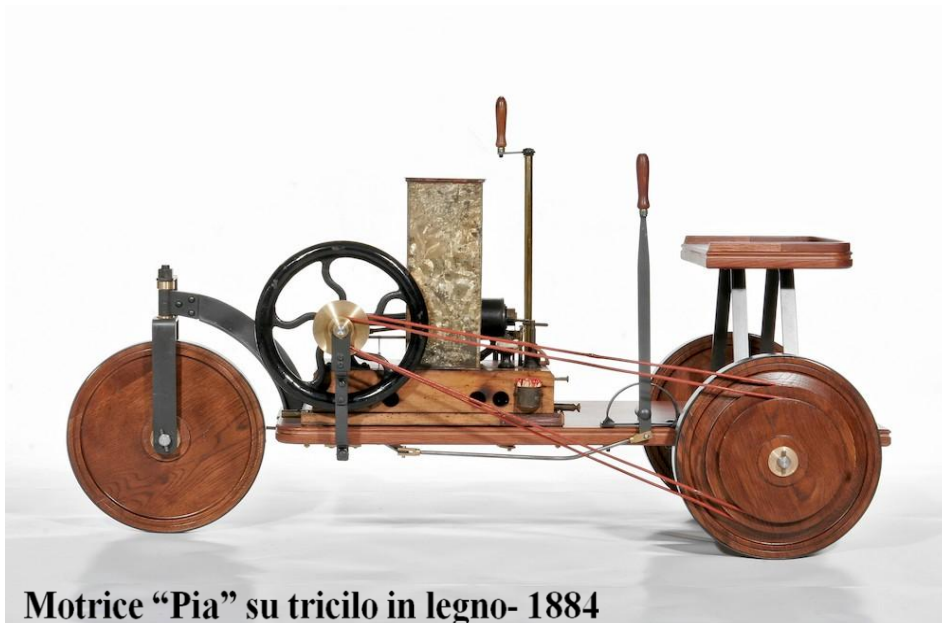


Nicholaus August Otto
1832-1891

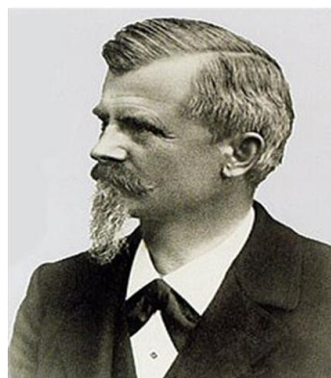
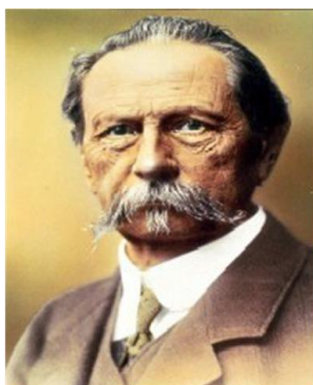


Motrice "Pia"- 1880

motrice Pia, dal nome della stessa, chiamò infatti il prototipo stesso, brevettato nel 1882; pesava solo 10 kg, aveva una cilindrata di 122 cc e sviluppava una potenza di appena 25 centesimi di cavallo. Il suo obiettivo era però la trazione di un veicolo, e così, stavolta per il figlioletto Lauro, qualche anno dopo realizzò con lo stesso motore un triciclo semovente in legno, con il quale il ragazzino scorazzava per le strade di Quinzano, ove in via Tosi avevano la residenza estiva i Bernardi, con annessa piccola, ma attrezzata officina.



È stato questo il primo veicolo a benzina circolante al mondo, presentato ufficialmente nel 1884 all'*Esposizione Internazionale di Berlino*, un anno prima dell'analogo di Karl Benz e Gottlieb Daimler, i fondatori della futura Mercedes. Fa tenerezza pensare all'austero e baffuto professore che, per far svagare i figlioletti, *profonde* nei loro giocattoli il distillato del suo più alto sapere; anzi, al momento, in materia del più alto sapere al mondo!



Karl Friederich Benz Gottlieb Wilhelm Daimler
1844-1929 1834-1900

Si cominciavano ad intravedere le immense potenzialità di un sistema di trasporto adatto alla motilità privata, libero dai vincoli dei binari e dell'imponenza delle motrici a vapore: non occorrono tante parole per sottolineare come la facilità di spostamento consentita da automobili e motociclette creerà nuove opportunità di lavoro, turismo e relazioni! Va notato che le conoscenze termodinamiche sottostanti al funzionamento di un motore a scoppio erano state acquisite ancora nel '700, ma qui appare la differenza tra Scienza e Tecnica: la prima indaga sulla *natura dei fenomeni*, magari anche prospettandone possibilità di sfruttamento, ma è la seconda che deve risolvere tutti i grandi o piccoli problemi realizzativi, fino ad ottenerne un dispositivo funzionante. E' ciò che popolarmente si chiama il passaggio *dalla teoria alla pratica* e, come diceva quel tale, in teoria, teoria e pratica coincidono; in pratica, no!

Nel caso specifico, occorre individuare i materiali con le proprietà adatte alle varie funzioni, mettere a punto i metodi – e spesso gli utensili – con cui opportunamente lavorarli, stabilirne le tolleranze, rendere il funzionamento governabile, ridurre gli attriti, evitare surriscaldamenti. Volendo poi realizzare un prodotto industriale, cioè atto alla distribuzione, esso deve anche essere maneggevole, affidabile, adeguatamente duraturo, possibilmente esteticamente gradevole, ed avere costi di produzione ed esercizio affrontabili dalla potenziale utenza. E' il progettista che deve soddisfare tutte queste esigenze e sovente trovare accettabili compromessi tra di esse; allo scopo, deve saper comprendere l'esatta natura dei problemi, escogitare con creatività ed acume i modi per ovviarli, possedere adeguate competenza ed esperienza delle proprietà e dei comportamenti dei materiali, visione di insieme, grande pazienza ed applicazione. Bernardi aveva in abbondanza tutte queste doti, e nel suo trentennio di permanenza a Padova come docente continuò a perfezionare motori e veicoli, sviluppando e brevettando dispositivi riguardanti la trasmissione, lo sterzo, la lubrificazione ed il raffreddamento: alcune delle sue soluzioni si usano ancora! Nel '92, collocò un motore da 1/3 di cavallo a 800 giri su un carrello che *spingeva* la bici del figlio – chiamandolo quindi *motore Lauro* –, realizzando così il primo ciclomotore.



I suoi prototipi facevano scuola ed il professore fu nel 1894 indotto a diventare anche imprenditore, come socio e progettista della ditta *Miari&Giusti*, che sarà così la prima azienda automobilistica italiana, nel '98 da lui interamente rilevata come *Società Italiana Bernardi*.



La vetturessa a quattro ruote da essa prodotta, con motore da 2,5 cavalli, raggiungeva i 35 km/ora e si affermò in varie competizioni. Ma il *business* dell'automobile stava diventando grosso ed andava affrontato con nuova mentalità industriale – le grandi catene di montaggio – come intuirono Henry Ford negli Stati Uniti e gli Agnelli a Torino: gli artigiani non potevano reggere il confronto e chiuserò presto i battenti! Nel '17, raggiunta l'età della pensione e lasciato l'insegnamento, Bernardi si lasciò convincere dal figlio Lauro, lui sì laureato in Ingegneria e subito assunto in FIAT, a trasferirsi a Torino, come ascoltato consulente della grande azienda.



Automobile Miari&Giusti da 2,5 Hp-1896

Tale collaborazione purtroppo non durò molto, poiché il 21 febbraio del 1919, colpito da fulminante trombosi cerebrale, Bernardi si spense nel capoluogo piemontese all'età, per altro al tempo avanzata, di 78 anni. Un anno dopo, la sua salma fu tralata a Padova, ove però nel corso della seconda guerra mondiale i suoi resti finirono nell'ossario comune: Padova gli ha dedicato un Museo e Verona intitolato una piazzetta davanti all'Istituto Sammiceli; ma, a solo un secolo dalla morte, non c'è un suo sacello!

Dei veicoli ideati da Enrico, mi risulta ne siano visibili ancora cinque:

- nell'atrio della sede ACI di via Valverde, ma di proprietà del comune di Verona, sono esposti la perfetta ricostruzione con motore originale del *primo veicolo al mondo azionato da un motore a scoppio a benzina*, il triciclo realizzato per il figlio nel 1884, ed una vettura Bernardi;
- al *Museo Bernardi*, presso il Dipartimento di Ingegneria Industriale dell'Università di Padova, c'è, perfettamente restaurata, la sua personale vettura a tre ruote, costruita nel 1894 ed immatricolata nel 1901 con la targa Padova n.2, con la quale percorse ben 60.000 km.; una vecchia foto la mostra con alla guida la seriosa e impettita moglie Amalia;
- tre altre vetture sono rispettivamente al *Museo della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci* di Milano, al *Museo Storico della Motorizzazione Militare* della Cecchignola a Roma ed al *Museo dell'Automobile Giovanni Agnelli* a Torino.
- infine, un'ampia e documentata rassegna dell'iniziale storia dell'automobile, con il motore a benzina Bernardi del 1884, è ben presentata presso il *Museo Nicolis*, sulla Via Mantovana all'ingresso di Villafranca.



