

QUADERNO N° 22
dell'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti
del Comune di Verona



Veronesi illustri

Lezioni tenute nel 2022



Con il patrocinio



Foto di copertina *Verona, vista del castello San Pietro*

Veronesi illustri

Lezioni tenute nel 2022
presso la Società Letteraria di Verona

A cura di Silvano Zavetti



Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona



Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona

Palazzo Barbieri - Piazza Bra, 1 – 37121 Verona

mail assconsiglieriemeriti@comune.verona.it

Codice fiscale 93155180230

ISBN 9788894730647

Stamperia Comunale

Dicembre 2023



Associazione dei Consiglieri
Comunali Emeriti del Comune di Verona



SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

Veronesi illustri

Lezioni tenute nel 2022

presso la Società Letteraria di Verona da:

Giulia Adami

Enrico Bandiera

Camilla Bertoni

Francesco Bissoli

Margherita Bolla

Alfredo Buonopane

Simona Brunetti

Maria Luisa Ferrari

Tiziana Franco

Vasco Senatore Gondola

Gian Paolo Marchi

Laura Och

Gian Paolo Romagnani

Francesca Rossi

Margherita Zibordi

Patrizia Zolese

Elisa Zoppei

Sommario

Presentazione del Presidente Associazione Consiglieri Comunali Emeriti.....	7
Lezioni gennaio-giugno 2022	9
PROGRAMMA I semestre 2022	10
18 gennaio 2022 Lezione della Prof.ssa Tiziana Franco	13
Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello (1395 circa – 1455)	13
8 febbraio 2022 Lezione della dott.ssa Margherita Zibordi	27
Liberale da Verona (Verona, 1445ca. – 1527/1529).....	27
22 febbraio 2022 Lezione della dott.ssa Margherita Bolla	41
ANDREA MONGA (VR 1794 - 1861).....	41
1 marzo 2022 Lezione del Prof. Gian Paolo Marchi	61
LINA SCHWARZ (VR 1876 – Arcisate-VA 1947).....	61
29 marzo 2022 Lezione del Prof. Gianpaolo Romagnani	73
ACHILLE FORTI (VR 1878 – 1937).....	73
12 aprile 2022 Lezione della Dott.ssa Camilla Bertoni	81
MARIO SALAZZARI (Lugagnano 1904 – VR 1993)	81
3 maggio 2022 Lezione del Prof. Vasco Senatore Gondola	87
ADOLFO CONSOLINI (Costermano 1917 – MI 1969).....	87
7 giugno 2022 Lezione della Prof.ssa Simona Brunetti	97
CARLO TERRON (Verona 11 aprile 1910 – Milano 16 luglio 1991).....	97
14 giugno 2022 Lezione della Dott.ssa Camilla Bertoni	107
GINO BOGONI (VR 1921 – 1990).....	107
28 giugno 2022 Lezione della Prof.ssa Laura Och	113
GIUSEPPE TORELLI (VR 1658 – BO 1709)	113
Lezioni settembre-dicembre 2022	125
PROGRAMMA II SEMESTRE 2022	127
20 settembre 2022 Lezione della Dott.ssa Francesca Rossi	129
GIOVAN FRANCESCO CAROTO (Verona 1480 - Verona 1555)	129
4 ottobre 2022 Lezione della Prof.ssa Elisa Zoppei	141
ISOTTA NOGAROLA (Verona 1418 - Verona 1466)	141
18 ottobre 2022 Lezione del Prof. Francesco Bissoli	147
GIUSEPPE GAZZANIGA (Verona 1743 – Crema 1818)	147

2 novembre 2022	Lezione della Dott.ssa Giulia Adami	155
	FRA GIOVANNI DA VERONA (Verona 1457 – Verona 1525)	155
8 novembre 2022	Lezione del Prof. Alfredo Buonopane	161
	GAVIA MARCELLINA e le altre. Donne illustri (e ricche) di Verona romana	161
17 novembre 2022	Lezione della Prof.ssa Maria Luisa Ferrari	167
	MATILDE VENTURINI VICENZI (S.Giovanni Lupatoto-Vr 1866 – Volon di Zevio-Vr 1944)	167
29 novembre 2022	Lezione del Prof. Gian Paolo Romagnani	175
	CARLO MONTANARI (Verona 1810 – Belfiore-Mn 1853)	175
6 dicembre 2022	Lezione del Dr. Enrico Bandiera	187
	RENZO ZORZI (Verona 1921 – Albisano-Vr 2010).....	187
13 dicembre 2022	Lezione della Dr.ssa Patrizia Zolese	199
	CARLO MAURILIO LERICI (Verona 1890 - Roma 1981).....	199

APPENDICE Breve curriculum dei relatori

1. Giulia Adami	201
2. Enrico Bandiera	201
3. Camilla Bertoni	201
4. Francesco Bissoli	202
5. Margherita Bolla	202
6. Alfredo Buonopane	202
7. Simona Brunetti	203
8. Maria Luisa Ferrari	203
9. Tiziana Franco	204
10. Vasco Senatore Gondola	204
11. Gian Paolo Marchi	204
12. Laura Och	204
13. Gian Paolo Romagnani	205
14. Francesca Rossi	205
15. Margherita Zibordi	205
16. Patrizia Zolese	206
17. Elisa Zoppi	206

Presentazione del Presidente Associazione Consiglieri Comunali Emeriti

È con piacere che presento il Quaderno n. 22 che riporta le lezioni svolte nel corso del 2022.

Anche in quell'anno si è ripetuto il progetto Veronesi Illustri che ha visto alla ribalta nominativi di personaggi veronesi che hanno dato lustro alla nostra città. Progetto organizzato dall'Associazione Consiglieri Emeriti in collaborazione con L'Università di Verona - Dipartimento Culture e Civiltà e la Società Letteraria di Verona.

Lustro con opere artistiche, letterarie, intellettuali, ecc.. che hanno portato il nome di Verona ai più alti livelli della cultura nazionale ed oltre. Alcuni notissimi, altri meno e qualcuno forse sconosciuto. Ma tutti accomunati dalla fama di figure cui guardare con rispetto e sincera ammirazione. Per qualcuno è stata una sorpresa e per altri una doverosa conferma.

L'Associazione Consiglieri Emeriti da vari anni è impegnata in questa opera di approfondimento delle figure illustri dei nostri concittadini e abbiamo riscontrato che ogni volta emergono particolari e notizie meno note che contribuiscono a rafforzare la memoria di chi ha saputo, con la sua opera, il pensiero, le azioni, incidere sulla vita veronese, rimanendo per sempre nell'olimpico della nostra comunità.

Un ringraziamento a tutti coloro che hanno reso concreto, ancora una volta, questo progetto. Daniela Brunelli della Società Letteraria, Arnaldo Soldani dell'Università di Verona, tutti i docenti che si sono resi disponibili a svolgere le lezioni. Un grazie particolare a Adriana Poscolere per il prezioso lavoro di confezionamento del quaderno e alla Stamperia Comunale per l'ottima stampa.

Silvano Zavetti

Veronesi illustri

**Lezioni
gennaio-giugno
2022**



Associazione dei Consiglieri
Comunali Emeriti del Comune di Verona



SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

VERONESI ILLUSTRI

PROGRAMMA I semestre 2022

Gli incontri si svolgeranno sia in presenza con green pass che in diretta streaming collegandosi nei giorni indicati dal programma al sito della Società Letteraria <http://www.societaletteraria.it/streamingvideo/>, alle ore 17.30.

Inoltre sarà sempre possibile riascoltare l'evento in podcast dal sito web www.societaletteraria.it

18 gennaio 2022

1. **ANTONIO DI PUCCIO PISANO, detto Pisanello** (VR 1395 ? – NA 1455), Pittore e medaglista
Relatrice **Tiziana Franco**, professore Ordinario di Storia dell'arte medievale – Università di Verona

8 febbraio 2022

2. **LIBERALE DA VERONA** (VR 1441 – 1526), Pittore e Miniaturista
Relatrice **Margherita Zibordi**, Assegnista di ricerca in Storia dell'arte medievale – Università di Verona

22 febbraio 2022

3. **ANDREA MONGA** (VR 1794 - 1861), Mecenate, scopritore del Teatro Romano
Relatrice **Margherita Bolla**, curatrice del Museo Archeologico al Teatro romano

1 marzo 2022

4. **LINA SCHWARZ** (VR 1876 – Arcisate-VA 1947), Poetessa, scrittrice per l'infanzia
Relatore **Gian Paolo Marchi**, professore emerito Letteratura italiana Università di Verona

29 marzo 2022

5. **ACHILLE FORTI** (VR 1878 – 1937), Botanico e Mecenate
Relatore **Gianpaolo Romagnani**, Dipartimento Culture e Civiltà - Università di Verona

12 aprile 2022

6. **MARIO SALAZZARI** (Lugagnano 1904 – VR 1993), Scultore
Relatrice **Camilla Bertoni**, storica dell'Arte

3 maggio 2022

7. **ADOLFO CONSOLINI** (Costermano 1917 – MI 1969), Discobolo italiano
Relatore **Vasco Senatore Gondola**, già Segretario Accademia Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

7 giugno 2022

8. **CARLO TERRON** (Verona 11 aprile 1910 – Milano 16 luglio 1991), Drammaturgo, giornalista, psichiatra
Relatrice **Simona Brunetti**, Dipartimento Culture e Civiltà - Università di Verona

14 giugno 2022

9. **GINO BOGONI** (VR 1921 – 1990), Scultore
Relatrice **Camilla Bertoni**, storica dell'Arte

28 giugno 2022

10. **GIUSEPPE TORELLI** (VR 1658 – BO 1709), Violinista e compositore
Relatrice **Laura Och**, direttrice Conservatorio Dall'Abaco di Verona

Con il patrocinio



Presidenza del Consiglio Comunale

18 gennaio 2022

Lezione della Prof.ssa **Tiziana Franco**

professore Ordinario di Storia dell'arte
medievale – Università di Verona

*Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello
(1395 circa – 1455)*

Pittore e medaglista



Medaglia con effigie di Pisanello, attribuita ad Antonio Marescotti.

<https://it.wikipedia.org/wiki/Pisanello>

Le origini - Data l'occasione della lezione, va per prima cosa considerata la questione del luogo di nascita di Pisanello, a partire dai dati offerti dal testamento di suo padre, Puccio di Giovanni da Cerreto, redatto a Pisa nel novembre del 1395. Egli faceva parte di una famiglia di buon livello sociale, con presenze di notai, ma anche di artigiani, impegnati nella lavorazione del cuoio. Puccio, nel suo testamento, nominò proprio erede il figlio Antonio, probabilmente nato da non molto tempo, riservando l'usufrutto alla moglie veronese Elisabetta. Non è dato sapere se la famiglia abitasse usualmente a Verona o se fosse Elisabetta ad essersi trasferita a Pisa, ma per certo si sa che nel novembre del 1395 Antonio Pisano, detto Pisanello, era già nato.

Una possibile indicazione sulla sua data di nascita si è voluta trovare nelle registrazioni degli estimi veronesi. In quello del 1433 Elisabetta risulta risiedere a Verona nella contrada di San Paolo in Campo Marzio ed essere già vedova di un terzo marito, Filippo da Ostiglia; nel nucleo familiare è registrato anche suo figlio Antonio, insieme ad una figlia di quattro anni e a due *famuli*. Pisanello è detto di trentasei anni, fatto che indicherebbe una nascita nel 1397, contraddetta dalla testimonianza del testamento del padre che, come si è visto, risale al 1395; è, tuttavia, risaputo come le registrazioni degli estimi non siano sempre attendibili nel riportare i dati di età. Risulta inoltre, nell'insieme, poco rilevante domandarsi se Pisanello sia nato a Verona o a Pisa, perché le registrazioni dell'estimo lo legano a Verona e perché le menzioni dell'artista nei documenti lo qualificano, se redatti in città, come della contrada di San Paolo in Campo Marzio, se fuori, come «*de Verona*» o «*veronesis*». Un atto del 1438 reso noto da Claudio Bismara fa riferimento a Pisanello come «*civis originarius Veronae*» e,

seppure non provi la sua nascita in città, come ha giustamente precisato lo studioso, lo conferma tuttavia ben radicato nella realtà veronese.