Bernardi a Padova con la moglie Amalia

Quanto ho raccontato costituisce uno spaccato esemplificativo di come è sorta e si è affermata la *società industriale*. Comunemente, la si ritiene un portato del *metodo scientifico*

enunciato nel '600 da Galileo Galilei e da lì in poi praticato con spettacolari risultati dai migliori ingegni dell'umanità; in un certo senso lo è, poiché è stata l'applicazione di tale metodo a fornire le necessarie premesse conoscitive e metodologiche: ma il vero *determinante* del processo fu il trasferimento delle conoscenze scientifiche alla Tecnica, che poté così progredire qualitativamente e quantitativamente, in modo dirompente!

Sbagliato però ritenere che la Tecnica sia la ricaduta applicativa della Scienza: intesa come *l'ottenere dei risultati mettendo in atto degli accorgimenti operativi*, la Tecnica è di milioni di anni più antica e fu decisiva per la sopravvivenza della linea evolutiva dalla quale discendiamo, al tempo in cui dei primati arboricoli, privati del naturale *habitat* offerto dalle foreste e non fisicamente attrezzati per competere nella savana, ovviarono alle loro carenze strutturali avvalendosi di pietre rozzamente lavorate, primigenia espressione della Tecnica, salvandosi così dall'estinzione. Anche altri animali fanno uso di *utensili*, ma in modo occasionale, mentre quei nostri lontani progenitori *puntarono tutto* su questa capacità – forse non ebbero altra scelta –, sviluppandola fino a conquistare il dominio sul pianeta: è stata quindi proprio la Tecnica a rendere l'uomo tale, costituendo la sua peculiare arma, prima salvifica e poi vincente!

A partire da queste lontanissime vicende, le competenze tecniche dell'umanità sono sempre aumentate, anche se per lungo tempo assai lentamente: ad esempio, la primitiva tecnica di scheggiatura dei ciottoli detta *olduviana* è rimasta immutata per oltre due milioni di anni, indicativamente 60.000 generazioni; interessante però notare che, quando in seguito apparvero delle innovazioni, queste si diffusero ovunque relativamente in fretta, al punto che le varie tecniche di lavorazione, piuttosto che ad un'area geografica, si associano ad un certo arco temporale. Fino all'epoca storica, a quanto possiamo anche dedurre dallo studio di etnie rimaste ai margini della civilizzazione, le abilità tecniche venivano sviluppate empiricamente, trasmesse perlopiù per *imitazione* ed esercitate senza chiedersi *perché* funzionassero. Anche i sapienti che nelle fiorenti civiltà della Mesopotamia, del Nilo o della Grecia classica cominciarono ad interrogarsi su *come funziona* il mondo e quale sia la *natura delle cose*, lo facevano per interesse puramente conoscitivo, non applicativo: la Fisica era allora infatti considerata una branca della Filosofia, mentre la Tecnica restava competenza di chi, di rango inferiore, svolgeva attività manuali.

Il *fare*, però, costringe anche a *conoscere* e, per addurre un solo esempio, certamente la costruzione di imbarcazioni sempre più efficienti, dalle primitive zattere o tronchi scavati ad una filante trireme greca o fenicia o alle caravelle di Colombo, ha implicato l'acquisizione e l'utilizzo ragionato di nozioni sui comportamenti dei vari materiali, sull'azione dei venti e delle onde, su come orientarsi in mare aperto; ma erano considerate *regole dell'arte*, patrimonio dell'esperienza degli addetti ai lavori, senza cercarne le cause *profonde*, ritenute piuttosto risiedere in superiori volontà, in influssi mitico-magici, in retaggi animistici: così ragionava un alchimista rispetto ad un moderno chimico!

Nel periodo indicato come Rinascimento, però, varie branche della tecnica furono costrette ad accelerare bruscamente: le nuove rotte transoceaniche richiedevano vascelli in grado di rimanere a lungo in mare aperto ed a reggere devastanti tempeste; la polvere da sparo cambiava radicalmente le armi e le opere difensive; i commerci si stavano intensificando, sollecitando forti incrementi di produzione, sia quantitativi, sia qualitativi; persino le arti figurative si rinnovarono; ma non c'era ancora la Scienza, nel senso moderno del termine! Si

dovette attendere il 1600 perché, certamente anche grazie a questo ribollente brodo di coltura, fosse da Galileo Galilei postulato il *metodo scientifico*, applicando il quale si cominciarono ad individuare le *leggi di natura*, esprimendole possibilmente in forma di relazioni matematiche; esso imponeva inoltre che le cause dei fenomeni naturali fossero ricercate nella natura stessa e in null'altro.

Per un consistente periodo iniziale, diciamo un paio di secoli, la ricerca scientifica rimase tuttavia ancora prevalentemente staccata dalla Tecnica, per quanto proprio Galileo, anche in questo un pioniere, cercasse di trarre profitto da congegni ottici, meccanici o idrostatici da lui ideati sulla base delle nuove conoscenze. Rispetto al totale distacco dagli aspetti applicativi dei pensatori classici, il metodo scientifico imponeva però di *osservare, misurare e verificare* e ciò comportava l'impiego – e di conseguenza spesso anche la costruzione – di *strumenti*, che sono pur sempre dispositivi tecnologici: chi più, chi meno, a seconda della loro predisposizione caratteriale, gli scienziati del sei e settecento furono costretti a *sporcarsi le mani!*

L'evento determinante si verificò alla fine del '700, con il trasferimento di quanto nel frattempo acquisito sulla termodinamica dei gas nella realizzazione e nel perfezionamento della *motrice a vapore*. Da allora in poi, la Tecnica, che ora possiamo ampliare in Tecnologia, fu la prima *fruitrice* delle conquiste della Scienza. Per fare un solo esempio, pensate a quanti dispositivi elettrici o elettronici utilizziamo oggi, tutti *ricadute* dell'ottocentesca scoperta dell'esistenza e dei comportamenti del campo elettromagnetico: diciamo pure *tutti figli* delle equazioni di Maxwell! In questo suo nuovo ruolo di *razionalizzatrice* della Tecnica, la Scienza si faceva apprezzare per la sua *capacità predittiva*, cioè per permettere di conoscere in anticipo *cosa succederà* fatte certe premesse: prevedere il *futuro* è stata da sempre una delle più costanti e pressanti preoccupazioni dell'uomo e per la prima volta, anche se in delimitati ambiti e senza aspettative miracolistiche, egli aveva a disposizione uno strumento finalmente attendibile, dopo tanti *millantati!* E' contando sulla *capacità di prevedere* della Scienza che si realizzano macchine o processi confidando che *funzioneranno* e potendo anche stimare preventivamente con quali margini di errore e per quanto tempo essi funzioneranno!

Il proficuo *scambio di favori* tra Scienza e Tecnica non fu certo a senso unico: la seconda ricambiò ampiamente, mettendo a disposizione della prima strumenti di osservazione, misura e manipolazione sempre più efficienti, permettendole così di esplorare fenomeni in precedenza del tutto sconosciuti, in quanto non percepiti dagli umani sensi. Furono poi le innumerevoli *dimostrazioni di validità* delle applicazioni tecnologiche a comprovare l'efficacia – quindi, almeno in questo, la *superiorità* – del pensiero scientifico su ogni altro approccio conoscitivo, almeno per chi sia disposto a sottoporre alla prova dei fatti i propri!

Oggi l'automobile è un mezzo di trasporto confortevole, poco rumoroso, sicuro salvo imprudenze proprie o altrui, in grado di percorrere due o trecentomila chilometri – decine di milioni di giri del motore – con la sola manutenzione ordinaria: ci mettiamo in viaggio semmai preoccupandoci del traffico, non certo di poter restare in panne; di questo, dobbiamo ringraziare anche Enrico Bernardi!



ROMANO GUARDINI - Filosofo
Verona 1885 - Monaco di Baviera 1968

Come testo-base seguiamo la biografia di Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz, uscita l'anno scorso in traduzione italiana presso Morcelliana (Brescia); si tratta della quarta edizione di un ampio lavoro pubblicato la prima volta a Magonza nel 1985, centenario della nascita di Guardini¹. L'opera è, in realtà, un po' agiografica, ma in compenso è molto ampia, analitica e ben documentata, attentissima e informata sull'attività pastorale e di animazione svolta da don Romano in Germania, soprattutto negli anni tra le due guerre. Su questa attività avremo modo di tornare in seguito dato che il personaggio non è un pensatore astratto né un mistico contemplativo, ma un uomo d'azione, molto concreto e determinato. Sull'aspetto teologico e sui risvolti filosofici del suo pensiero abbiamo attinto anche da altre fonti, dall'opera stessa di Romano Guardini o dalle numerose introduzioni ai suoi *Opera omnia*, disponibili ormai in gran parte in traduzione italiana (sempre presso l'editrice Morcelliana di Brescia).