La casa veronese e gli affari di famiglia - Nel 1422 Pisanello aveva comprato casa a Verona, nella contrada di San Paolo in Campo Marzio, come attestano tre documenti scalati tra il 1422 e il 1423, da cui si ricava il consistente costo di un tale acquisto: ben 170 ducati d'oro. Da questi atti risulta che allora il pittore abitava a Mantova e che era in affari nel commercio di panni di lana con il cognato Iacopo *de Abbatia*, marito della sorellastra Bona, tanto che il pagamento della casa prevedeva, oltre ai ducati, anche la consegna di due pezze di panno di lana bianca. Attraverso questi stessi documenti si può, inoltre, precisare l'ubicazione della casa di Pisanello nella contrada San Paolo, a ridosso dell'Adige, in una zona dove, come hanno mostrato le ricerche di Varanini, vi erano manifatture dedicate proprio alla produzione di panni di lana. Potendo idealmente collocare la casa, si può anche ricostruire l'orizzonte urbano che la circondava, con l'aiuto della carta dell'Almagià e delle emergenze ancora esistenti: in prossimità si trovavano la parrocchiale di San Paolo, oggi assai mutata nell'aspetto, e la chiesa di Santa Maria della Vittoria Vecchia, di cui oggi resta solo la facciata, fatta costruire nel 1354 da Cangrande II della Scala in prossimità delle mura edificate nel secondo '200 dal suo avo Alberto. La casa sorgeva non distante da Ponte Navi che si presentava allora com'era stato realizzato al tempo di Cansignorio della Scala su progetto di Giovanni da Ferrara e Bartolomeo Gozzo: lo si vede in un bellissimo quadro di Bernardo Bellotto (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) eseguito poco prima che il ponte venisse distrutto dall'inondazione del 1757. Nello stesso dipinto sono ripresi, inoltre, l'imbocco del non più esistente canale dell'Acqua Morta e, al di là del fiume, la mole della chiesa francescana di San Fermo Maggiore. Tali riferimenti servono per calare la vita del pittore in una realtà urbana molto concreta, fatta di luoghi, di consuetudini e di relazioni di famiglia e di lavoro.

Negli anni '20 del Quattrocento il giovane Pisanello era diviso tra Verona e Mantova, dov'era già al servizio dei Gonzaga, ma sembra essere rimasto ancora legato agli affari di famiglia nel commercio di panni; lo suggerisce un documento del 1434 in cui si affrontano questioni economiche conseguenti alla morte del cognato Jacopo *de Abbatia* avvenuta nel 1427; Pisanello e la madre, tra le altre cose, chiedevano la restituzione di una grossa somma di denaro per le spese sostenute nel recupero dei crediti di Jacopo rimasti in sospeso e che avevano obbligato il pittore a recarsi Venezia e, lungo la costa adriatica, nelle Marche e verso la Puglia. Al riguardo è interessante rilevare come molti dei suoi disegni, parte della ricca dotazione grafica della sua bottega (oggi conservata per la maggior parte presso il *Département des Arts Graphiques* del Museo del Louvre a Parigi), testimonia il suo interesse per le stoffe preziose e per l'abbigliamento: si tratta di un'attenzione che certo era sollecitata dai contesti di corte in cui l'artista si trovò a operare, ma probabilmente era anche motivata da una conoscenza diretta nel campo della produzione dei tessuti.

Tra Venezia e Mantova - La fama di Pisanello è tuttavia, come si sa, legata alla sua attività di pittore e medaglista celebrato dagli umanisti: si può ricostruire il profilo di un uomo ambizioso e assai precoce nella sua affermazione professionale. L'avvio del suo percorso artistico fu di grande prestigio, dato che fonti accreditate lo indicano attivo a Venezia nel primo lustro del secondo decennio del Quattrocento, impegnato nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale al fianco di un pittore illustre come Gentile da Fabriano. Intorno al 1400 si erano ripresi i lavori nel cantiere di Palazzo Ducale e, in particolare, tra primo e secondo decennio, si volle completare l'allestimento pittorico della sala del Maggior Consiglio, iniziata negli anni '60 del Trecento dal padovano Guariento. Delle pitture eseguite da Gentile e Pisanello non resta più nulla, ma se ne conoscono i soggetti grazie alla memoria delle iscrizioni che li accompagnavano. La bellezza della nuova decorazione può spiegare perché nel 1415 sia stata costruita appositamente una scala per accedere e far visitare la sala rinnovata, ma oggi si può soltanto immaginarla. Per Pisanello fu un'occasione professionale di grande prestigio, ma anche un'esperienza formativa nodale nel suo percorso artistico: lo si può comprendere, come si vedrà, dalle pitture del monumento Brenzoni in San Fermo a Verona, sua prima opera firmata e datata, dove è evidente il debito forte verso Gentile da Fabriano.

All'occasione professionale di alto livello si combinò anche una frequentazione precoce di quegli ambienti umanistici che diedero presto cassa di risonanza alla sua fama. Ne offre un indizio una lettera, datata 1416, scritta da un altro veronese illustre, Guarino da Verona. Egli scriveva da Padova a un suo corrispondente veneziano, Zaccaria Barbaro, chiedendogli di recuperare un suo *Cicerone*, quindi un manoscritto, che *magister Antonius Pisanus* aveva portato a Venezia. Il giovane Pisanello frequentava, dunque, già personalità della cultura umanistica del tempo e, in particolare, Guarino che di lì a non molti anni gli dedicherà un componimento poetico di grande elogio, soprattutto con riferimento alla varietà e alla capacità dell'artista di rendere la natura e il mondo animale nelle sue composizioni. La fama del pittore si dovette d'altronde imporre assai presto, se in un documento del 1424, legato a questioni famigliari, egli viene definito *pictor egregius*: un riconoscimento non necessario nella circostanza documentaria, ma evidente segnale di un'eccellenza ormai riconosciuta, legata probabilmente sia alla ricordata commissione veneziana, sia alla sua attività presso i Gonzaga, nei cui registri di corte risulta pagato tra il 1424 e il 1425.

All'interno del Palazzo Ducale di Mantova resta un affascinante ciclo pittorico di soggetto profano che ha vari aspetti di problematicità, primo fra tutti quello di non essere finito; si tratta di una scoperta degli anni '60 del Novecento, dovuta a Giovanni Paccagnini, che una mostra recente, nel 2022, ha voluto celebrare e che è stata occasione per affrontare la questione cronologica, oscillante in sede critica tra i primi anni '20 e gli anni '40 del XV secolo. Le proposte più recenti e plausibili si sono, tuttavia, assestate nei primi anni '30, trovando un utile riferimento stilistico nella sua

prima opera datata e firmata: si tratta, come si è già detto, della decorazione pittorica del monumento Brenzoni nella chiesa allora francescana di San Fermo Maggiore, che, grazie a un'iscrizione, si può datare al 1426, da considerare come riferimento conclusivo per i lavori. L'opera, nel suo complesso, fu commissionata da Francesco Brenzoni a seguito della morte del padre Nicolò, avvenuta nel 1422, ma, in sé, non si tratta di un monumento funebre, ma di una memoria posta in corrispondenza della tomba terragna della famiglia. Si tratta di un monumento che integra mirabilmente pittura e scultura e che, oltre alla 'firma' di Pisanello, reca anche quella dello scultore fiorentino Nanni di Bartolo.



Immagine tratta da https://it.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni

Il monumento Brenzoni in San Fermo - Il monumento presenta al centro la rappresentazione scolpita e policroma della resurrezione di Cristo sotto un padiglione tenuto aperto da due angeli; tutt'attorno vi è una decorazione pittorica articolata che prevede un finto tendaggio d'inquadramento, che delimita il campo del monumento sulla parete, e un'architettura che idealmente inquadra la parte scultorea; si aggiunge, poi, ai lati del padiglione, una raffigurazione dell'Annunciazione, secondo un soggetto frequente in ambito funerario. Quanto oggi resta restituisce, tuttavia, un'immagine diminuita dell'opera nel suo assetto originario, perché la pittura, anche nella policromia della scultura, era di natura polimaterica, prevedendo l'uso di lucenti lamine metalliche, di elementi a rilievo in pastiglia dorata e di preziosi colori stesi a secco: tutti elementi che, a causa del tempo e dell'umidità, si sono perduti o sono giunti a noi alterati e diminuiti. Per comprendere appieno il monumento nel suo originario

sfarzo visivo e nella sua originalità bisogna idealmente risarcirlo di questi aspetti che servivano anche per integrare strettamente pittura e scultura. L'architettura che inquadra il nucleo scolpito del monumento si presenta, ad esempio, come un'aerea struttura da giardino che in alcune parti conserva ancora evidenti le venature del legno e la presenza vitale, di consistenza materica, delle foglie che si intrecciano al graticcio e dei boccioli di rose che si inseriscono nel fogliame. Al vertice del padiglione scolpito vi è, poi, una statua del profeta Isaia che, opera di Nanni di Bartolo, si pone idealmente dentro un'edicola resa in pittura ed è affiancata da due figure dipinte di arcangeli anche loro sotto analoghe strutture. La loro presenza si doveva leggere in ideale competizione con la statua sia per la verità tattile nella resa dei capelli e dell'incarnato luminoso, sia per l'evidenza concreta delle loro armature realizzate con lamine di stagno, oggi ossidate e con una lavorazione a bassorilievo ad imitazione della maglia metallica.

Queste figure evidentemente dovettero fare una grande impressione in città, tanto che, facendo testamento nel 1440, il canonico Antonio Malaspina, nel prevedere la propria tomba e l'allestimento di una cappella in Cattedrale, espresse la volontà che presso il proprio sepolcro venissero dipinti degli angeli 'come quelli del monumento Brenzoni in San Fermo. Un riferimento fu, oltre alle due figure angeliche del coronamento, anche l'arcangelo dell'*Annunciazione*, presentato di profilo, con i capelli biondi sollevati a mostrare la sua repentina discesa dal cielo. Resta ben apprezzabile il suo incarnato rosato, delicatamente modellato a buon fresco, mentre con maggiore difficoltà si può ricostruire il suo abbigliamento che si può immaginare preziosamente lavorato con lamine metalliche e applicazioni rilevate a pastiglia, la cui presenza è oggi testimoniata solo da piccoli chiodi. Ai lati del grande padiglione che accoglie la *Resurrezione* è dipinto, da una parte, Dio Padre e, dall'altra, il Bambino che, circondato da una corona di serafini, scende verso il grembo di Maria lungo un percorso fatto di vibrante pulviscolo d'oro. Si tratta di un motivo che deriva direttamente dalla pittura di Gentile da Fabriano. Come nel maestro marchigiano, tale motivo non è solo un'esibizione preziosa, ma corrisponde a una volontà di rendere concretamente la luce e il suo effetto sulle cose, tanto che la casa della Vergine, colpita dal raggio luminoso, ne risulta illuminata, come indicano le pennellate gialle sulla parete grigia. La giovane Maria, dal capo cinto da una raggiera di piccoli punti dorati, è una bellezza bionda dalle guance leggermente arrossate che richiama anch'essa i modelli femminili di Gentile da Fabriano; attualmente sembra indossare un manto vedovile, ma piccoli tracce superstiti indicano che in origine era vestita di un luminosissimo blu di lapislazzuli. La camera in cui Pisanello l'ha dipinta rimanda ad un ambiente signorile, arricchito di tessuti raffinati, come quelli citati negli inventari, ad esempio, della corte dei Gonzaga: si vedono, tra le altre cose, un tappeto orientale, una coltre intessuta d'oro e un tessuto ricamato con una dama e un cavaliere affrontati in una scena d'intonazione cortese.

L'insieme del monumento mostra, come si diceva, un'integrazione armonica tra parti dipinte e scolpite, tanto da far pensare a una progettazione d'insieme dovuta allo stesso Pisanello, tenuto conto che egli, come si vedrà, aveva consuetudine con la famiglia Brenzoni e, in particolare, con Francesco, il committente dell'opera. Nanni di Bartolo, lo scultore che appose la sua firma al monumento, fu nondimeno un artista di notevole qualità: fiorentino di provenienza, si era formato con Donatello e, prima di arrivare a Verona, aveva lavorato a Venezia nel cantiere di San Marco per la realizzazione del suo coronamento scolpito. Nel monumento Brenzoni, tuttavia, non tutto si deve alla sua mano, che, come mostra la statua del profeta Isaia, è ben caratterizzata e riconoscibile per forza ed espressività. Si distingue, invece, l'eleganza cifrata e gentile delle statue di Cristo e dei due angeli reggi-cero, dalle gonfie capigliature ricciute, che Aldo Galli e Laura Cavazzini hanno proposto di riferire a Jean de Prindall, uno scultore francese proveniente dalla Borgogna.