Guardini fu, d'altronde, un pensatore un po' riservato, umile possiamo dire (il che non significa modesto), sempre pronto a migliorarsi e curioso di ogni novità editoriale che si presentava in campo teologico e filosofico. Significativo è quanto viene riferito a proposito del suo rapporto con Martin Heidegger. Siamo nel 1961; la guerra è finita da più di 15 anni (ma si è da poco costruito il muro di Berlino e siamo in piena 'guerra fredda') e Guardini, in quanto membro dell'Accademia delle Scienze di Monaco di Baviera, fa la proposta di chiamare Martin Heidegger a farne parte; contro questa proposta si levarono però numerose voci critiche, perché il filosofo era accusato di aver aderito (almeno inizialmente) al nazismo, e in effetti il tribunale di Norimberga nel 1945 gli aveva tolto la cattedra. Altri proposero allora di chiamare al suo posto Salvatore Quasimodo, ma Guardini fece notare che il poeta italiano si era macchiato di un 'peccato' altrettanto grave, quello di aver sostenuto e ancora sostenere il comunismo e l'Unione Sovietica, ed egli commenta: si è sempre un po' più indulgenti verso chi si muove a sinistra rispetto a chi prende la direzione contraria. Ad ogni modo, in questa sua proposta favorevole a Heidegger, egli mostra di apprezzare la svolta compiuta dal pensatore tedesco verso la fenomenologia del linguaggio, nel momento in cui è indicata nella forma più elevata di linguaggio, che è quello della poesia, la via privilegiata di accesso all'essere (o al divino); evidentemente egli ha presente non solo Hölderlin ma anche Dante Alighieri. Guardini aveva avuto modo di conoscere personalmente Heidegger, nel periodo precedente la guerra, in quanto il filosofo fu ospitato nel castello di Rothenfels, nel corso di seminari che don Romano organizzava per i suoi ragazzi. Pare, almeno è quello che si racconta a voce (ed è comunque riportato dalla biografia di Gerl-Falkovitz), che dopo aver conversato con Heidegger per tutta la notte, al mattino Guardini abbia confidato: «Mi sono accorto di non essere un filosofo»². L'episodio è stato inteso come testimonianza di apertura e

¹ Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz, *Romano Guardini. La vita e l'opera*, a cura di Silvano Zucal, Morcelliana, Brescia 2018.

² Ivi, p. 461.

segnale di tolleranza verso le diverse posizioni teoriche, ma può essere interpretato anche come scelta speculativa che rifiuta di chiudere la filosofia entro confini troppo stretti, come altri facevano del resto anche con la teologia. Per Guardini, e per molti pensatori cattolici del primo Novecento, le due discipline, filosofia e teologia, dovevano tra di loro integrarsi, sostenendosi l'una con l'altra. Su questo tema torneremo più avanti.

Passiamo ora a conoscere più direttamente il personaggio e l'opera di Guardini, facendo riferimento ad alcuni essenziali dati biografici e insistendo particolarmente sulla sua formazione intellettuale e spirituale. Questa si distende per circa quarant'anni, dalla nascita in quel di Verona nel 1885 alla cattedra ottenuta all'università di Berlino nel 1923.

La provenienza di Romano Guardini, dato il nome e il cognome che porta, non può che essere italiana e veronese in particolare. Nasce in effetti a Verona il 17 febbraio 1885, in via Leoncino n. 14. Il padre era un ricco commerciante, titolare di una ditta import-export italo-tedesca. Già nel 1886 (Romano ha compiuto da poco un anno) il padre (Romano Tullo) si trasferì con la famiglia a Magonza dove diresse la filiale tedesca dell'azienda e dove assunse alcuni anni dopo, nel 1910, anche la carica di console italiano. Il padre si occupava di politica, si era espresso a favore di Giolitti ed anche per questo, oltre che per tutelare i suoi commerci, si è sempre schierato contro la guerra. Romano ebbe tre fratelli più giovani di lui i quali nacquero tutti in terra tedesca: Gino, Mario e Aleardo. Ma torniamo alla questione della guerra. Sappiamo tutti com'è poi andata a finire. Tra luglio e agosto 1914 inizia quella che sarà definita la prima guerra mondiale; l'anno dopo, il 24 maggio, l'Italia entra in guerra a fianco delle potenze dell'Intesa e contro gli imperi centrali, non solo contro l'Austria-Ungheria, ma anche contro la Germania e la Turchia. Questo sconvolse profondamente la vita dei Guardini, che videro i loro destini e progetti di vita separarsi definitivamente o quasi. Il padre tornò in Italia, ma si sentì a disagio nel nuovo clima politico di tipo nazionalistico che andava sempre più radicalizzandosi a causa della guerra. Preferì rifugiarsi in Svizzera dove rimase fino al termine del conflitto, a fine 1918. Rientrò subito dopo a Magonza, con la speranza di riaprire i suoi magazzini e riprendere gli scambi di derrate alimentari tra Italia e Germania, ma improvvisamente, l'anno dopo, nel 1919, a 62 anni, morì.

La madre, Paola Maria Bernardinelli, originaria della provincia di Trento -dal comune di Pieve di Bono posto tra Tione e Riva del Garda- era decisamente irredentista e quindi schierata a favore della guerra contro l'Austria-Ungheria. Dopo la morte del marito, rientrò quasi subito in Italia, vivendo dapprima sul lago di Como. Si fece poi costruire una villa in stile palladiano a Isola Vicentina, dove visse con figli e nipoti e dove ogni anno, durante l'estate, riceveva e ospitava il figlio maggiore, divenuto prete tedesco, e questo fino alla sua morte, avvenuta nel 1957, quando aveva compiuto 95 anni. Una famiglia di maschi, abbiamo detto, quella dei Guardini. Romano aveva tre fratelli; egli fu l'unico dei quattro a compiere fin da bambino una scelta radicale, quella di farsi tedesco, trascurando la sua origine etnica e linguistica. Gli altri tre secondarono, invece, le tendenze filo-italiane della madre e la seguirono in Italia dopo la morte del padre. Basti questa immagine per comprendere la drammatica frattura che era intervenuta nella famiglia Guardini dopo lo scoppio della prima guerra mondiale: due dei tre fratelli (il terzo era ancor troppo giovane) combatterono come volontari nell'esercito italiano; Romano invece, che nel 1910 aveva chiesto e ottenuto la cittadinanza tedesca, indossò la divisa del secondo *Reich* germanico, anche se fu adibito in un ospedale militare con la qualifica di infermiere; questo trattamento di favore fu forse dovuto

al fatto di essere divenuto da alcuni anni prete cattolico, ma probabilmente anche ai sospetti delle autorità militari nei confronti delle sue origini italiane.

Di tutto questo si deve tener conto per comprendere il carattere riservato e malinconico, unito però ad una personalità forte e determinata, che caratterizza il personaggio Romano Guardini. Egli che in casa, con i suoi familiari parlava italiano e leggeva autori italiani (su tutti Dante Alighieri), rifiutò fin da subito l'appartenenza all'Italia, volle sentirsi piuttosto tedesco e cercò di comportarsi come tale, parlando fuori di casa sempre e ostinatamente in tedesco e scrivendo i suoi libri sempre e soltanto in questa lingua, appresa essenzialmente a scuola (ed anche in famiglia dove aveva, oltre a un'istitutrice italiana, un'altra di lingua tedesca). Si pensi che in tedesco scrive persino le dediche di libri (uno per ciascuno) ai suoi fratelli; unica eccezione il volume su Dante, pubblicato nel 1937 e dedicato alla memoria del padre dove compaiono due righe scritte in italiano: «Alla memoria di mio padre, dalle cui labbra fanciullo i primi versi di Dante colsi»³.

C'è una vena di tristezza e d'inquietudine nell'animo di quest'uomo, che è ben cosciente della sua doppia appartenenza e che sogna fin dagli anni del primo Dopoguerra per i suoi due paesi un destino diverso, all'interno di un'Europa unita e pacificata; i suoi sogni cominciarono a realizzarsi solo nel secondo Dopoguerra, con la nascita dapprima del Mercato Comune Europeo e infine con la costituzione dell'Unione Europea. C'è un episodio significativo da ricordare a questo proposito: nel 1962 (Romano ha allora 77 anni) ottiene un premio prestigioso, il premio Erasmo da Rotterdam, che riceve dalle mani del principe ereditario Bernardo d'Olanda; questi lo definisce nel suo discorso «uno dei più grandi europei viventi», facendo anche riferimento al titolo di **Homo universalis** che compariva nel diploma di conferimento. In questa occasione Guardini scrisse un saggio dal titolo: *Europa. Wirklichkeit und Aufgabe*⁴. Romano Guardini: uomo universale, cioè cosmopolita? Direi: non del tutto, ma uomo attento alle proprie radici, alle radici dei vari popoli europei, dell'Italia, la sua patria d'origine, e della Germania, la sua nuova patria adottiva. Egli è schierato per un modello d'Europa che possiamo definire l'Europa dei popoli, con le loro diverse storie, con le loro lingue, culture, tradizioni e identità le quali, armonizzandosi, producono ricchezza, reciproca comprensione e solidarietà⁵.

Vediamo di conoscere ora alcune tappe della sua formazione scolastico-accademica e poi delle sue scelte di vita. Nel 1903 Guardini sostenne l'esame di maturità presso il liceo-ginnasio più prestigioso della città di Magonza, il Rabano Mauro, dove studiarono anche tutti i suoi fratelli: ragazzo serio, molto riservato, spontaneamente dedito alle pratiche religiose. A questo punto si pone il problema della scelta universitaria; egli si iscrive al corso di chimica presso l'università di Tubinga: fu un fiasco di cui si rese conto ben presto anche lui stesso per le difficoltà che trovava nel superare gli esami di matematica. Si trasferì allora a Monaco di Baviera dove rimase per un anno iscritto alla facoltà di Scienze politiche, anche per accontentare il padre, trattandosi in questo caso di un corso abbastanza affine con gli interessi economico-commerciali della famiglia. Romano non ne era totalmente convinto, ma soprattutto non gli piaceva l'ambiente; e allora si trasferì a Berlino, dove maturò ben presto la

³ Ivi, p. 23.

⁴ Romano Guardini, *Europa. Realtà e compito*, in Guardini, *Scritti politici*, a cura di Michele Nicoletti, Morcelliana, Brescia 2009 (vol. VI degli *Opera omnia*), pp. 549-563.