Le mappae mundi - L'armonia ritmica che lega, però, insieme queste sculture di diversa fattura porta a credere che vi sia stata una precisa regia nel combinare le varie parti del monumento. Si sono fatte ipotesi sulle ragioni della presenza di statue così diverse dai modi di Nanni di Bartolo, riferendole a un primo progetto o a una disponibilità da parte dei Brenzoni. Va comunque evidenziata la presenza di queste raffinate opere francesi nella Verona degli anni '20 del Quattrocento, perché sono un indicatore del tenore sostenuto del clima artistico cittadino. La città non era più sede di corte ma la sua classe dirigente aveva una grande disponibilità economica, una spiccata volontà di autopromozione e una rete di relazioni ad ampio raggio, cosa che favorì una stagione di intensa committenza artistica, anche per ragioni emulative. Illumina bene questo contesto un bellissimo documento scoperto qualche anno fa da Claudio Bismara e datato 18 maggio 1430. Vi è riportata la vendita da parte di Pietro da Sacco a Pisanello di due *mappae mundi* in pergamena riccamente miniate, conservate dentro preziosi contenitori, e un'“ecclesiola” in legno con alcuni monaci d'argento. La cifra per l'acquisto era molto elevata, ben 310 ducati, tenuto conto che nello stesso torno di tempo la sorellastra del pittore acquistò una casa con torchio per 350 ducati. Il venditore, Pietro da Sacco, non era, poi, un personaggio qualunque: era un ecclesiastico veronese che presto si era trasferito in Francia, dove aveva studiato

teologia a Parigi e dove si era presto inserito nel mercato librario, fino a diventare bibliotecario di Jean de Berry, fratello del re di Francia, forse il più importante collezionista del tempo, come testimoniano le famose *Très Riches Heures* oggi conservate presso il Musée Condé di Chantilly. Un altro protagonista dell'acquisto delle due *mappae mundi* e dell'*ecclesiola* fu infine Francesco Brenzoni, il committente del monumento in San Fermo, perché fu lui ad anticipare il denaro per l'acquisto, confidando con buona probabilità nel fatto che Pisanello sarebbe poi riuscito a rivendere questi oggetti rari e preziosi negli ambienti di corte che frequentava usualmente, come quelli di Roma, Mantova e Ferrara. Si sa che, di lì a poco, forse già nello stesso anno, Pisanello fu chiamato a Roma dal papa per lavorare in San Giovanni in Laterano, portando a termine il ciclo pittorico iniziato da Gentile da Fabriano e rimasto interrotto a causa della sua morte nel 1427. Una serie di pagamenti tra il 1431 e il 1432 documenta questo impegno di Pisanello a Roma, mentre nel 1435 egli risulta a Ferrara, come indica una lettera di Leonello d'Este al fratello, affinché recuperasse a Roma una *Madonna* che il pittore aveva lasciato lì. Nello stesso anno lo stesso Leonello pagò Pisanello, *pictor clarissimus*, per un'effigie di Giulio Cesare.

Le pitture della cappella Pellegrini - Tra terzo e quarto decennio Pisanello si spostò freneticamente tra Mantova, Roma, Milano e Ferrara ma ebbe sempre Verona come costante riferimento; bisogna ancora ringraziare Claudio Bismara per la scoperta di un altro documento che aiuta a precisare la cronologia dell'intervento di Pisanello per la cappella Pellegrini in Santa Anastasia. Il primo febbraio del 1438 Pisanello risulta, infatti, testimone a Verona nel contratto dotale tra Cristoforo Pellegrini e Laura Nogarola, rendendo probabile che allora o negli anni immediatamente precedenti egli fosse impegnato nella decorazione della cappella Pellegrini; va tenuto conto che, per il 1435 e il 1436, si hanno note di pagamento a Michele da Firenze, il plastificatore toscano che realizzò la bella e complessa decorazione in terracotta all'interno della cappella.

Sant'Anastasia era allora per la società veronese il tempio civico per eccellenza: la città sotto il governo veneziano aveva scelto, infatti, di riconoscersi in un nuovo santo patrono, san Pietro Martire, e la chiesa dei frati Predicatori, intitolata al martire domenicano (anche se nella tradizione è prevalsa la dedicazione a Santa Anastasia), divenne un riferimento per il ceto dirigente cittadino. Si costituì una confraternita intitolata al santo che riuniva i personaggi più importanti della città; il Comune e molti privati contribuirono al completamento del cantiere della chiesa e, quasi in una corsa di emulazione, molte famiglie abbienti scelsero di avere sepolture e cappelle nel complesso domenicano. I Serego e i Pellegrini, tra gli altri, realizzarono in questo periodo fastosi luoghi memoriali per la loro casata. Nel caso dei Pellegrini la realizzazione dell'allestimento della loro cappella in chiesa, già acquisita alla fine '300, si legò a un lascito fatto da Andrea Pellegrini nel testamento da lui dettato nel 1428, un anno prima di morire assassinato. La madre si impegnò a dare compimento alle volontà del figlio, favorendo la realizzazione di una prestigiosa decorazione nella

cappella di famiglia e rispettando il desiderio del testante di essere rappresentato nel suo vestito più bello in ginocchio davanti alla Madonna: oggi l'elegante figura a rilievo di Andrea Pellegrini si rivolge orante verso l'altare, ma la Vergine non vi è più presente, perché vi si trovava al centro di un polittico in terracotta, che è giunto a noi in poco significativi frammenti.

Pisanello fu impegnato a decorare l'esterno della cappella, ma sono andate perdute le figure di sant'Eustachio e di san Giorgio di cui parla Vasari nelle sue *Vite* e che erano dipinte sui due pilastri d'ingresso alla cappella. Restano, invece, sopra l'arcata d'accesso la famosissima scena del commiato di san Giorgio dalla principessa prima di andare a sconfiggere il drago; poco sotto vi è l'insegna parlante della famiglia, un pellegrino, dipinta su un finto drappo arricchito di vaio, che richiama le molte lussuose dotazioni da parata che i Pellegrini possedevano, come si sa da un inventario coevo dei beni della famiglia reso noto da Gian Maria Varanini. Queste pitture furono staccate in due fasi sullo scorcio dell'Ottocento per salvarle dall'umidità e sono state ricollocate nella loro sede originaria nel 1997, alla fine della mostra pisanelliana tenutasi allora a Verona. Data questa collocazione, a circa sette metri d'altezza, stupisce quanto Pisanello si sia impegnato nella loro esecuzione, in una manifestazione di virtuosismo pittorico indipendente dal fatto che qualcuno potesse vedere l'opera da vicino. Purtroppo l'umidità e gli stacchi hanno lasciato il segno, come si vede, in particolare, nella rovina della parte sinistra della composizione, dove si rappresenta il regno del drago; sul lato opposto è meglio apprezzabile la raffigurazione della partenza di san Giorgio in una composizione che, dallo sfondo al primo piano, testimonia al meglio quel gusto di varietà e di attenzione al mondo naturale che tanto veniva celebrato dagli umanisti. Come si è detto per il monumento Brenzoni, anche in questo caso si deve, però, idealmente risarcire la pittura dell'impoverimento che ha subito nel colore, nelle applicazioni di lamine metalliche e nelle molte parti rilevate a pastiglia. La tessitura polimaterica e illusionistica di questa decorazione doveva, infatti, integrarsi e competere con la decorazione in terracotta policroma dell'interno della cappella, creando un tutto continuo e un effetto di scrigno prezioso.



Per ricostruire la situazione originaria è utile osservare le foto del 1884, precedenti allo stacco, perché mostrano una superficie pittorica più integra. Nella figura della principessa, ad esempio, è meglio apprezzabile la lunga manica fatta di piume di pavone e in quella vicina del nano-cavaliere si vede come i finimenti del cavallo fossero lavorati a pastiglia dorata e come anche l'elmo fosse a rilievo, mostrando il volto

dipinto oltre la celata alzata. Malgrado le perdite si può, comunque, ancora ben apprezzare l'abilità virtuosa del pittore nel rappresentare la realtà nella sua molteplicità di apparenze, anche le più strane e singolari.

Più che nel monumento Brenzoni è poi possibile comprendere la genesi creativa dell'opera e le modalità di lavoro dell'artista. Nel comporre la scena egli poté avvalersi dei molti disegni che aveva in dotazione e che poteva sfruttare come modelli per dipingere ogni singolo elemento, adattandoli a seconda delle necessità. Utile è al riguardo confrontare il muso del cavallo del nano-cavaliere con un



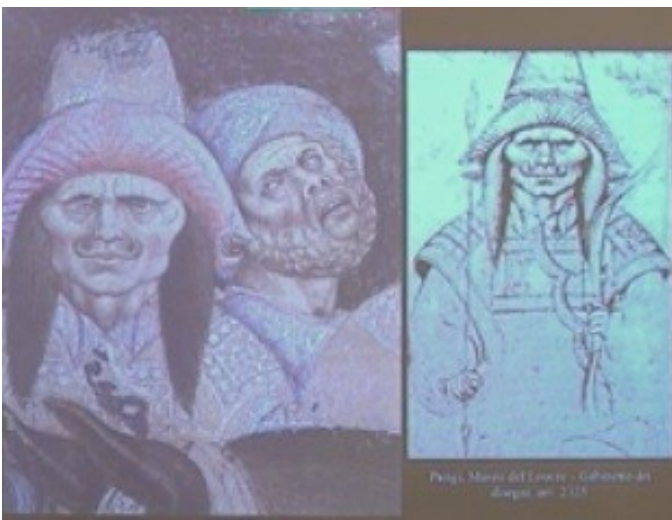
disegno di analogo soggetto conservato nel Gabinetto dei disegni del Louvre: si apprezza, nel foglio, la capacità disegnativa dell'artista che, con una modellazione tenuissima del chiaroscuro, seppe rendere con pungente verità la conformazione anatomica del cavallo e, nel dipinto murale, la singolare modalità di pittura disegnata che traduce il modello grafico nel definire le forme dell'animale.



La stessa cura e lo stesso nesso tra disegni e pittura murale si può riscontrare in altre parti, come ad esempio, nel gruppo di dignitari che, con i loro cavalli, stanno riuniti attorno al re di Silena: sono figure poco visibili a distanza, eppure il pittore mostra di averle studiate con grandissima cura. Uno dei cavalli, ad esempio, ha le narici tagliate, secondo un uso orientale, funzionale a migliorare

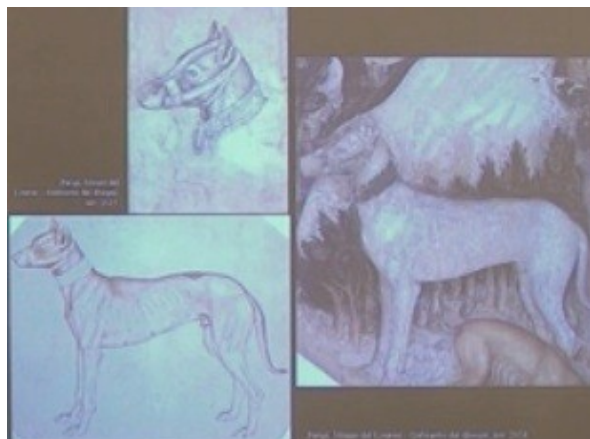
le capacità di corsa dell'animale: una conformazione del muso che dovette molto colpire Pisanello, che la studiò in più di un disegno fino a riportarla anche nel dipinto murale di Santa Anastasia. Anche in altre parti del gruppo dei dignitari si può ricostruire l'uso dei disegni, per rendere efficacemente, ad esempio, il muso di un cavallo e di un asino o per caratterizzare l'aspetto esotico dei personaggi. L'uomo di aspetto e di abbigliamento orientale che compare nel gruppo trova rispondenza nel disegno di un calmucco, ma nel foglio la sua figura, ripresa dal vero, mostra aspetti che sono tralasciati sulla parete: presenta infatti l'intero busto coperto dall'armatura e

tiene in mano l'arco e una freccia, mentre nella traduzione dipinta è rappresentato solo dalle spalle in su.



Molti dei suoi disegni rappresentano animali di diversa specie, ripresi da vivi e da morti sia attraverso schizzi che ne catturano la posa o il movimento, sia con disegni-modello che s'impegnano in una resa meditata e analitica dell'insieme o di singole parti. Sono questi ultimi quelli più funzionali ad essere poi tradotti nella pittura murale, come si vede, per esempio, per uno dei cani rappresentati nella pittura della cappella Pellegrini.

Molti dei disegni usati erano già nella dotazione della bottega, ma alcuni mostrano di essere stati eseguiti appositamente per il grande dipinto di Santa Anastasia; lo sono, ad esempio, gli schizzi preparatori per gli aironi che volano nel paesaggio marino che, sopra l'arco della cappella, separa le due parti della composizione; negli aironi, dipinti



contro un cielo finalmente atmosferico, si ha una puntuale trasposizione degli schizzi, ma va tenuto conto che l'impovertimento della superficie pittorica ne mostra oggi solo la struttura preparatoria di partenza.



Pisan pentor rebello - La fama di Pisanello lo portò, però, presto lontano da Verona; attraverso i disegni si sa che già nel 1438 egli fu presente a Ferrara al tempo del Concilio, dove in alcuni fogli riprese l'imperatore d'Oriente Giovanni VII Paleologo che era venuto per tentare di riunire la Chiesa orientale a quella occidentale, ma soprattutto per chiedere aiuto contro la minaccia ottomana. In uno dei fogli si trovano rappresentati in modo rapido la figura equestre del sovrano, la testa del suo cavallo con le narici tagliate, il patriarca di Costantinopoli con l'aggiunta di una descrizione a parole dell'imperatore, dei suoi colori e del suo abbigliamento, evidentemente in vista di un ritratto e, poi, della medaglia che Pisanello gli dedicò. Nello stesso foglio è, inoltre, copiata una scritta cufica di contenuto augurale, riprendendola da qualche stoffa od oggetto portato dalla delegazione bizantina, a riprova della curiosità del pittore verso i vari aspetti della realtà.



Già nel 1439 Pisanello risulta documentato a Mantova, ma tra il 17 e il 20 novembre dello stesso anno egli tornò brevemente a Verona, al tempo della guerra che oppose Venezia ai Visconti, di cui era alleato Gianfrancesco Gonzaga. In quei giorni il signore di Mantova riuscì a conquistare Verona e Pisanello entrò in città al suo seguito: la documentazione veneziana riporta che “*Pisan depentore vene et tornò indriedo con el marchexe*”. Questo fatto testimonia lo stretto legame con i Gonzaga e spiega la lunga vertenza che si aprì tra Pisanello e la Repubblica di Venezia, che lo considerava un traditore. Egli risulta citato come *Pisan pentor rebello* in un rapporto dei Rettori di Verona dove si elencano tutti coloro che erano rimasti fedeli al marchese di Mantova e che non avevano risposto alle intimazioni di tornare in patria. Nel 1442 egli ebbe un’assegnazione di domicilio coatto a Venezia e di lì a poco la concessione di un trasferimento a Ferrara presso la corte di Lionello d’Este, ma con il divieto di recarsi a Verona e a Mantova. Non si sa se Pisanello sia mai più tornato a Verona e non lo indicano i documenti che riguardano la sua famiglia in città. Non si ha neppure documentazione di un suo ritorno a Mantova, ma un rapporto di committenza rimase, perché risale al 1447 la bella medaglia realizzata dal pittore per Cecilia Gonzaga, cui si possono probabilmente collegare per tempi di esecuzione anche quelle di Gianfrancesco e di suo figlio Ludovico Gonzaga, dal 1444 nuovo signore di Mantova. Tra il 1443 e il 1448 Pisanello risiedette a Ferrara presso la corte estense e fu una stagione molto intensa e produttiva, di cui, però, sono poche le testimonianze pittoriche superstiti, tra cui i ritratti di Lionello e di sua moglie Margherita Gonzaga, ritenendo che sia lei la donna raffigurata nel bel ritratto del Museo del Louvre.



È questa soprattutto la fase di più intensa produzione delle medaglie, tutte da lui firmate, fra cui quelle in onore di Lionello d’Este. Si deve proprio a Pisanello la fortuna di questo tipo di oggetto celebrativo che aveva il suo contesto privilegiato nelle corti e nell’ambiente umanistico. La loro esecuzione partiva da una progettazione grafica e da una prima sensibile modellazione in cera, con soggetti nei versi ancora pervasi di spirito gotico e dove il richiamo all’antico è assai limitato.

Di lì a poco, nel 1449, Pisanello si trasferì a Napoli dove il re Alfonso d'Aragona gli assegnò vari privilegi, tra cui una rendita annuale. Nella nuova realtà dovette realizzare tutta una serie di opere legate alle esigenze della corte, come testimoniano vari suoi disegni. Anche in questo caso si impegnò nella realizzazione di bellissime medaglie, tra cui quelle progettate e realizzate per Alfonso di Aragona.



A questo periodo è stata, inoltre, di recente assegnata la piccola tavola firmata della National Gallery di Londra che raffigura la Madonna con Bambino tra i santi Giorgio e Antonio Abate.



Erano ormai gli ultimi anni di attività di Pisanello. Un accenno incidentale in una lettera datata 31 ottobre 1455 riporta notizia della sua morte: Carlo de' Medici, scrivendo al proprio fratello Giovanni, racconta come il cardinale Pietro Barbo fosse riuscito a ottenere una trentina di medaglie d'argento, comprandole da un garzone di Pisanello, dato che il maestro era morto in quei giorni.

Probabilmente nell'ultima fase della sua vita Pisanello, come si è già detto, non tornò più a Verona, ma la sua fama vi rimase forte, come si è visto nella testimonianza del testamento del canonico Antonio Malaspina. La risonanza, in particolare, delle sue medaglie è testimoniata nella decorazione della cappella Guantieri in Santa Maria della Scala, dipinta da Giovanni Badile tra il 1444 e il 1445. Negli sguanci delle finestre, senza alcun nesso con i soggetti rappresentati sulle pareti, sono, infatti, dipinte con buona fedeltà le medaglie di Pisanello dedicate a Giovanni VII Paleologo, Lionello d'Este, Nicolò Piccinino e Sigismondo Pandolfo Malatesta. La loro presenza, che incuriosì anche Giovanni Battista Cavalcaselle che le disegnò a fine Ottocento, è il segno di come la fama di Pisanello sia rimasta viva soprattutto per le sue medaglie. Il suo seguito pittorico fu invece molto scarso, sia per la sua incapacità di formare una scuola e per una concezione di pittura legata all'affermazione del genio individuale, sia per il pervasivo imporsi della nuova cultura rinascimentale. L'arrivo nel 1459 a Verona della pala di Mantegna per la basilica di San Zeno sancisce idealmente l'affermarsi di un

nuovo paradigma, del tutto estraneo a quello nel quale Pisanello aveva vissuto e operato.



Bibliografia sintetica

Documenti e fonti su Pisanello, a cura di D. Cordellier (d'ora in poi *Documenti*), in "Verona illustrata", 1995, 8, pp. 119-120

Pisanello, catalogo della mostra a cura di P. Marini (Verona, 8 settembre – 8 dicembre 1996, Milano 1996)

Pisanello. Le peintre aux sept vertus, catalogue de l'exposition sous la direction de D. Cordellier (Paris, Musée du Louvre, 6 mai - 5 août 1996), Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996

Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Electa, Milano 1996

T. Franco (a), *La bottega di Pisanello*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 1998, pp. 71-86

L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in "Prospettiva", 2001, 103-104, pp. 113-132

C. Bismara, *Pisanello, Pietro da Sacco, due mappae mundi e una ecclesiola di legno a Verona nel 1430*, in "Nuovi Studi", XVII, 2012, pp. 11-35

C. Bismara, *La cappella Pellegrini e Pisanello civis originarius di Verona nel 1438*, in "Verona illustrata", 2013, pp. 5-13;

Pisanello. Il tumulto del mondo, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale 7 ottobre 2022 – 8 gennaio 2023) a cura di S. L'Occaso, Milano 2022.

8 febbraio 2022

Lezione della dott.ssa **Margherita Zibordi**

Assegnista di ricerca in Storia dell'arte
medievale – Università di Verona

Liberale da Verona
(Verona, 1445ca. – 1527/1529)

Pittore e Miniatore

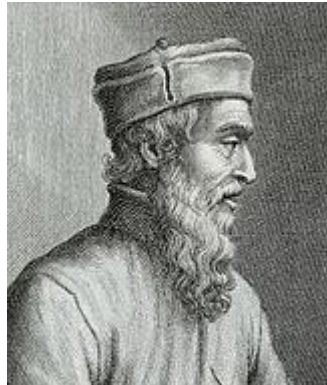


Immagine da https://it.wikipedia.org/wiki/Liberale_da_Verona

Liberale nacque a Verona intorno al 1445. Suo padre, Jacopo di Zanino dalla Biava, era un fornaio immigrato a Verona da Monza, mentre sua madre era figlia del pittore Zeno Solimani e sorella del pittore e miniatore Nicolò Solimani, un artista veronese che fu attivo a Mantova dal 1462 al 1493. La fama di Liberale è soprattutto legata all'illustrazione dei corali del Duomo di Siena, compiuta dall'artista lungo quasi dieci anni, dal 1467 al 1476. Si tratta di una delle più grandiose imprese decorative della miniatura italiana e proprio per questo motivo Liberale è considerato uno dei più geniali miniatori del Rinascimento.

Ad attestare la presenza dell'artista a Verona nella sua fase giovanile sono solamente tre documenti. Nel 1455, e poi nel 1465, l'anagrafe veronese registra Liberale come appartenente al nucleo familiare nella contrada di San Giovanni in Valle. Sempre nel 1465, Liberale è testimone di un atto di concessione nel monastero olivetano di Santa Maria in Organo. L'ordine degli olivetani giocò un ruolo chiave nella carriera del pittore.

Sulla formazione artistica di Liberale le fonti sono assai scarse e confuse. Una di esse è l'aretino Giorgio Vasari, autore della prima moderna di storiografia artistica. Nell'edizione del 1568 della sua opera intitolata *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Vasari dedica una delle sue "vite" a Liberale e scrive che egli fu discepolo del pittore veronese Vincenzo di Stefano, del quale, tuttavia, non si conosce alcuna testimonianza. Sempre basandosi su quanto riporta Vasari, Vincenzo di Stefano avrebbe dipinto nel 1463 una Madonna per

la chiesa di Ognissanti a Mantova. L'opera citata corrisponde in effetti a un affresco firmato e datato 1463 da Nicolò Solimani. Dunque, fu lo zio Nicolò il primo maestro di Liberale? La differenza di stile che sussiste tra i due artisti smentisce decisamente l'ipotesi vasariana.

Se proviamo a immaginare il clima culturale e artistico veronese durante la giovinezza di Liberale, possiamo intuire che si trattava di un clima diviso tra la tradizione tardogotica locale e l'avanguardia rappresentata dalla pala a San Zeno dipinta da Mantegna. Ma nemmeno il riferimento a questo *milieu* si qualifica come risolutivo secondo gli storici dell'arte per comprendere le radici dello stile di Liberale giovane.

Uno sbaglio fruttuoso per comprendere la formazione artistica del nostro fu compiuto dallo storico dell'arte Roberto Longhi in un articolo pubblicato sulla rivista 'Paragone' nel 1955. Longhi attribuì al pittore veronese una *Crocifissione di Cristo con santa Chiara* in collezione privata, che studi successivi hanno stabilito essere un capolavoro di Michele Pannonio, pittore di origini ungheresi documentato a Ferrara dal 1438 al 1464. Secondo la critica, il lessico stilistico di Liberale mostra forti assonanze con la pittura ferrarese e sembra perciò suggerire che egli trascorse da giovane un periodo a Ferrara. Sono stati inoltre proposti dei confronti con le miniature della Bibbia di Borso d'Este (Modena, Biblioteca Estense, ms. Lat. 422 = α V. G. 12 e ms. Lat. 423 = α V. G. 13), capolavoro della miniatura ferrarese che costituì un punto di riferimento imprescindibile per l'illustrazione libraria padana a essa successiva. La familiarità con la città estense non era nuova per gli artisti veronesi, se pensiamo ad esempio al medaglista e miniatore Matteo de' Pasti.

Un interessante contributo a proposito del retroterra artistico di Liberale è stato presentato da Hans-Joachim Eberhardt. Lo studioso ipotizza che il veronese durante il suo "tirocinio in Valpadana" abbia sostato in un altro centro emiliano, Modena. Lì nella chiesa di San Domenico, sull'altare intitolato a san Pietro Martire dovevano essere collocati alcuni pannelli di un dossale databili al sesto decennio del Quattrocento, oggi conservati nella Galleria Nazionale di Parma. Secondo Eberhardt, Liberale dovette guardare a queste tavole, non solo perché esse raffiguravano storie di un santo veronese, ma anche per la loro qualità stilistica. Il pittore delle *Storie di San Pietro Martire* si qualifica come narratore esuberante ed eloquente. Uno dei confronti proposti da Eberhardt è tra il pannello con la *Traslazione di san Pietro martire* e una miniatura di Liberale nei corali senesi: *Cristo resuscita il figlio della vedova di Naim*. In entrambe le opere la strada è stranamente incurvata a formare una conca, in modo estremamente simile. Un altro accostamento molto parlante è tra la figura del paralitico miracolato nei pannelli modenesi e il *Seminatore miniato* da Liberale a Siena.