⁵ Se ne veda la ripresa da parte di Massimo Cacciari, *L'aut-aut sull'Europa di Romano Guardini*, in «Vita e pensiero», 2 (2018).

decisione di farsi prete. La scelta non fu molto gradita in famiglia, non perché i genitori fossero anticlericali; anzi, tutto il contrario, ma avevano il timore di trovarsi di fronte a un ragazzo superficiale e volubile, ad un fallito insomma.

In realtà, il giovane Romano Guardini mostrò fin da subito di avere le idee ben chiare sul suo futuro: chiese di poter studiare teologia, anziché presso il seminario diocesano di Magonza, presso una università pubblica, indicando come sua scelta Würzburg; gli venne proposto Friburgo, ma egli insistette per frequentare l'università di Tubinga, dove rimase due anni tra il 1907 e il 1908. Una piccola digressione: uno dei docenti che egli stimava molto e che insegnava teologia dogmatica, era un certo Wilhelm Koch, la cui opera dopo alcuni anni fu posta all'indice e condannata con l'accusa di modernismo. Qualche ombra o sospetto continuò per tempo ad aleggiare anche attorno alla figura di Romano Guardini. Il modernismo è un movimento teologico-ecclesiale alimentato da alcune aperture contenute nelle encicliche di Leone XIII (la *Rerum novarum*, tra le altre), anche se rimase sempre un po' vago nei suoi contenuti. Esso ebbe un certo seguito soprattutto in Francia e in Italia: si proponeva di favorire uno sforzo da parte della teologia cattolica per rendere attuale il bagaglio culturale della Chiesa, consentendole in tal modo di dialogare con la scienza, con l'arte, con la letteratura, con la filosofia, insomma col mondo contemporaneo. Vi furono, tra i cosiddetti modernisti, alcuni che sostennero posizioni radicali, altri invece espressero idee più moderate e si dichiararono disposti al compromesso. La Chiesa rispose in maniera inflessibile e implacabile: Pio X con l'enciclica *Pascendi* del 1907 condannò il modernismo anche nelle sue forme più vaghe e inoffensive. Si diffuse, allora, nel mondo cattolico, una sorta di caccia alle streghe, che ebbe effetti pesanti soprattutto nell'ambito delle facoltà teologiche e negli ambienti di formazione dei preti. Ricordiamo, solo per fare un esempio abbastanza noto, il caso di Ernesto Buonaiuti, che fu ridotto allo stato laicale e che subì, dopo il Concordato del 1929, un boicottaggio sistematico nella carriera accademica che aveva intrapreso nelle università statali, dove insegnò Storia del cristianesimo, cattedra che comunque dovette ben presto lasciare per essersi rifiutato di prestare giuramento al regime fascista.

Un Guardini modernista, allora? Qualcuno l'ha pensato e qualcun altro lo pensa ancora. In realtà, egli stesso parve essere stato preoccupato per un sospetto di questo tipo, ed assunse pubblicamente e ripetutamente una posizione che doveva risultare inattaccabile sul piano dell'ortodossia: i due fondamenti del suo pensiero e della sua azione sono sempre stati l'obbedienza senza alcuna riserva, obbedienza anzitutto alla Chiesa e poi alla Rivelazione che la Chiesa ha conservato intatta nei secoli. Fedeltà alla Chiesa significa per lui obbedienza alla gerarchia e accettazione delle verità da essa trasmesse. In questo atteggiamento di fedeltà si fonda il vero concetto della libertà; paradossalmente, l'obbedienza rende liberi, è la necessaria condizione della libertà: si è liberi in quanto ci si riconosce soggetti ad un dovere, non in quanto ciascuno fa arbitrariamente quello che gli passa per la testa. Tuttavia, il messaggio cristiano –e questo è il punto- non può ridursi ad una formula vuota e sempre uguale, ma va collegato ai temi, ai problemi, alle pene e alle speranze, insomma alle aspettative del proprio tempo, deve poter essere efficace, saperci ispirare e guidare concretamente. Guardini non può essere definito, pertanto, un modernista, bensì semmai un conservatore illuminato, non certo però un reazionario.

Dopo due anni in cui frequenta il seminario di Magonza (1908-1910), Romano Guardini viene ordinato sacerdote nel duomo di Magonza il 28 maggio 1910. Inizia per lui una nuova vita, molto impegnata su vari fronti. Procediamo un po' schematicamente:

-fu cappellano e coadiutore presso varie parrocchie della diocesi, del centro città e della periferia, rimanendo sorpreso e deluso per l'atteggiamento di chiusura e di bigottismo di molti cattolici, un po' di tutti i ceti e di tutte le età;

-continuò gli studi teologici, già iniziati a Tubinga, e li completò a Friburgo, addottorandosi con una tesi su S. Bonaventura, pubblicata poi nel 1921⁶; lo stesso anno, a Bonn, ottiene l'abilitazione all'insegnamento universitario;

-subito al termine della guerra diviene responsabile di un movimento cattolico giovanile, **Juventus**, fondato da alcuni anni ma che l'arcivescovo di Magonza voleva promuovere e lanciare oltre il confine della propria diocesi. Guardini ha ben chiaro, sin dall'inizio, l'obiettivo da perseguire: è possibile un rinnovamento culturale e spirituale, e quindi anche sociale e politico, della Germania *in primis* e in prospettiva dell'intera Europa, partendo dai giovani;

-diviene famoso con un breve saggio che lo lancia come scrittore e autore di successo: si tratta dell'opera *Vom Geist der Liturgie, Lo spirito della liturgia*, pubblicata nel 1918, a poche settimane dalla conclusione della guerra, la quale fu subito considerata un classico: se ne ebbero ben 12 edizioni nell'arco dei primi cinque anni.

Merita qualche riflessione quest'ultimo saggio guardiniano sulla liturgia, che tanto successo ha avuto, ma che è stato anche da più parti criticato e considerato non del tutto in linea con l'ortodossia. La liturgia è pensata da Romano Guardini come esperienza collettiva, come un'esperienza di fede condivisa dall'intera comunità che sa andare oltre il sentimento intimo della preghiera individuale: la liturgia ha in sé qualcosa di stabile, di pensato a lungo nel tempo, di strutturato che fa pensare alle stelle e al loro corso che si ripete eternamente uguale. Ma proprio per questa sua natura, la liturgia deve essere vissuta e partecipata in maniera attiva: questo è il punto centrale di una questione che si poneva con urgenza alla discussione della gerarchia e dei fedeli in terra tedesca, non solo per la verità in Germania, ma particolarmente in Germania, dove il cattolicesimo conviveva a stretto contatto con altre confessioni religiose. Uno dei problemi più scottanti era ovviamente l'uso della lingua latina, dato che già dall'epoca di Lutero gli evangelici l'avevano sostituita con la lingua tedesca! Su questo campo Guardini, nella sua attività con i giovani, innovò con molta prudenza, per evitare le critiche che gli venivano rivolte. Il suo punto di vista, però, fu ampiamente ripreso negli anni Cinquanta del Novecento e costituì la base della riforma liturgica promossa dai Padri del Concilio Vaticano II, che citarono ampiamente gli scritti di Guardini, utilizzandolo in questo e in altri ambiti della riforma della Chiesa.

In quest'opera, che ha come tema centrale la liturgia, pertanto una questione essenzialmente teologico-pastorale, vi è un capitolo interessante in cui è richiamato un problema di natura filosofica, quello del rapporto tra vero e bene, tra intelletto e volontà. In analogia al rapporto che è da stabilire tra liturgia, in sé stabile e oggettiva, e il sentimento della personale devozione, sempre soggetto a condizioni individuali, Guardini afferma il primato del vero sul

⁶ Romano Guardini, *Bonaventura*, a cura di Ilario Tolomio (vol. XVIII degli *Opera omnia*), Morcelliana, Brescia 2013.

bene, del logos sull'ethos, dell'intelletto sulla volontà, prendendo posizione contro il soggettivismo del pensiero moderno. Egli cita Kant e il primato che questi aveva assegnato alla ragione pratica, cioè all'etica, rispetto alla ragione teoretica. No! Si deve invertire questo rapporto, come afferma l'evangelista Giovanni all'inizio del quarto Vangelo: in principio era il logos, la verità, e non l'ethos, la regola morale. Su questo punto Guardini riceve nel 1919 una lettera di solidarietà di Max Scheler in cui si dichiara che la verità è prima del bene e anche prima dell'amore⁷.

Passiamo ora agli anni tra il 1920 e il 1940: sono vent'anni decisivi, della piena maturità nella vita di Romano Guardini. Sono molto numerosi e importanti i fatti e le azioni compiute in questo periodo cruciale nella vita del nostro autore, ma anche della Germania e dell'intera Europa. Ricordiamo due attività che riteniamo tra le più rilevanti, una di tipo operativo-pastorale, l'altra legata alla sua funzione di docente, di ricerca e di studio nell'ambito della teologia e della filosofia.