Purtroppo, non si conoscono opere di Liberale precedenti alla sua partenza per la Toscana. La permanenza del nostro a Siena fu lunga, circa un decennio. Ricorda Vasari che Liberale fu "condotto [...] dal Generale de' monaci di Monte Oliveto a Siena" e

“miniò per quella religione molti libri”. Quasi certamente la rete di relazione dei monaci olivetani fu determinante. Lo spostamento di Liberale a Siena è forse anche legato al trasferimento nella città toscana dell'intagliatore olivetano fra Sebastiano da Rovigno, che nel 1464-65 si trovava a Verona presso il monastero di Santa Maria in Organo.

Forse l'opera senese più antica di Liberale sono le dieci miniature che decorano un manoscritto con l'*Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio, commissionato da Gregorio Lolli Piccolomini, segretario di papa Pio II, e oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (ms. L. 1504-1896). Ricorda infatti Vasari che il maestro veronese “ne finì di miniar alcuni [libri] rimasti imperfetti, cioè solamente scritti, nella libreria de' Piccolomini”. Le miniature del Plinio mostrano i riflessi del probabile soggiorno ferrarese compiuto da Liberale. Il ritratto dell'autore Plinio nella prima pagina del testo, si connota per il busto innaturalmente allungato. Questo dettaglio è stato paragonato dalla critica alle Muse dello Studiolo di Belfiore di Lionello e di Borso d'Este, per esempio la Musa Thalia dipinta da Michele Pannonio. Altri elementi come i colori brillanti e il paesaggio costellato di montagne e castelli sono stati ricondotti all'influsso della miniatura ferrarese di quegli anni. L'assenza di componenti senesi nello stile di queste miniature ha fatto ipotizzare che Liberale le abbia eseguite appena giunto a Siena. Le restanti miniature del manoscritto, che sono la maggior parte, sono attribuite al toscano Giuliano Amadei, mentre le iniziali con questo particolare tipo di decorazione denominata ‘a bianchi girari’, vale a dire a tralcio vegetale che si serve del colore bianco della pergamena, sono invece opera di Gioacchino de Gigantibus,

Poco tempo dopo, nel 1466, Liberale si dedicò a miniare quattro libri corali per i monaci di Monte Oliveto Maggiore, l'abbazia che appunto faceva capo alla congregazione degli olivetani. I quattro codici miniati da Liberale fanno parte di una serie costituita da più di venti corali, per la precisione ventidue, che nel 1810 furono trasferiti da Monte Oliveto alla cattedrale di Chiusi e dal 1988 si conservano presso il Museo del Duomo di Chiusi. I ‘libri corali’, detti anche ‘libri di coro’ oppure più semplicemente ‘corali’, sono codici di notevoli dimensioni che contengono i canti della messa o dell'ufficio divino. Il libro corale con i canti della messa è denominato Graduale, mentre il libro corale che contiene i canti dell'ufficio divino prende il nome di Antifonario. I corali venivano posti sul badalone attorno al quale stavano i religiosi che leggevano parole e musica dei canti. Contengono grandi iniziali sontuosamente miniate, proporzionate alla misura dei codici, e proprio per questo nell'XIX secolo divennero spesso preda dei collezionisti che le asportarono dalla pagina per goderne come se fossero dei piccoli quadri.

Liberale miniò i corali per Monte Oliveto Maggiore probabilmente a partire dal 1466 e fu pagato tra il febbraio 1468 e la fine del 1469. I codici erano stati allestiti in occasione del rifacimento del coro di Monte Oliveto Maggiore e furono scritti dal calligrafo milanese fra Alessandro da Sesto. Alla loro decorazione avevano già

contribuito a partire dal 1458, prima dunque dell'arrivo di Liberale, artisti come il fiorentino Lorenzo Rosselli e il senese Sano di Pietro; nel 1466 è la volta di Liberale da Verona e dopo di lui il lombardo Girolamo da Cremona e il milanese Venturino Mercati. Come ho accennato l'intervento di Liberale si può individuare in quattro codici, denominati con le lettere A, Q, R, Y.

Una bella iniziale con i *Cantori olivetani* è inclusa nel Graduale Q: due olivetani cantano davanti al badalone, il leggio di grandi dimensioni che era situato al centro del coro per sorreggere proprio i grandi, e davvero molto pesanti, libri corali. È possibile notare una notevole cura nei dettagli, anche i più minuti, come ad esempio la cinghia che permette di tenere aperto il libro corale sul badalone. Un'altra splendida miniatura contenuta nel corale Q è l'*Ascensione di Cristo*. Il viso di Cristo con gli occhi abbassati e le palpebre socchiuse illuminate dall'alto ricorda molto la figura di Plinio nel codice Piccolomini. Inoltre, una reminiscenza dei paesaggi di Michele Pannonio è nelle colline appuntite che fanno da sfondo.

La *Lavanda dei piedi* è la miniatura di maggiori dimensioni del Graduale Y. A saltare all'occhio sono soprattutto i colori singolari, con una tavolozza giocata soprattutto sulle gradazioni del rosso, con stacchi in azzurro intenso e giallo oro. La scena è costruita per piani paralleli ed è chiusa da una parete viola su cui si aprono finestre con eleganti peducci vegetali, da cui lo sguardo spazia sul paesaggio. Si nota ancora una certa goffaggine nel costruire il gruppo degli Apostoli, che si sovrappongono senza una definita e coerente definizione spaziale. Nonostante ciò, l'eccitazione degli apostoli viene immediatamente trasmessa dalla mimica dei volti e dai gesti. La bacinella di rame lucente con l'ombra che si rifrange nell'acqua ha fatto pensare a un qualche di tipo di reminiscenza fiamminga.

È riconoscibile in questi corali l'influenza su Liberale di artisti senesi come il pittore e miniatore Sano di Pietro, il quale aveva dipinto pochi anni prima il Salterio della medesima serie di codici per Monte Oliveto. Sano di Pietro sarà un riferimento per Liberale nei suoi primi anni senesi. Le similitudini si possono cogliere in particolare nei fregi vegetali a foglie lanceolate e nella decorazione delle iniziali.

L'analisi stilistica mostra senza possibilità di dubbio che i corali di Monte Oliveto Maggiore sono tra le prime opere toscane di Liberale e precedono i corali del Duomo di Siena. Il linguaggio del maestro è qui più arcaico rispetto alle miniature del graduale 24.9 della cattedrale senese, il più antico, commissionato nel 1467 e terminato nel 1468. Se si osservano i fregi marginali, tralci che si avvolgono attorno a un'asta, si può notare la maggiore semplicità e la minore esuberanza rispetto alle foglie che Liberale dipingerà in seguito.

Anche nell'aggiudicarsi l'impresa decorativa dei corali del Duomo di Siena furono gli olivetani a lanciare Liberale. Un documento scoperto da Eberhardt, difatti, prova che gli olivetani erano i garanti del pittore presso l'Opera del Duomo di Siena. Ciò ulteriormente conferma quanto scritto da Giorgio Vasari, vale a dire che Liberale fu

“condotto [...] dal Generale de' monaci di Monte Oliveto a Siena” e “miniò per quella religione molti libri”. In quel periodo, l'Opera del Duomo di Siena aveva in cantiere una serie di libri corali che dovevano essere illustrati. Sempre dai documenti sappiamo che il 24 gennaio 1467 il fattore dell'Opera del Duomo aveva consegnato “per detto di missere Cipriano operaio a uno giovanetto lombardo 2 carte delli antifonari grandi perché facesse uno minio mezano d'una lettera C”. Il “giovanetto lombardo” altri non è che Liberale e il “minio mezano d'una lettera C” è il lavoro che doveva provare la sua abilità come miniatore. La lettera C è un'iniziale ritagliata con *Cristo circondato da una gloria di angeli*, che oggi si trova in Inghilterra a Birmingham presso il Barber Institute of Fine Arts. Nel 1838 un collezionista scozzese, James Dennistoun, la acquistò dal custode della Galleria di Siena. Il foglio nel quale era contenuta l'iniziale è purtroppo oggi disperso. Anche in questo caso si possono notare le affinità stilistiche con Sano di Pietro, a cui la miniatura era precedentemente attribuita. Oltretutto, è possibile un confronto con l'*Ascensione* che abbiamo appena visto nel graduale Q per Monte Oliveto, che rende evidenti i progressi compiuti da Liberale nella resa delle figure, più solide e monumentali, e in un maggiore equilibrio nella composizione. Straordinariamente azzeccati sono inoltre gli abbinamenti cromatici con il rosso-arancio accostato al viola e al verde. Per non parlare dei dettagli come le teste di drago alle estremità del corpo della lettera. Con il “minio mezano d'una lettera C”, Liberale aveva pienamente superato la prova e ottenuto il lavoro.

Il 13 febbraio 1467, l'operaio del Duomo di Siena Cipriano Corti assegnò al veronese tutte le miniature del Graduale numero 24.9. Si trattò indubbiamente di un incarico di grande prestigio assegnato a un giovane e promettente artista forestiero, che fu preferito ai pittori e ai miniatori senesi e toscani. Nel 1468 Liberale terminò l'illustrazione del graduale con 16 miniature raffiguranti parabole ed episodi della vita di Cristo. Da queste 16 miniature emerge con molta evidenza l'abilità di Liberale come narratore e il suo straordinario talento come ideatore di scene vivaci ed eloquenti. Possedeva un estro, una vena arguta e fantasiosa, come si può osservare nell'iniziale con la *Parabola della trave e della pagliuzza e della caduta dei due ciechi*. Qui Liberale dimostra di essere ricettivo verso le opere di scultura presenti a Siena. La figura ritratta di spalle con la testa e il busto leggermente torti un prestito da Donatello, più precisamente dal *Banchetto di Erode* nel Battistero di Siena. Questa invenzione non si trova nei corali di Chiusi. In questo lavoro emergono gli elementi caratteristici dello stile Liberale: l'enfasi sulle emozioni e la luminosità dei colori.

Il successivo corale a cui lavorò Liberale fu il Graduale 20.5. Il maestro lo miniò per intero e lo firmò nella pagina d'apertura. Il lavoro fu portato a termine nell'arco di due anni. Le fasi di realizzazione furono due, la prima dall'ottobre del 1469 e la seconda dall'ottobre del 1470. All'ottobre 1469 risale questa iniziale che raffigura il *Pagamento dei vignaioli*. Il fattore e gli operai sono molto espressivi, comunicano i loro sentimenti, stanno discutendo animatamente, e il vignaiolo si volta infuriato. Risulta in sensibile aumento l'interesse dell'artista veronese verso la resa delle

passioni, e, parallelamente, vediamo crescere l'intensità drammatica. Ai personaggi di Liberale manca solo la parola. Anche i fregi partecipano di questa inquietudine, sono sfilacciati e spettinati.

Nel Graduale 20.5 è inclusa la miniatura detta *Aquilone*, la più nota di Liberale ma, allo stesso tempo, la più misteriosa, dal momento che si tratta di un soggetto inusuale nei libri corali. Il personaggio raffigurato dal corpo interamente azzurro e lanciato a tutta velocità sul mare è Eolo, dio del vento. Eolo è in corsa, con gambe e braccia piegate, e poggia il piede sinistro su di una nave. Il suo viso, incorniciato da un'enorme chioma gonfia, ha un cipiglio corrucciato e le guance sono gonfie per lo sforzo di soffiare. Attorno al suo corpo un telo si tende per il vento e forma una spirale. È qui palese il riferimento all'Antico. Si trattò forse delle suggestioni di un soggiorno a Roma? Effettivamente i documenti senesi non segnalano la presenza di Liberale per otto mesi, fino all'agosto 1470. Secondo Eberhardt, a far propendere per questa ipotesi è la somiglianza con il Torso del Belvedere, opera databile al I secolo a.C.. Come ha sottolineato lo studioso, la miniatura di Liberale sarebbe la prima ripresa nota dalla scultura. Liberale dovette rimanere senza dubbio affascinato dall'arte classica e probabilmente sull'onda di quelle suggestioni egli complicherà le scene e gli svolazzi dei panneggi.

Proprio nel Graduale 28.12, il San Matteo è una ripresa puntuale della musa Erato del sarcofago Giustiniani che oggi è al Kunsthistorisches Museum di Vienna ma che allora si trovava nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma.

La lentezza con cui i lavori procedevano spinse l'Opera del Duomo di Siena ad assumere altri miniatori per completare l'illustrazione dei corali. In quel momento entrò in scena Girolamo da Cremona, che si trovava a Siena nel febbraio 1470.

Documentato dal 1460 al 1483, Girolamo può essere annoverato tra i maggiori miniatori italiani del Quattrocento. I suoi punti di forza erano il realismo e gli effetti di illusionismo spaziale. Il suo stile risente soprattutto dell'influenza di Andrea Mantegna, con il quale ebbe stretti rapporti a Mantova, la città in cui Girolamo visse da giovane, dal momento che compare in un atto notarile come figlio di Zanino dei Corradi, un pittore di origini cremonesi ma al servizio dei Gonzaga, i signori di Mantova, dal 1419 al 1443. Fu proprio Mantegna a raccomandare Girolamo alla marchesa Barbara Brandeburgo Gonzaga, che in una lettera al figlio Francesco scrisse di aver deciso di affidare il completamento di un Messale a “un zovane di questa terra el quale minia molto bene”.

Nella miniatura con la *Disputa di Santa Giustina di fronte a Massimiano* che in origine apparteneva a un Antifonario della serie dei corali del monastero benedettino di Santa Giustina di Padova miniato da Girolamo da Cremona, particolarmente evidente sono le affinità con il linguaggio di Mantegna. L'iniziale è stata asportata dal manoscritto nel corso del XIX secolo ed è oggi conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 817-1894). Considerati i documentati rapporti con Mantegna, la critica ha

proposto di identificare con Girolamo da Cremona proprio quel “Jeronimo” che accompagna il maestro padovano a Firenze nel 1466.

Girolamo eseguì tre miniature istoriate in 11 giorni e ricevette un compenso di un terzo superiore a quello di Liberale. Nel dicembre 1470, Liberale fu incaricato di completare il graduale iniziato da Girolamo da Cremona. Tuttavia, al veronese fu ordinato di adeguarsi allo stile del miniatore lombardo. A termine dell'incarico, Liberale scomparve dagli atti dell'Opera del Duomo per sedici mesi. In quei sedici mesi realizzò un capolavoro questa volta di grande formato, la pala del Duomo di Viterbo, un dipinto su tavola con il *Salvatore tra quattro santi*, datata 1472 e commissionata dal vescovo di Viterbo Pietro Gennari. Ciò che colpisce immediatamente è la tavolozza di questo dipinto, per la “purezza minerale dei colori”. La pala di Viterbo per la figura di Cristo sembra riprendere un modello del repertorio di Liberale, che potrebbe essere il medesimo che egli aveva utilizzato cinque anni prima nel *Cristo circondato da una gloria di angeli* del Barber Institut di Birmingham. Rispetto alla miniatura di Birmingham si può notare il maggiore naturalismo nel corpo e, dal punto di vista psicologico, una nuova intensità dello sguardo, che percepiamo più acuto e penetrante. Il committente ritratto in basso è probabilmente il vescovo viterbese Pietro di Francesco Gennari, che morì il 4 agosto 1472. Del committente vediamo solo il volto di profilo e parte delle spalle e delle mani giunte in preghiera, in atteggiamento orante. Il Redentore distende la mano sopra di lui per donargli la sua protezione. Questo dettaglio compositivo si presta a un confronto con un'opera senese di Donatello. Nella lunetta conservata nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla di Torrita di Siena vediamo nella parte inferiore la testa e il busto di un uomo di profilo con i capelli tesi all'indietro dal forte vento che soffia dall'apparizione di Cristo.

Lo stesso *pathos*, le stesse intensità espressiva e tensione drammatica compaiono nelle miniature del Graduale 21.6, eseguite da Liberale negli ultimi mesi del 1472. Nell'episodio della *Guarigione dell'indemoniato*, Gesù è raffigurato mentre compie il miracolo e libera l'ossesso dal demonio. È una figura in movimento, è dinamica. L'energia che la governa è evidente negli arti e nei panneggi mossi delle vesti. I volti comunicano emozioni potenti e tragiche, come la paura della donna o la commozione degli astanti. Anche in questo caso si può parlare di “purezza minerale dei colori”. Gli ornati risentono palesemente dell'influenza di Girolamo da Cremona. I fregi vegetali sono irrigiditi e non più frastagliati ed esuberanti come nel Graduale 24. 9, sebbene mantengano una certa carnosità e rigoglio.

Liberale vuole competere con Girolamo da Cremona, che stava lavorando al Graduale 23.8. Nell'agosto 1472 i due miniatori sono entrambi impegnati a illustrare i codici del Duomo di Siena. Da Girolamo, Liberale deve riprendere la maniera di eseguire gli ornati, nei fregi e nelle iniziali. Le perle e i castoni metallici con pietre preziose sono i motivi firma del miniatore lombardo che entreranno definitivamente nel lessico

ornamentale di Liberale a partire dal 1471, 1472. Da Girolamo, proviene un nuovo respiro monumentale nelle composizioni di Liberale.

Nel 1471, il maestro veronese esegue una miniatura a piena pagina con la *Crocifissione* in un Messale oggi alla Biblioteca Comunale di Siena. Fu attribuita a Liberale da Bernard Berenson nel 1907 e in seguito Carlo Del Bravo legò la miniatura alla nota di pagamento a Liberale del 23 aprile 1471 “per uno Crocefisso per un messale s'è fatto di nuovo”. Il Messale segue le miniature del graduale 28.12 del Duomo di Siena, che Liberale completò dopo che vi aveva lavorato Girolamo da Cremona. E infatti, è già evidente l'influenza del lombardo, che spinge Liberale a rinnovare, anzitutto, il suo repertorio decorativo con elementi preziosi. Nella cornice della *Crocifissione* vediamo già comparire piccole perline e perle più grandi agli angoli. La scena è racchiusa entro una cornice doppia, blu e rossa. Agli angoli della cornice blu sono posti quattro tondi con raffigurati i quattro Evangelisti.

Possiamo notare la cura nella resa di dettagli, come ad esempio le lacrime dei dolenti o il sangue che cade dal capo di Cristo. Un altro dettaglio prezioso sono le lumeggiature dorate sulle vesti dalle pieghe fitte e grafiche, che sembrano anch'esse un rimando all'arte classica. Il paesaggio e le rocce in primo piano, invece, portano la mente ai paesaggi rocciosi di Mantegna.

Giunti a questo punto, i due miniatori, Liberale e Girolamo, iniziarono a influenzarsi a vicenda, sebbene nella creazione delle iniziali figurate fu concessa loro molta autonomia. Il lombardo cominciò a creare personaggi meno statici, mentre le figure del veronese divennero più pacate, tranquille.

L'iniziale con l'*Adorazione dei Magi* del Graduale 19.4 mostra bene l'influenza su Liberale di Girolamo e infatti in passato si pensava fosse lui l'autore. Invece all'opera è il nostro, che raggiunge un nuovo apice di sontuosità negli ornati; lo vediamo bene nell'abbondanza di perle, nella foggia delle foglie di acanto, nelle delicate decorazioni a filigrana. Tuttavia, guardando più in profondità oltre a questi dettagli, è la composizione in sé a essere più affollata. La gestualità dei personaggi è trattenuta per gli standard di Liberale, nonostante si percepisca ancora una certa disinvoltura negli atteggiamenti. I due delfini in basso sono un motivo anticheggiante ma sono anche simboli della salvezza cristiana. Liberale è un creatore di fantasie archeologiche. Nei corali di Siena sono dipinte protomi di gorgone, mascheroni con foglie al posto della barba, scudi, cornucopie, sfingi e tanto altro ancora.

Nel 1474 Liberale raffigura nuovamente l'episodio della *Lavanda dei piedi*, nel Graduale 22.7. Il confronto con la miniatura dello stesso soggetto, dipinta da Liberale quasi dieci anni prima nei corali di Monte Oliveto Maggiore mostra un'enorme evoluzione dell'artista. Sicuramente Liberale ha perso del tutto la goffaggine giovanile nella resa dello spazio e la scena non è più costruita per piani paralleli ma segue una direttrice obliqua.

Al termine dell'impresa decorativa dei corali senesi, Liberale diventò quasi visionario, lasciò correre la fantasia e la sua propensione a creare scene drammatiche. come nella miniatura dell'Antifonario 1.A, l'*Apparizione dei Padre eterno a Isaia*. È l'ennesima replica di Liberale a Girolamo.

A cavallo tra il 1474 e il 1475, Liberale è probabilmente a Roma, per dipingere la pala della chiesa olivetana di Santa Francesca Romana. Ancora una volta sono gli olivetani a procurare il lavoro al veronese.

Un'altra opera di miniatura realizzata da Liberale negli anni senesi è un Libro d'ore conservato alla Free Library di Philadelphia (ms. Lewis E 118). Nel Cinquecento la proprietaria del codice fu la suora domenicana Artemia Piccolomini. Si tratta dunque con ogni probabilità di un'ulteriore commissione dei Piccolomini, a conferma di quanto ricorda Vasari. Le decorazioni a bianchi girari sono ancora una volta di Gioacchino de Gigantibus, che, lo ricordiamo, aveva dipinto anche le iniziali a bianchi girari del Plinio miniato per Gregorio Lolli Piccolomini e oggi Londra.

Durante gli anni trascorsi a Siena, Liberale si dimostrò ambizioso, si cimentò in diverse tecniche non solo la miniatura, ed ebbe scambi con l'élite della cultura artistica locale. Agli anni 1469, 1470 è datata la tavola di predella con *San Pietro risana lo storpio* oggi a Berlino (Staatliche Museen). Nel dipinto appare il gusto per l'antico e l'organizzazione prospettica degli sfondi architettonici. Nel *San Pietro che risana lo storpio* è oltretutto presente una probabile citazione dalla *Speranza* di Donatello nel Battistero di Siena.

A Siena Liberale si dedicò a dipingere i cassoni, i cofani nuziali con soggetti profani, come le storie antiche moralizzate o i trionfi della Castità. Nella sua attività di pittore di cassoni lavorò a fianco del grande artista senese Francesco di Giorgio Martini. Tra gli esemplari più belli è un frammento che raffigura il *Gioco degli scacchi*. Saranno i cassoni dipinti da Liberale a decretare la fortuna a Verona di questa tipologia di prodotto.

Nel 1476 terminò la collaborazione di Liberale con l'Opera del Duomo, che navigava in cattive acque dal punto di vista finanziario. Liberale decise di tornare a Verona. Il 13 dicembre 1476 Liberale è testimone di un atto di locazione nella contrada di Santa Maria in Organo. Il ritorno in patria sicuramente non fu semplice per l'artista. Poco dopo la partenza di Liberale per la Toscana, a Verona la miniatura era divenuta espressione della cultura mantegnesca, in particolare con i pittori e miniatori della famiglia Dai Libri. Su tale periodo è assai difficile dare ragione a Vasari quando scrive "diede più che ad altro opera al miniare tutto il rimanente della sua vita", dal momento che ci sono pervenute un numero assai ridotto di pergamene dipinte da Liberale nei successivi cinquanta anni di attività. Abbiamo tre manoscritti miniati riferibili a diversi committenti, tutti databili nell'ultimo decennio del Quattrocento.

Uno di essi è un Salterio per il monastero di San Giorgio in Braida, dei canonici regolari di San Giorgio in Alga. Del lavoro compiuto da Liberale è rimasta un'iniziale

ritagliata che raffigura i *Monaci celestini cantanti*, oggi in collezione privata. I monaci indossano la loro caratteristica tonaca azzurra, identificata come l'abito dei monaci di San Giorgio detti proprio per questo motivo 'celestini'. Dopo la soppressione della congregazione molte iniziali furono asportate dai manoscritti del monastero. Si ritiene che i ritagli siano stati riutilizzati, per formare un album di cui ci sono rimaste alcune notizie. Non era affatto inusuale che le miniature ritagliate finissero all'interno di album. Era un metodo di riordino e di esposizione molto utilizzato dai collezionisti, soprattutto per i disegni. L'iniziale di Liberale fu vista a inizio Novecento, in un album della collezione Miniscalchi Erizzo, che custodiva una quarantina di miniature ritagliate. L'album proveniva dalla collezione Moscardo, dove nel 1718 fu menzionato fra i libri che raccoglievano i disegni. Nel 1881 l'album fu esposto a Verona alla "Esposizione di Arte Antica e Moderna" insieme con altre opere appartenenti a collezioni private.