Romano Guardini viene ora chiamato, dopo la sua esperienza nei gruppi di Juventus, che erano per lo più limitati alla diocesi di Magonza, a dirigere il movimento giovanile cattolico che si presentava col nome di **Quickborn**, *fonte pullulante*, o forse si potrebbe dire meglio: *fonte viva*, che dà la vita, tenendo conto che il termine tedesco Quickborn equivale grosso modo all'italiano *fonte di eterna giovinezza*. Il movimento aveva avuto origine, subito al termine della guerra, nella Germania orientale, ma ora, dopo il 1920, si era esteso all'intera Germania. Inizialmente i giovani si riunivano sulla base di alcuni principi pratici, come l'astinenza dal fumo e dall'alcol, ma poi, soprattutto per impulso di Guardini, il gruppo si allargò con la condivisione di valori e regole di comportamento atti a formare una vera comunità, la quale si rafforzava usando gli strumenti della cultura e con una pratica religiosa (e liturgica) attiva e gioiosa. Guardini insisteva molto sul metodo del gioco come forma di socializzazione, del gioco che dà gioia, serenità, amicizia, al contrario dello sport che pone i giovani uno contro l'altro in una competizione che si conclude con la divisione tra vincitori e vinti. Ragazzi e ragazze condividevano questi principi e partecipavano assieme alle varie attività, suscitando non poche critiche da parte degli ambienti ecclesiastici più tradizionalisti, che si aggiungevano alle perplessità sollevate a proposito degli interventi riguardanti le pratiche liturgiche. Già dal 1919 il movimento prese sede nell'antico castello di Rothenfels a Pflochsbach, nei pressi di Lohr am Main (tra l'Assia e la Baviera, tra Francoforte e Würzburg). Il castello fu un po' alla volta restaurato e ingrandito a cura dell'associazione Quickborn.

Guardini non era, almeno all'inizio, direttamente responsabile del castello e del movimento, ma ne divenne ben presto la guida morale e spirituale, oltre che il vero punto di riferimento intellettuale e culturale. Dal 1927 fino al faticoso anno 1939, quando il movimento fu sciolto dal regime nazista, egli ne divenne direttore a tutti gli effetti. Gli incontri presso il castello di Rothenfels erano abbastanza numerosi nel corso dell'intero anno, ma quelli "canonici", in un certo senso plenari, si svolgevano nel periodo pasquale e nel mese di agosto. Teniamo presente che dal 1923 al 1940 Guardini vive a Berlino, dove svolge la sua funzione di docente nella cattedra universitaria che gli era stata assegnata, e per il movimento Quickborn metteva a disposizione tutto il tempo che gli restava libero, che non era molto ma egli lo faceva bastare.

⁷ Cfr. Gerl Falkovitz, *Romano Guardini*, pp. 140-141.

Chiudiamo questo capitolo relativo all'attività pastorale di Romano Guardini con un cenno alle vicende che posero fine al movimento del Quickborn. Nel 1933, come è noto, Hitler prese il potere e instaurò in Germania la dittatura nazista, la quale si proponeva di formare un nuovo tipo di società, voleva creare il "nuovo" tedesco per assicurare al terzo *Reich* almeno un millennio di dominio sul mondo, come era avvenuto col primo *Reich*, il Sacro Romano Impero Germanico, fondato da Carlo Magno; per tale ragione il regime non era disposto a delegare ad altri, tanto meno alla chiesa cattolica, il compito educativo. Qualcosa di analogo avvenne anche in Italia col fascismo, di cui tutti ricordano le campagne denigratorie contro i movimenti cattolici, soprattutto giovanili, nonostante fosse in vigore dal 1929 il Concordato, del resto un accordo con la chiesa cattolica che Hitler si affrettò a firmare anche in Germania e senza porsi tanti problemi. Non si può non citare in questo contesto la battaglia aperta e coraggiosa condotta contro il nazismo dall'arcivescovo di Münster Clemens August von Galen, nel corso del suo episcopato che iniziò proprio nel 1933, dopo la presa del potere da parte di Hitler. Guardini, che non ebbe il potere ecclesiastico del vescovo von Galen, cercò di opporsi procedendo con grande cautela e prudenza, attenuando al massimo i motivi di dissenso, creando coperture e uscite di sicurezza per i suoi collaboratori. Ma, invano: il castello di Rothenfels fu dapprima parzialmente requisito per ospitare degli operai addetti alla costruzione di una diga sul fiume Meno, poi nel 1939 fu requisito del tutto e occupato dalla polizia segreta e, contestualmente, il movimento Quickborn fu soppresso.

Dopo aver acquisito l'abilitazione all'insegnamento universitario a Bonn, Romano Guardini ottiene nel 1923 presso l'università di Berlino una cattedra che non può rifiutare, anche perché porta un titolo emblematico, quasi creato su misura per lui: *Katholische Weltanschauung* (visione del mondo cattolica). La proposta proviene da Carl Becker, allora ministro dei culti nella da poco nata repubblica di Weimar. La scelta del ministro aveva una motivazione politica: egli intendeva recuperare il consenso del mondo cattolico che era stato tenuto ai margini della vita politica dopo che, in seguito alle vittorie di Sadowa e di Sedan, rispettivamente contro l'Austria-Ungheria e la Francia, si era costituito il secondo *Reich* a trazione prussiana; si ricordi il *Kulturkampf*, la cosiddetta battaglia per la civiltà, che conteneva una serie di misure e norme restrittive volute dal cancelliere Bismarck per imporre il controllo dello stato sulla vita delle diocesi e delle parrocchie cattoliche. Sono passati ormai cinquant'anni e in mezzo c'è stata la guerra mondiale che ha visto i cattolici animati dallo stesso spirito patriottico e nazionalistico diffuso in tutto il mondo tedesco-germanico. Nonostante questa "buona" intenzione, Guardini non è del tutto soddisfatto del titolo del suo insegnamento, che trova abbastanza ambiguo, come ci ricorda in una lettera di trent'anni dopo, dove collega strettamente il termine *Weltanschauung* con il relativismo e il soggettivismo propri del pensiero moderno⁸.

L'espressione *Weltanschauung-Weltanschauungen* è coniata dal filosofo Wilhelm Dilthey verso la seconda età dell'Ottocento con l'obiettivo di fornire una base scientifica alle cosiddette scienze dello spirito, diversa ma altrettanto solida di quella che fa da supporto alle scienze della natura. Questa base è costituita dalle peculiari visioni del mondo che si affermano presso le diverse civiltà e le diverse culture, condizionando l'arte, la letteratura, la filosofia, la religione, la politica, nonché le stesse scienze naturali. Le *Weltanschauungen* hanno un contenuto prelogico, non sono in se stesse né vere né false, ma sono più o meno

⁸ Cfr, Ivi, pp. 323-324.

efficaci nell'orientare e nel determinare la vita spirituale e sociopolitica delle comunità umane. Storicismo relativistico: questo è il giudizio che Romano Guardini esprime contro l'uso e l'abuso di questa espressione.

Ci stiamo in tal modo avvicinando al contenuto del pensiero di Guardini; a questo punto sentiamo il bisogno di inquadrarlo entro la tematica filosofica propria del suo tempo per mostrare il legame con un mondo culturale passato e presente del quale ogni pensatore, per quanto originale e atipico come Guardini, fa parte. Ci serviamo come strumento di un testo che si può facilmente trovare nelle nostre biblioteche, scelto in quanto è tra i pochi che dedicano spazio al tema del rapporto della filosofia con la religione nel ventesimo secolo. Si tratta del sesto volume della *Storia del pensiero occidentale*, diretta da Federico Maria Sciacca, pubblicata da Marzorati negli anni 1974-75⁹.

Viene qui affrontato il dibattito intorno al concetto di “filosofia cristiana”, un dibattito che si sviluppa nei primi decenni del Novecento, ed è particolarmente vivace in Francia e all'interno del mondo cattolico, tanto che la «Société Française de Philosophie» organizzò a Parigi nel marzo 1931 un convegno proprio su questo tema. Il concetto non è nuovo: è già usato al tempo dei Padri della Chiesa, poi nel medioevo, particolarmente entro quella componente della Scolastica che si richiamava al neoplatonismo, appare persino qua e là nell'età moderna, nel Seicento da parte di Blaise Pascal contro Cartesio, e poi nell'Ottocento da parte di Schleiermacher e di Kierkegaard in funzione polemica contro la concezione dell'idealismo di Hegel. Questi, come è noto, concepiva uno sviluppo dialettico nella vita dello spirito che progrediva logicamente dallo stadio dell'arte, poi della religione, raggiungendo infine il culmine, cioè la sua realizzazione completa e definitiva, nella figura della filosofia, che inverava, negandole e superandole, le due figure precedenti. Per tale ragione un certo hegelismo, quello noto come “sinistra hegeliana” concepiva la filosofia essenzialmente come critica della religione e del cristianesimo (si pensi a Feuerbach). Non tutti i filosofi erano ovviamente hegeliani di sinistra, ma che il concetto di “filosofia cristiana” fosse ambiguo, se non addirittura contraddittorio, una sorta di ossimoro, era abbastanza comune nella cultura filosofica dell'Ottocento europeo e della prima metà del Novecento.