Agli anni 1495-96 circa risalgono tre miniature di Liberale che provengono dal graduale del monastero olivetano di Santa Maria in Organo. Se si paragona il ritaglio con l'*Adorazione dei Magi* alla miniatura di analogo soggetto dei corali del Duomo di Siena è facile notare come Liberale sia meno sicuro nel tratto e nel modellato. Tuttavia, nell'iniziale del graduale di Santa Maria in Organo i Magi vengono raffigurati come re dei continenti; uno di essi, difatti, ha la pelle scura.

L'opera di miniatura più tarda per cronologia attribuita a Liberale è un breviario di piccole dimensioni, custodito alla Biblioteca Comunale di Treviso (ms. 888). Il codice proviene da Venezia, più precisamente dalla certosa di Sant'Andrea del Lido. I fogli sono sottili e di notevole qualità. I frontespizi architettonici a cui sono affissi i fogli di pergamena lacerata sono come una finestra aperta sulla scena principale. Questo espediente compositivo testimonia un tentativo di aggiornamento di Liberale sul linguaggio della miniatura veneta. Nonostante la bellezza di questo breviario, è evidente il declino di Liberale; lo possiamo intuire dalle pennellate più incerte e dalla minore finezza dei volti. Vasari parla di disturbi alla vista del maestro e questa potrebbe essere una delle cause del calo di qualità sua produzione pittorica.

Liberale tenta di stare al passo con la produzione dei più aggiornati miniatori attivi a Venezia. Anche in questo caso, egli dovrà confrontarsi con Girolamo da Cremona, che fu tra coloro che determinarono il successo della pagina illusionistica con la finta pergamena stracciata. Girolamo da Cremona, infatti, da Siena si spostò a Venezia e conobbe un *exploit* in ambito lagunare, come miniatore di incunaboli. Lo spettacolare illusionismo delle sue pagine conferma Girolamo un maestro del *trompe l'oeil*.

Altre incursioni di Liberale da Verona nel campo dell'illustrazione libraria sono state individuate da Giovanni Mardersteig, che attribuì a Liberale i disegni per le 68 xilografie dell'Esopo veronese nella traduzione di Accio Zucco di Sommacampagna, stampato da Giovanni Alvise nel 1479. Nelle xilografie notò la ripresa di motivi marginali dei corali di Siena: le foglie scompigliate, gli animali vivi e dinamici

“animati da una vis pisanelliana”, come scrisse Licisco Magagnato. Nelle xilografie compare il mondo fantastico di Liberale, la sua abilità narrativa e le scene hanno spesso un carattere burlesco. Le invenzioni del veronese dovettero riscuotere un discreto successo, dal momento che probabilmente furono di ispirazione per i rilievi in stucco del Giardino segreto di Palazzo Te a Mantova.

Dalle fonti sappiamo che nel 1481 Liberale si trovava a Rovato per affrescare con lo zio Nicolò Solimani la cappella dell'Annunciata. Gli affreschi purtroppo sono stati distrutti. Nel nono decennio del Quattrocento, Liberale ricevette incarichi da parte di committenze veneziane. Il 7 maggio 1487 stipulò con il monastero olivetano di Sant'Elena a Venezia un contratto per la realizzazione della pala per l'altare maggiore, oggi perduta. Nel documento è specificato il soggetto del dipinto, un' *Assunzione della Vergine con i dodici apostoli*, che doveva essere sormontato da una scultura di sant'Elena. I monaci chiesero al pittore di ispirarsi a un san Sebastiano che aveva dipinto per un suo concittadino, Alessandro Marescalchi. Un'altra opera forse da legare a un soggiorno veneziano è il San Sebastiano che Liberale realizzò per la chiesa di San Domenico ad Ancona, oggi a Milano nella Pinacoteca di Brera. Lo sfondo alle spalle del santo sembra davvero ispirarsi ai canali della città lagunare.

1489 è la data che compare sul primo gradino del basamento del trono di una pala firmata da Liberale e oggi a Berlino (Staatliche Museen). La pala raffigura la *Madonna col Bambino tra i santi Lorenzo, Cristoforo, Bernardo e un beato olivetano*. È la sola opera firmata e datata dell'artista. Il soggetto suggerisce una provenienza da una chiesa degli olivetani. Nello stesso periodo Liberale dipinge anche l' *Adorazione dei Magi* per l'altare della cappella Calcasoli nel Duomo di Verona, in cui sembra di percepire gli echi nordici della pittura dell'area renana. Nello stesso anno, 1489, Liberale si sposò con Ginevra figlia di Giovanni Piccinino, un barbiere di origine cremonese.

Altre opere attribuite al pittore veronese per via stilistica sono le tre tavolette con la *Natività di Maria*, *Adorazione dei Magi* e la *Dormitio Virginis* nel Palazzo Vescovile di Verona (già in Duomo). Esse sono databili al 1489 circa, poiché in quell'anno Antonio Giolfino intagliò l'altare ligneo per il dipinto con l' *Assunta*, di cui le tre tavole erano la predella. Nelle opere di piccolo formato si nota bene l'abilità di Liberale miniatore ma emerge senza dubbio anche l'affinità con l' *Adorazione dei Magi* del Duomo per l'energia e la vivacità delle figure.

Dopo il 1491 Liberale affrescò in Santa Anastasia la cappella Bonaveri. È tra le opere maggiori dell'artista dopo il ritorno nella sua città natale. La cappella fu voluta da Pietro Bonaveri e dedicata a santa Maria Maddalena. Nel XVIII secolo la cappella fu imbiancata e si dovette attendere il restauro del 1965 per riscoprire gli affreschi di Liberale con la firma che appare su di una lesena a finto rilievo. Sulla lunetta superiore è una *Pietà*, nella parete superiore il *Padre Eterno con una gloria di angeli* e nella parete inferiore i *Santi Pietro, Paolo, Domenico, Pietro Martire e Lucia e Allegorie*.

Vasari in riferimento a questi affreschi scrisse che Liberale “mostrò di saper fare il riso come il pianto”.

Nel 1492 Liberale risulta iscritto all'estimo e all'anagrafe nella contrada di San Giovanni in Valle, con la moglie e con le figlie Lucrezia e Girolama. Abiterò lì fino al 1527, anno in cui dettò testamento e verosimilmente morì. Nel gennaio del 1493 fu chiamato dal Comune insieme con Domenico Morone e Antonio Giolfino per stimare le sculture da collocarsi sulla loggia del Consiglio. Ciò significa che il maestro aveva raggiunto una posizione di rilievo nell'ambito artistico cittadino.

Fra il 1495 e il 1496 abbiamo dei pagamenti a Liberale dagli olivetani di Santa Maria in Organo per alcune pitture nelle celle del convento e nelle cappelle della chiesa. Si tratta di lavori, però, che non sono stati individuati.

Oltre alle pale d'altare, Liberale eseguiva anche dipinti per committenti privati. Come nel periodo senese, Liberale dipinse cassoni nuziali per committenti veronesi e giocò un ruolo non irrilevante nella fortuna di questo genere nella città veneta. Un esempio di questa produzione è il fronte di cofano conservato nel Museo di Castelvecchio, con il *Trionfo della Castità e dell'Amore* datato tra il 1480 e il 1485. In origine esisteva anche un *pendant*, di cui si conserva solamente frammento nella Pinacoteca Egidio Martini di Ca' Rezzonico. La raffinata e complessa decorazione a pastiglia a motivi vegetali mostra notevoli analogie con i fregi miniati. La struttura del cassone è tripartita, caratteristica dell'area veronese, e al centro vi sono due putti che reggono lo stemma della famiglia Sanbonifacio.

Dai documenti emerge che entro il 1501 la moglie di Liberale morì. L'anno seguente il maestro si sposò con una certa Paola. Anche la seconda moglie morì entro il febbraio 1525, quando il nostro contrasse il patto nuziale con tale Eva, figlia di un medico di nome Rodolfo.

Il 5 agosto 1527 Liberale dettò testamento alla presenza del pittore Bonifacio di Bartolomeo Pasini e dell'intagliatore Francesco di Antonio Began. In quel documento per la prima volta compare il nome della famiglia paterna dell'artista, Bonfanti. Nominò la moglie Eva usufruttuaria dei propri beni. Tuttavia, stabili che alla morte di lei divenissero eredi universali le due figlie del pittore Francesco Torbido. A Torbido Liberale lasciò un'ancona con l'*Assunzione della Vergine* e la richiesta di terminare una pala per la Confraternita laica della Beata Vergine nel Duomo di Verona.

Secondo Vasari Liberale sarebbe morto l'11 agosto, giorno di santa Chiara, del 1536. Ciò è impossibile, dal momento che l'anagrafe veronese menziona il pittore come già deceduto nel 1529. L'11 agosto 1527, un giorno dopo la deposizione del testamento da parte del notaio, è con ogni probabilità la data corretta della morte dell'artista.

Prova della bravura e della versatilità di Liberale da Verona sono i diversi generi artistici nei quali si cimentò: miniatura, affreschi, dipinti di soggetto sacro, ritratti, cofani nuziali. Come artista, egli seppe mantenere nelle sue composizioni un equilibrio

tra grazia e vigore plastico e riuscì a comunicare un'intensa tensione emotiva con vertici drammatici. Le sue opere, e soprattutto i magnifici corali del Duomo di Siena, rimarranno nei secoli un esempio emblematico della pittura del Rinascimento in Italia tra Quattro e Cinquecento.

Bibliografia

- P. Artoni, *Liberale da Verona*, in *Le Vite dei Veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni e P. Artoni, Treviso 2013, pp. 57-67.
- M. Bollati, *I Corali*, in *Mirabilia Italiae. La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di S. Settis e D. Toracca, Modena 1998, pp. 321-332, 385-394.
- C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Firenze 1967.
- A. De Marchi, *I miniatori padani a Siena*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile - 31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 228-237.
- H.-J. Eberhardt, voce *Liberale da Verona*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 378-386.
- H.-J. Eberhardt, *Il Quattrocento maturo e la svolta del secolo, La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e Età Romantica*, a cura di G. Castiglioni, Verona 2011, pp. 175-195.
- H.-J. Eberhardt, *Una tappa modenese nel tirocinio di Liberale da Verona*, in *Miniatura, lo sguardo e la parola*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 237-243.
- H.-J. Eberhardt, *Una primizia di Liberale a Siena*, in *Il codice miniato in Europa*, a cura di G. Mariani Canova, A. Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 525-533.
- G. Mardersteig, L. Magagnato, *Liberale ritrovato nell'Esopo Veronese del 1479*, catalogo della mostra, Verona 1973.
- R. Longhi, *Un apice espressionistico di Liberale da Verona*, in "Paragone", VI, 1955, 65, pp. 3-7.
- H.-J. Eberhardt, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo dai Libri e Liberale*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Castiglioni e S. Marinelli, Verona 1986, pp. 101-151: 140-144.
- G. Tagliaferro, voce *Liberale di Jacopo da Verona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, Roma 2005, pp. 29-33.
- M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano 2018, pp. 58-59, 68-73.

22 febbraio 2022

Lezione della dott.ssa **Margherita Bolla**
Curatrice del Museo Archeologico al Teatro
romano

ANDREA MONGA
(VR 1794 - 1861)

Mecenate, scopritore del Teatro Romano



([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mezzobusto_di_Andrea_Monga_\(2019\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mezzobusto_di_Andrea_Monga_(2019).jpg))

La formazione culturale

Per conoscere Andrea Monga (**Fig. 1-2**), una figura particolare, non solo riguardo al Teatro romano, sono utili notizie presenti in guide e testi soprattutto dell'Ottocento.

Andrea Monga trascorre tutta la vita a Verona e qui svolge le sue attività. Nasce nel 1794, alla fine di un secolo ricco di avvenimenti, in una ricca famiglia di commercianti di tessuti. Il padre Pietro Monga, che morì nel 1849, acquisì diversi fondi, in particolare nel 1818 acquistò la prima villa a San Pietro in Cariano, Villa Saibante (**Fig. 3**), avviando subito lavori di completamento, con la collaborazione del figlio Andrea.

Nel 1820, nella sua guida (*Descrizione di Verona e della sua provincia*), Giovanbattista da Persico menziona l'acquisto della villa, affermando che i “nuovi padroni Monga” stavano arricchendo questo luogo con monumenti dell'antichità, raccogliendo quanto veniva alla luce principalmente in Valpolicella: iscrizioni, bassorilievi, cippi e olle vinarie (termine con cui allora si definivano le anfore di età romana).