La reazione del mondo cattolico prese avvio con l'enciclica *Aeterni patris* emanata nel 1879 da papa Leone XIII che invitò i cattolici ad adottare come loro filosofia l'aristotelismo scolastico nella versione tomista, e il tomismo divenne poi lo strumento della battaglia contro ogni forma di modernità con l'enciclica sopra ricordata di Pio X *Pascendi dominici gregis* del 1907. Nonostante questo orientamento imposto dall'alto, la posizione dei filosofi di ispirazione cattolica non fu uniforme e unanime, anche perché il concetto stesso di una filosofia cristiana andava a toccare un tema di grande impatto sul piano teologico e dottrinale, quello del rapporto tra ragione e fede. In effetti, le posizioni che si espressero nel convegno parigino furono molto diverse, addirittura contrapposte, come quella espressa da Maurice Blondel che si dichiarò ostile allo stesso concetto di filosofia cristiana, che avrebbe potuto intaccare il valore della rivelazione, e quella di Jacques Maritain che invece lo adottò in pieno e senza grossi problemi. Il punto di vista più equilibrato fu quello sostenuto da Emile Gilson che richiamava la soluzione tomista della filosofia quale *ancilla theologiae*, *ancilla-serva*

⁹ Antonio Pieretti, *Dalla critica del positivismo ad oggi*, vol. VI della *Storia del pensiero occidentale*, Marzorati, Milano 1975; il titolo del cap. 13°, che contiene alcune pagine dedicate a Romano Guardini è: *La filosofia di fronte alla fede*, pp. 373-419.

certo, ma in senso forte e positivo. Su questa linea si pone in quegli anni anche Edith Stein la quale, dopo la conversione al cattolicesimo ed essendo stata a lungo l'allieva prediletta di Edmund Husserl, scrive un saggio in cui mette a confronto S. Tommaso e Husserl: la filosofia correttamente e onestamente coltivata porta infine alla fede, che sola può fornire quella verità stabile e piena che è l'aspirazione di ogni buon filosofo. In fondo questa è la posizione che la Chiesa adotterà nel secolo ventesimo, sino all'enciclica *Fides et ratio* di Giovanni Paolo II, la quale sostiene la diversità ma insieme anche la correlazione tra la prospettiva filosofica e quella religiosa, citando a proposito, non a caso, Edith Stein.

Abbiamo ricordato il nome di Edith Stein e quello di Edmund Husserl, il padre della fenomenologia. È all'interno di questo indirizzo che viene inserito il pensiero di Romano Guardini, assieme a quello del teologo evangelico Rudolph Otto e del filosofo ebreo Martin Buber. Il titolo del paragrafo che tratta di questi autori ne esprime bene l'orientamento: *La fenomenologia dell'esperienza religiosa*. L'oggetto proprio della filosofia sono i vissuti, gli *Erlebnisse*, le esperienze della vita, non quelle banali e usuali, bensì quelle vere e autentiche che ne descrivono il senso profondo, l'essenza. Ciò che accomuna questi pensatori è la tendenza a porre l'accento sul carattere di esperienza, cioè di forma di vita, propria dell'esperienza religiosa, e sulla sua particolare fisionomia rispetto ad altre esperienze, per il fatto che si fonda sulla ricerca di un rapporto personale e irripetibile dell'uomo con Dio. In quanto esperienza totale, la fede è intesa come capace di dare una risposta sicura ai problemi che inquietano l'esistenza umana, andando oltre ad ogni comoda scorciatoia che possono offrire il relativismo e il soggettivismo.

A questo punto risultano abbastanza chiare e giustificate le perplessità manifestate da Romano Guardini a proposito del titolo dell'insegnamento che gli era stato affidato a Berlino: *Katholische Weltanschauung*-visione cattolica del mondo. Egli non lo rifiuta del tutto ma lo interpreta a modo suo: la visione del mondo cattolica non è una delle tante prospettive possibili da riportare in unità, ma al contrario è un intero, una totalità da cui è possibile derivare e spiegare tutte le particolari *Weltanschauungen*. Leggiamo un brano particolarmente significativo, tratto dalla prolusione pronunciata a Berlino nel 1923 nel corso della sua prima lezione:

Il Tutto, ciò che ha misura di mondo, a cui si volge, non significa la capacità di cogliere e di ordinare in sintesi ogni particolare; non consiste in una completezza di contenuti oggettivi, ma in un ordine, un orientamento, un significato delle cose concepiti fin dal primo istante e in ogni particolare. La *Weltanschauung* vede sin dal principio ogni cosa a mo' di totalità. La vede come una totalità in sé e come inserita in una totalità. Questa totalità, questo mondo, non è, sia detto un'altra volta, un risultato finale che nasce quando tutte le parti sono state colte, ma è là sin dall'inizio¹⁰.

A commento e per rafforzare quanto affermato, Guardini cita ancora una volta l'inizio del Vangelo di Giovanni: «In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio e Dio era il Verbo». Egli osserva che l'evangelista Giovanni, a differenza dei sinottici, fa emergere (non derivare, ma emergere) dall'intero, dal tutto ogni realtà, tutti i fatti particolari che sono sin dall'inizio in esso contenuti. Siamo così di fronte ad un tipo di filosofia che può essere detta cristiana, cioè

¹⁰ Romano Guardini, *La visione cattolica del mondo*, in Guardini, *Filosofia della religione. Esperienza religiosa e fede*, a cura di Silvano Zucal (*Opera omnia*, II/1), Morcelliana, Brescia 2008, p. 68.

una filosofia che pone a suo contenuto il fatto primo della Rivelazione; non a caso egli cita, tra i pensatori cui ispirarsi, un S. Agostino per l'antichità e un Blaise Pascal per l'età moderna.

Questo per quanto riguarda il contenuto, l'oggetto proprio della filosofia. Ma, di Romano Guardini e del suo pensiero, si ricorda spesso, come elemento di originalità, il concetto di **opposizione polare**. Questo costituisce il metodo, il procedere di un pensiero che vuole comprendere la realtà nella sua concretezza. L'opposizione è un fenomeno primordiale che riguarda tutti gli esseri, viventi e non viventi, nei quali, a garanzia della loro persistenza nell'esistere, si danno contemporaneamente due o più poli opposti, che devono sussistere l'uno in rapporto all'altro, in una interazione reciproca che non giunga a sopprimere le loro differenze. Ora, gli opposti non sono contraddittori: bene e male, bello e brutto non sono opposti ma contraddittori e, in effetti, l'uno nega ed esclude l'altro. Si può anzi dire che i poli opposti sono dotati di molteplici significati, che vengono orientati grazie all'ancoraggio con il polo opposto. L'opposizione, insomma, deve essere intesa come una tensione che si aggiusta da sé nella relazione con l'altro polo. E' significativo il titolo dell'opera fondamentale su questo tema: *L'opposizione. Saggi di una teoria del concreto-vivente*, di cui si cita di norma la seconda edizione che è del 1955.

Il campo in cui il metodo dell'opposizione polare fornisce i suoi risultati migliori è certamente quello del concreto-vivente, sul quale Guardini insiste a lungo, offrendo anche una serie di tabelle e classificazioni di tipo scolastico. Ma, più tardi, verso la fine della sua vita, egli nota con grande soddisfazione la possibilità di un'applicazione ancora più ampia e preziosa del suo metodo di analisi filosofica, indicando il terreno del pluralismo religioso-culturale e del dialogo tra i popoli, inaugurato e promosso dal pontificato di Paolo VI. Egli vede in tal modo realizzarsi l'obiettivo più importante del suo lavoro di studioso e di ricercatore, oltre che di uomo di chiesa. Ci sembra giusto leggere il testo di una lettera scritta su tale tema quasi un anno prima della sua morte, l'11 novembre 1967:

Oggi mi è successo qualcosa di molto lieto. Ho letto sulla "Frankfurter Allgemeine Zeitung" un articolo del corrispondente vaticano su un libro appena apparso di Jean Guitton. Egli deduce, da colloqui manifestamente molteplici con il papa Paolo VI, il carattere spirituale e l'intenzione del papa stesso di non governare semplicemente, ma di instaurare un dialogo con l'altro, di cui si tratti. L'essenza di questo procedimento consiste nel fatto che l'altro non appare come avversario ma come "opposto polare", e i due punti di vista, tesi e antitesi, vengono portati all'unità. Poi l'autore cita i nomi di personalità che sostengono un metodo analogo: per la Germania cita il mio. Se si aggiunge poi l'importanza oggi assunta dall'idea del dialogo, Lei stesso vede che sta per venire l'ora del mio libro sulla "opposizione". Ciò è stato già detto anche esplicitamente. La dottrina dell' "opposizione polare" è la teoria di quel contrasto che avviene non attraverso una lotta contro un nemico, ma grazie alla sintesi di una tensione feconda, ossia grazie alla costruzione dell'unità concreta.¹¹

Il richiamo a Paolo VI ci sollecita a fornire, a mo' di appendice, alcune notizie e informazioni relative al rapporto di Romano Guardini, che *in primis* è prete e uomo di chiesa, con la gerarchia ecclesiastica. Partiamo da Pio XII (papa Pacelli), che conosceva molto bene la situazione dei cattolici tedeschi, non solo perché fu nunzio apostolico in Austria e in Baviera, ma soprattutto perché dal 1929, in qualità di segretario di stato, ha curato per dieci anni la politica estera del Vaticano, sino alla sua elezione a pontefice nel 1939. Sappiamo che si tratta

¹¹ Gerl-Falkovitz, *Romano Guardini*, p. 306.

di un pontificato controverso, ma si può dire con certezza che Pio XII si è schierato apertamente in difesa del vescovo di Münster von Galen e contro alcune leggi sulla difesa della razza volute dal nazismo (come quella sull'eutanasia selettiva). Non risulta, tuttavia, che abbia fatto qualcosa, se pur lo poteva fare, per proteggere il movimento giovanile cattolico del *Quickborn*, diretto da Guardini, che fu sciolto proprio nel 1939, allo scoppio della guerra.

Ma andiamo avanti: nel 1945 il vescovo di Mainz-Magonza Albert Stohr, nella cui diocesi era ancora incardinato il sacerdote Romano Guardini, fece richiesta alla Curia Vaticana di concedere a don Romano, allora sessantenne, il titolo di Prelato Domestico Pontificio, cioè la possibilità di essere chiamato monsignore. Non venne alcuna risposta e lo stesso accadde per una analoga richiesta fatta tre anni dopo, nel 1948. Soltanto nel 1952, quando ormai Guardini ha 67 anni, arrivò la nomina tanto attesa. Quali le ragioni di questo silenzio e di questo ritardo? In una sua lettera, il vescovo Stohr, quasi per scusarsene, fa riferimento ad alcune idee di riforma della chiesa, della liturgia in particolare, che erano addebitate al suo prete, che egli in ogni caso stimava moltissimo. Forse ha contribuito anche il fatto che Guardini era molto riservato e non cercava protezioni ai piani alti del Vaticano; quando veniva a trovare la madre e i fratelli a Isola Vicentina (ogni anno, a fine estate) si guardava bene dal chiedere udienza a personaggi influenti in Vaticano o allo stesso papa. Risulta chiaramente da due lettere di ringraziamento scritte nel 1952, subito dopo aver appreso la notizia del conferimento del titolo -la prima rivolta a papa Pio XII, la seconda a Giovan Battista Montini, allora sostituto alla segreteria di stato -, la viva soddisfazione di Romano Guardini che vede in questa nomina «un piccolo segno del suo consenso», «un segno di incoraggiamento»; un po' più di confidenza egli esprime nella lettera a monsignor Montini: «vi ho sentito l'espressione dell'approvazione da parte della Chiesa»¹².

Non manca in Guardini il senso della diplomazia e della prudenza, però egli sa usare, quando serve, anche l'arte dell'ironia, come quando, in occasione dell'ottantesimo compleanno di papa Pio XII, scrive un articolo dal titolo un po' malizioso: *Papa Pio XII e la liturgia*. È invece decisamente con Papa Montini (Paolo VI) che egli condivide molte idee e il progetto di una reale riforma della Chiesa che finalmente viene a prospettarsi col concilio Vaticano II: pur non partecipando direttamente ai lavori del concilio, fu tra coloro le cui opere risultarono maggiormente citate e utilizzate per la stesura dei documenti finali. Addirittura, in pieno concilio -siamo nel 1965- Paolo VI lo informa che è sua intenzione farlo cardinale. La reazione di Guardini è un po' inaspettata, anche se del tutto in linea col carattere dell'uomo: egli fa sapere che intende rifiutare, adducendo la ragione dell'età avanzata; in compenso, però, non fa niente per mettere a tacere la notizia, che trapela qua e là attraverso i giornali e i mezzi di comunicazione.

Tra i papi che seguirono, certamente grande stima e condivisione (postume) Guardini ricevette da parte di papa Ratzinger (Benedetto XVI), che fu per un breve periodo arcivescovo di Monaco di Baviera: infatti, il papa tedesco lo citò spesso nei suoi discorsi, persino nel discorso di commiato, pronunciato all'inizio del 2013, quando annunciò le sue dimissioni dalla cattedra di S. Pietro. Il papa che più di tutti ha mostrato (e mostra ancora) di apprezzare l'opera di Guardini è quello attuale, papa Francesco: lo cita espressamente con grande enfasi già nell'esortazione apostolica *Evangelium gaudium*, e più volte nell'enciclica *Laudato si*. Il

¹² Ivi, p. 452.

tema che sta a cuore al papa, e che cerca di chiarire attraverso la riflessione e l'opera di Guardini, riguarda il futuro del pianeta e dell'intera umanità: la crisi dell'ambiente, l'ingiustizia prodotta da una globalizzazione economica senza anima, un consumismo sfrenato che brucia le risorse del pianeta, il dominio della tecnica che dimentica e sottomette ogni altra dimensione della vita umana. Guardini affronta questi temi in vari scritti, a partire dalle *Lettere dal lago di Como*, del 1927, fino all'opera principale in questo campo, dal titolo *La fine dell'epoca moderna*, del 1950 e successive edizioni.

A titolo informativo, vanno ricordati i molti premi e riconoscimenti che Romano Guardini ricevette in vita, in particolare nell'ultima parte della sua vita, e questo in Italia, in Germania, ma anche in Francia e in Olanda. Fu nominato cittadino onorario di Verona, di Trento, di Isola Vicentina, per non fare che degli esempi vicini a noi; l'università di Padova gli conferì una laurea *honoris causa* nel 1965, in occasione del suo ottantesimo compleanno. Il commento, un po' compiaciuto, ma anche amaramente ironico di Guardini di fronte a questo profluvio di onorificenze, è espresso in poche parole nel suo *Diario*: «Gli onori vengono e la vita va». Chissà cos'avrebbe detto, qualche mese fa, alla notizia che il cardinale Reinhard Marx, arcivescovo di Monaco e Frisinga, aveva aperto nel dicembre del 2017 la fase diocesana di beatificazione del “servo di Dio” Romano Guardini?

In occasione del cinquantenario della morte, l'anno scorso, sono state celebrate varie giornate di studio per ricordare la figura e l'opera di Romano Guardini, quale preludio di una Guardini-Renaissance a vasto raggio che sembra profilarsi in Italia e in molti paesi europei. Ricordiamo anche qui soltanto le manifestazioni che si sono celebrate vicino a noi, ma molte analoghe sono state organizzate a Monaco di Baviera, a Magonza e in altre città: una commemorazione a Verona nel febbraio 2018, poi nello stesso anno, ad ottobre, un convegno al San Raffaele di Milano, un altro convegno internazionale a Trento, un altro ancora a Isola Vicentina, e un seminario presso la Facoltà teologica del Triveneto che si è tenuto a Padova il 23 ottobre 2018.

APPENDICE

Curriculum dei relatori

Ettore Curi

Nato a Verona e laureato a Padova in Scienze Naturali.

Vincitore di due concorsi nazionali per l'insegnamento ha insegnato nelle scuole medie superiori di Vicenza, Venezia e Verona. È Socio emerito dell'Accademia d'Agricoltura Scienze e Lettere di Verona e socio dell'Accademia Italiana di Storia della Farmacia e della Società Italiana di Storia e Fondamenti della Chimica. È autore di oltre centotrenta pubblicazioni su vari argomenti di storia della scienza italiana e veronese. Tra i volumi pubblicati: *Il Museo civico di storia naturale di Verona*; *Pietro Pitati astronomo veronese*; *150 anni di istruzione agraria a Verona*; *L'Istituto Lorgna – Pindemonte. Istruzione e società in 150 anni di storia*.

Su Giuseppe Zamboni ha pubblicato:

Il dibattito tre elettrochimici e voltiani in Italia (1800 – 1860) in Atti del VII° Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica, L'Aquila, 1997.

Il contributo di Giuseppe Zamboni al dibattito tra voltiani ed elettrochimici, in Atti e Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, vol.CLXXIII, a.a.1996 – 97, Verona. 2002.

Volta Zamboni e gli altri veronesi, in Atti e Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, vol. CLXXVII, a.a. 2000 – 2001, Verona, 2004.

Mario Longo

L'attività scientifica di Mario Longo (già professore ordinario presso l'Università di Verona) è stata in larga misura occupata dalla collaborazione all'opera *Storia delle storie generali della filosofia*, diretta da G. Santinello e da G. Piaia, pubblicata tra il 1979 e il 2004 in cinque volumi, ora disponibili in edizione inglese col titolo *Models of the History of Philosophy* presso l'Editrice Kluwer e poi Springer. Contestualmente ha coltivato l'interesse per la storia delle idee, con riferimento alle tematiche della filosofia della storia, della politica e della religione. Ricordiamo gli ultimi due volumi pubblicati: *Nazione e nazionalismo. La parabola di un'idea tra Kant, Herder e Fichte*, Aracne, Roma 2018; *Teoria e pratica della storiografia in Germania fra Sette e Ottocento*, Cleup, Padova 2019.

Gian Paolo Marchi

Professore di letteratura italiana nell'Università di Verona (ordinario dal 1991, emerito dal 2012), ha studiato in particolare Maffei, Manzoni e Verga; molti sono gli studi dedicati a personalità della cultura veronese. Per le sue ricerche dantesche, l'università di Szeged gli ha conferito nel 2007 la laurea *honoris causa* in Lettere.

Attualmente sta lavorando alle *Bellezze della Commedia di Dante Alighieri* di Antonio Cesari, e ad un libro sui rapporti intercorsi tra Eugenio Montale e l'ambiente veronese: frutto di recenti 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.

Massimo Natale

Insegna Letteratura italiana all'Università di Verona. Ha trascorso periodi di studio e ricerca a Parigi e New York, e nell'autunno 2018 ha insegnato come Visiting Professor all'Università di Friburgo (CH).

La sua tesi di laurea ha vinto il Premio Leopardi del Centro nazionale di studi leopardiani di Recanati nel 2008. Il lavoro è stato poi pubblicato con il titolo *Il canto delle idee. Leopardi fra 'Pensiero dominante' e 'Aspasia'* (Marsilio 2009).

Da una tesi di dottorato in cotutela fra l'Università di Verona (tutor: G. Lonardi) e l'Università di Losanna (tutor: M. Praloran) è nato il volume *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia* (Marsilio 2013), che si è aggiudicato il Premio Marino Moretti 2015 [sez. critica e storia letteraria].

Fra i suoi interessi di studio, oltre a Leopardi e alla sua ricezione (ha scritto su Walter Benjamin lettore dei *Pensieri*, e sul leopardismo di Mario Luzi), il teatro tragico, la fortuna dell'antico fra i moderni (con Giuseppe Sandrini ha curato *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Fiorini 2010) e la poesia novecentesca (suoi saggi sono dedicati a Sereni, Luzi, Raboni, Bandini). Ha curato un libro di letture zanzottiane («*A foglia ed a gemma*»). *Letture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a cura di M. Natale e G. Sandrini, Carocci 2016). Più di recente si è interessato alla prosa di Claudio Magris e Walter Siti. Membro del comitato scientifico del Centro nazionale di studi leopardiani, collabora con Alias – supplemento culturale del Manifesto, per cui tiene la rubrica *Poeti italiani*.

Laura Och

Dopo la formazione umanistica al liceo classico “Scipione Maffei” Laura Och si è diplomata in pianoforte al Conservatorio “Evaristo F. Dall'Abaco” di Verona e si è laureata in lettere *cum laude* all'Università di Padova, dedicandosi all'insegnamento e agli studi storico-musicologici.

Rientrano fra i suoi principali interessi scientifici la musica strumentale nei secoli XVIII e XIX e la storia dell'associazionismo e delle istituzioni didattiche, ambiti di ricerca cui si è dedicata riservando attenzione particolare all'ambiente veronese e veneto. 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 stata vicedirettrice dal 2014 ed è direttrice da novembre 2020.

Enrico Peruzzi

Professore Associato di Storia della Filosofia e di Storia della Filosofia del Rinascimento nella Facoltà di Lettere e Filosofia e successivamente nel Dipartimento di Scienze Umane dell'Università degli Studi di Verona. Ha dedicato la sua attività di studio e ricerca alla filosofia della natura nel Rinascimento, in particolare nell'ambito dell'aristotelismo padovano (Pietro Pomponazzi e Gaspare Contarini) e su Girolamo Fracastoro, del quale ha fornito le edizioni dei dialoghi filosofici sulla poetica e sulla natura dell'anima, nonché una monografia sul sistema astronomico e la cosmologia dello stesso autore; ha inoltre pubblicato studi sulla presenza del pensiero platonico e neoplatonico nell'astronomia e nella cosmologia di Keplero; nell'ambito della cultura veronese, ha realizzato il Catalogo dei manoscritti filosofici conservati nella Biblioteca Capitolare nonché le trascrizioni di un trattato di farmacologia e di note e osservazioni astronomiche presenti negli autografi fracastoriani conservati nella stessa Capitolare.

Domenico Romani

Nato a Malcesine nel 1940, sacerdote della Pia Società di Don Nicola Mazza.

Laureato in Filosofia presso la Cattolica di Milano, è stato docente di materie letterarie e di Storia e Filosofia presso le Scuole Don Mazza di Verona. Ha passato quindici anni nel Nordest brasiliano, dove oltre a svolgere attività educativa e pastorale ha insegnato Filosofia Moderna e Contemporanea presso lo Studio Teologico interdiocesano di João Pessoa (Paraíba).

Attualmente è direttore responsabile della rivista Note mazziane e direttore editoriale della Casa editrice Mazziana. È inoltre incaricato degli studi storici dalla sua comunità.

Ha curato numerose pubblicazioni di fonti riguardanti la storia mazziana, nonché vari articoli sull'argomento.

Francesca Rossi

Nata a Verona, si è laureata all'Università di Padova e successivamente ha conseguito il Diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università Cattolica di Milano. Dal 1994 al 2010 ha lavorato al Museo di Castelvecchio come *Conservatore Responsabile delle Civiche Collezioni d'Arte (Pinacoteca, Scultura, Gabinetto Disegni e Stampe)*. Dal 2010 al 2018 è stata *Responsabile del Civico Gabinetto dei Disegni* del Castello Sforzesco e dell'*Ufficio Coordinamento progetti culturali e artistici* dell'area Castello Sforzesco del Comune di Milano. La sua missione oggi è una gestione innovativa dei Musei Civici veronesi, riuniti dal 2019 in un sistema museale integrato che comprende l'area archeologica, artistica e naturalistica.

Ha curato numerose mostre di livello internazionale in collaborazione con istituzioni italiane e straniere, sia pubbliche che private. Ha coordinato e curato più di trenta mostre e centinaia di restauri, tra cui quello della *Pala di San Zeno* di Andrea Mantegna e del complesso decorativo della Cappella dei Notai presso il Palazzo della Ragione a Verona. È autrice di numerose pubblicazioni. È Direttore Responsabile della rivista del Museo di Castelvecchio "Verona Illustrata", membro del Consiglio di Amministrazione dell'Università degli Studi di Verona, e membro del *Comitato italiano C.I.H.A.* onlus, organizzazione finalizzata all'esclusivo perseguimento di promozione della cultura e dell'arte.

Giovanni Rossi

Professore ordinario di “Storia del diritto medievale e moderno” presso il Dipartimento di Scienze giuridiche dell’Università di Verona. I suoi studi vertono, tra l’altro, sulla scienza giuridica medievale e in specie su Bartolo da Sassoferrato, sui rapporti tra *humanae litterae* e giurisprudenza nel Quattrocento, su Andrea Alciato e sull’umanesimo giuridico in Francia nel XVI secolo, sul matrimonio ed i rapporti personali e patrimoniali tra coniugi; si interessa inoltre da tempo del rapporto tra diritto e letteratura nonché dell’iconografia e iconologia giuridica in età rinascimentale e moderna. Tra le sue pubblicazioni: G. ROSSI, «*Duplex est ususfructus*». *Ricerche sulla natura dell’usufrutto nel diritto comune*, 2 voll., Padova 1996. G. ROSSI (a cura di), *La tradizione politica aristotelica nel Rinascimento europeo: tra “familia” e “civitas”*, Torino 2004. G. ROSSI, *Incunaboli della modernità. Scienza giuridica e cultura umanistica in André Tiraqueau (1488-1558)*, Torino 2007. G. ROSSI (a cura di), *Il Rinascimento giuridico in Francia. Diritto, politica e storia*, Roma 2008. G. ROSSI (a cura di), *Bartolomeo Cipolla: un giurista veronese del Quattrocento tra cattedra, foro e luoghi del potere*, Padova 2009. G. ROSSI ET ALII (a cura di), *Rifrazioni anomale dell’idea di giustizia*, Napoli 2017. È fondatore e condirettore della rivista on-line “*Historia et ius*”.

Galeazzo Sciarretta

Ingegnere elettronico e bioingegnere, ha fondato e per oltre trent’anni diretto una azienda leader mondiale nel settore della strumentazione per lo studio del cervello, sviluppando e realizzando apparecchiature originali. Dal 2000, si è dedicato alla divulgazione scientifica, tenendo conferenze e organizzando 11 edizioni di *Mosaicoscienze* e 10 de *I giovedì della Scienza*, per un totale di oltre 200 incontri con i più importanti scienziati. Da 11 anni tiene il corso “*Dalla parte della Scienza*” presso la cittadina Università dell’Educazione Permanente. Dal 1997, è membro dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, della quale è stato Presidente dal 2007 al 2014, ora Emerito, promuovendo e conducendo oltre 400 eventi. Fa parte del comitato scientifico del C.I.C.A.P.- Centro Italiano per il Controllo delle Affermazioni sulle Pseudoscienze – e con Edoardo Boncinelli ha pubblicato nel 2005 *Verso l’immortalità?*, della collana *Scienza e Idee* di Raffaello Cortina Editore, e nel 2015 *Homo faber*, per Baldini&Castoldi.

Daniela Zumiani

Laureata in Lettere e specializzata in Storia dell’Arte, è stata docente in Storia dell’Architettura e del paesaggio presso l’Università di Verona dall’a.a. 2005/06 sino all’a.a. 2014-2015. Attualmente è professore a contratto presso la stessa Università (Dipartimento Culture e Civiltà, Corso di Laurea in Beni Culturali), dove tiene il Corso di insegnamento in *Storia dell’Architettura (Icar 18)*

È socio corrispondente dell’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona

Tiene lezioni e conferenze sulla tutela del paesaggio e sulla storia dell’architettura ad associazioni culturali e di tutela del paesaggio.

Ha al suo attivo numerose pubblicazioni su arte e architettura italiana, e cura, in particolare, aspetti della storia dell’architettura e dell’urbanistica di Verona.

RINGRAZIAMENTI

Questo quaderno non si sarebbe potuto realizzare senza la sincera collaborazione e disponibilità di alcune persone che voglio pubblicamente ringraziare:

La Società Letteraria di Verona e la sua Presidente dottoressa Daniela Brunelli per l'ospitalità della sede e per la collaborazione nella programmazione del corso.

L'Università di Verona, nella persona del Direttore del Dipartimento di Culture e Civiltà prof. Arnaldo Soldani, per la disponibilità dei relatori e i preziosi consigli nell'organizzazione del ciclo di incontri.

Il Consiglio Comunale di Verona e il suo Presidente on. Ciro Maschio che anche quest'anno ha sinceramente approvato ed appoggiato la nostra iniziativa.

I professori relatori per la cortese disponibilità a svolgere le importanti lezioni e per il delicato compito di rivisitazione del testo per la trasformazione da parlato in scritto pubblicabile.

Adriana Poscolere per l'impaginazione e la preziosa sistemazione grafica del testo.

La Stamperia Comunale per l'ottimo lavoro di stampa e confezionamento del quaderno.

Un ringraziamento particolare a tutti coloro che assiduamente hanno partecipato alle lezioni.

Silvano Zavetti
Presidente Associazione Consiglieri
Comunali Emeriti di Verona

Stamperia Comunale

Novembre 2020