Quando Da Persico scrive, Andrea Monga ha 26 anni e appare ben inserito nelle attività della famiglia che più gli sono congeniali: la trasformazione di Villa Saibante secondo il gusto neoclassico e la raccolta di antichità dal territorio veronese.

Andrea mostra di avere una certa predisposizione per il disegno a matita e a china (diverse sue opere sono conservate nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo di Castelvechio). In un suo disegno, è raffigurato lo stemma della famiglia Monga (**Fig. 4**), una mano che sorregge una melagrana, simbolo di fecondità fin dall'antichità.

Intorno agli anni Venti dell'Ottocento Andrea aveva dato inizio da qualche tempo a una collezione: nel 1820 scrisse la scheda di un'iscrizione basso medievale; inoltre possedeva una interessante medaglia in bronzo (non confluita nei Musei Civici) realizzata dal noto medaglista e umanista veronese Giulio Della Torre per la figlia Beatrice, sposa di Zeno Turchi, raffigurata sul rovescio nell'iconografia della *Fecunditas*, un soggetto benaugurante ispirato a modelli antichi (**Fig. 5**).

Nel 1830 circa, il padre di Andrea acquistò un'altra ampia proprietà a San Pietro in Cariano (Villa Pullé-Galtarossa; **Fig. 6**), dove ugualmente verranno raccolti materiali antichi. Qualche anno più tardi, durante gli scavi del teatro romano a Verona, lastre marmoree di rivestimento di età romana, emerse dagli scavi, vennero portate in questa villa e usate per la stesura di pavimenti, che furono poi sostituiti e andarono distrutti. Si tratta di una perdita deplorabile, anche perché era stata effettuata una selezione fra le lastre del teatro, estrapolando quelle in marmi colorati di pregio e lasciando quelle in marmo bianco, giudicate meno adatte per questo genere di reimpiego, nella raccolta dei materiali dagli scavi.

Anche nella vita privata Monga testimoniò il suo interesse per l'arte: sposò infatti Angela Personi, figlia di Francesco Personi (1754-1843), una figura poliedrica, poiché era pittore, scultore, letterato (pubblicò la tragedia *La Medullina*), traduttore e anche trattatista: scrisse nel 1829 l'opuscolo *Intorno i pregi della pittura*. Personi, ben inserito negli ambienti artistici veronesi, fu il tramite per Andrea per gli acquisti di molte opere d'arte e gli fece da consulente in particolare nella ricerca di dipinti. Monga gli sarà sempre grato e ne scriverà anche una biografia.

A proposito delle radici di Monga in ambito artistico, dobbiamo ricordare che frequentò l'Accademia di pittura e scultura; fu allievo di Saverio Dalla Rosa (1745-1821), un altro grande personaggio dell'epoca, difensore e studioso dei beni storicoartistici della città. Anche da lui Monga apprese la passione per il recupero del patrimonio culturale.

Dopo gli studi all'Accademia, Monga ne diventerà socio onorario e poi direttore, ma solo per pochi mesi (nel 1836). In questo ruolo dimostrò una certa forza di carattere, in particolare nella fase conclusiva: il presidente dell'Accademia di allora, Antonio Pompei, decise di sospendere due noti artisti, lo scultore Lorenzo Muttoni e il pittore Carlo Ferrari (detto il Ferrarin, autore tra l'altro di vedute della zona del teatro romano), senza consultare Andrea, che si dimise per far rilevare la sua contrarietà.

Assorbendo gli insegnamenti di Dalla Rosa e dell'Accademia, Monga diventò un «annotatore di memorie» del patrimonio artistico di Verona, che allora subiva numerosi mutamenti di proprietà e consistenti dispersioni. Secondo lo studioso Enrico

Maria Guzzo probabilmente fu lui a finanziare la stesura dell'importante testo di Diego Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti Veronesi*, e in seguito si mise a trascriverne il manoscritto (pubblicato molto più tardi, nel 1891). Monga trascrisse anche altri libri; forse era il suo modo di studiare, di appropriarsi della materia.

Ormai Monga acquistava con una certa continuità, da proprietari privati e presso case d'aste, grandi quantitativi di dipinti (ne possedette centinaia); per lui erano anche merce di scambio: quando si trovava in difficoltà economiche vendeva lotti di quadri e poi ne acquistava altri, usandoli quasi come denaro liquido.

Oltre alle due ville di San Pietro in Cariano, possedeva un palazzo in via Stella nel centro di Verona, delle cui parti realizzò alcuni rilievi grafici (**Fig. 7**). Anche in questo palazzo prese ben presto forma una ingente raccolta di dipinti, disegni, stampe, monete, medaglie, armi. Monga si interessava un po' a tutto, persino alle reliquie, e non solo a dipinti e sculture. Egli non fu quindi un collezionista pacato e selettivo, acquisiva in modo massivo e si trovò a possedere, senza rendersene conto, parecchi falsi, fra i quali miniature e codici riferiti al Trecento e al Quattrocento, che allora suscitavano interesse ma erano in realtà creazioni moderne.

Emblematico il caso di una scultura in marmo, postrinascimentale, alta circa 75 centimetri, di proprietà di Monga, segnalata da Girolamo Orti Manara a Emilio Braun dell'Istituto Archeologico Germanico e da questi pubblicata nel 1846 negli Annali dello stesso Istituto (**Fig. 8**). La statua venne presentata a Braun come antica e trovata nei dintorni di Verona; egli non volle dichiarare apertamente che l'opera non era di età romana, per rispetto nei confronti di Orti, e scrisse un lungo commento all'insegna dell'ambiguità (ad esempio: «*Quanto alla sua antichità mal fermo giudizio ed arditamente può farsi dai pochi tratti che abbiamo sott'occhio. Siccome peraltro il conte d'Orti ha veduto l'opera, e dopo un accurato esame l'ha giudicata antica, noi intanto dobbiamo restarci contenti al suo avviso. Ancorché poi fosse lavoro di qualche cinquecentista, l'archeologo sarebbe realmente tenuto di studiarlo minutamente non meno, che se fosse antico (...)*»).

Lo scavo del teatro romano

La grande impresa di Andrea Monga, quella per cui è più noto, è la scoperta del teatro romano. Il monumento era da tempo completamente coperto da edifici, ma nel 1815 emersero per caso 7 gradoni della *cavea*, suscitando l'attenzione di eruditi e di nobili visitatori, tanto che si cominciò ad affermare che «*Egli è fuor di dubbio che se si avesse a praticar scavi in certi luoghi di que' dintorni, ed abbattere alcune casucce in cui tanti sono gli avanzi di detta Scena, si verrebbe a conoscere con quanta ragione il Carotto ne abbia di essa rilevata la pianta*» (Giuseppe Bennisuti, *Dell'antico teatro...*, Verona 1827).

Comincia quindi a formarsi in città l'idea che si possa scavare per riportare alla luce il teatro, in contrasto con le affermazioni di Scipione Maffei, che riteneva inutili le indagini. Del resto già attorno alla metà del Settecento erano emersi dei marmi antichi nei pressi del palazzo Fontana e la bellezza delle sculture rinvenute aveva riacceso l'interesse per il monumento romano.

Andrea Monga aveva stretto una forte amicizia con un intellettuale, l'avvocato Gaetano Pinali, appassionato di archeologia e di opere d'arte. Dopo essere stato magistrato a Venezia, Pinali era rientrato a Verona nel 1815, invisato agli austriaci per la sua adesione alla causa italiana. Egli fu proprietario per pochi anni di Palazzo Fontana ed è possibile che l'idea di riscoprire il teatro fosse stata da lui trasmessa a Monga; comunque diedero vita insieme a questa grande impresa.

Nel marzo 1835, a proposito del Camillion o Camiglion, un gruppo di case che insistevano sopra i ruderi del teatro, Luigi Gardoni, un calzolaio, afferma (nelle sue memorie manoscritte): *«lo ha comprato il signor Monga e la mandato via tutti gli abitanti e povere famiglie e restate dispiacenti per trovarsi casa e questo Monga vol trova le antichità»*.

Uno dei motivi per cui Monga fu osteggiato o ignorato da una parte della città fu probabilmente lo sfratto di numerose famiglie per poterne demolire le case, in un quartiere allora popolare, abitato da persone con scarse possibilità. Non c'era altro modo per arrivare a mettere in luce il teatro, ma, se si confrontano a posteriori gli acquisti di case e le successive demolizioni, si nota che Monga fu prudente, cercò per esempio di non interrompere i percorsi stradali presenti nella zona e operò solo in alcune aree, per mancanza di fondi o forse per non affrontare le conseguenze di una demolizione totale, che fu poi attuata dopo il 1904, anno in cui la Municipalità acquistò l'area dagli eredi Monga, con i giganteschi scavi condotti dal Comune.

Nel periodo delle indagini sul teatro, Monga svolgeva anche attività politica: dal 1837 al 1849 fu assessore al Comune di Verona mentre Giovanni Girolamo Orti Manara, di orientamento filo-austriaco, era Podestà. Orti Manara fu un archeologo, la cui capacità fu in seguito a lungo misconosciuta proprio a causa dei suoi orientamenti politici; gli si devono importanti scavi a Marano di Valpolicella e nella villa romana di Sirmione, e numerose pubblicazioni.

Monga fu anche membro di un'importante commissione, denominata del *Civico Ornato*, una sorta di "commissione edilizia" che sorvegliava le opere edili a Verona e cercava di salvaguardare quanto veniva ritrovato.

Nella sua passione per la storia d'Italia, nel 1838, quando già erano avviati gli scavi nell'area del teatro, Monga si interessò anche della zona di Castel San Pietro dove la leggenda collocava l'uccisione da parte di un vassallo del re Berengario, divenuto il primo re d'Italia nell'888, dopo essere stato duca del Friuli. Presso la chiesa di San Pietro in Castello si trovava un sarcofago, che la tradizione riteneva sepoltura di Berengario; Monga lo fece aprire e ne estrasse il cranio attribuito al re, poi andato

disperso. Una fotografia della fine dell'Ottocento testimonia che all'epoca era ancora conservato insieme alle sculture tratte dal teatro romano (**Fig. 9**), mentre Monga in una scheda tenne memoria del sarcofago (**Fig. 10**).

Nel 1839 gli scavi del teatro proseguivano da cinque anni e la fama di Monga aumentava; ricevette una prima onorificenza dal re del Lombardo Veneto, Ferdinando I d'Asburgo Lorena, che lo nominò Cavaliere dell'Ordine della Corona Ferrea, come riconoscimento per l'impresa.

Gli scavi proseguirono per circa 10 anni, almeno fino al 1844, e forse anche in seguito ma in minor misura. Bennassuti, in una *Guida* del 1842, riassume i risultati delle indagini di Monga, sottolineando in particolare le scoperte di sculture. In un ambiente di sostruzione del teatro (un arcovolo), vennero alla luce quattro erme di marmo di qualità elevata, realizzate a coppie: rappresentano Bacco giovane e Bacco maturo, un satirello adolescente e un Sileno anziano, e sono di grande qualità (**Figg. 11-14**). In un momento imprecisato, erano state tolte dalla balaustra cui appartenevano e raccolte in un ambiente di sostruzione, perché dovevano essere portate altrove oppure ricollocate dopo lavori di ristrutturazione. I dati che possiamo ricavare oggi dalle ricerche di Monga sono in realtà molto vaghi; si trattava di sterri e non certo di scavi stratigrafici.

Bennassuti afferma anche che molte delle sculture romane erano state collocate nel sovrastante convento di San Girolamo, l'attuale Museo Archeologico al Teatro Romano, e che Monga provvederà presto a pubblicare quanto scoperto, con numerose illustrazioni e rilievi. In effetti vennero editi alcuni disegni relativi agli scavi, ma Monga non arrivò mai ad una vera e propria pubblicazione, forse perché incerto sulle sue competenze di archeologo più che per mancanza di tempo.

Un aspetto interessante dell'approccio artistico di Monga è dato dai restauri che fece eseguire a scultori del tempo (probabilmente appartenenti all'Accademia) su alcuni marmi del teatro. Per esempio una raffinata statua di Baccante venne integrata ispirandosi alle cariatidi dell'Eretteo (**Fig. 15**), mentre nel caso di una sfinge decorativa furono uniti insieme frammenti di sculture diverse, con integrazioni in gesso e marmo. Sono restauri fortemente ricostruttivi oggi improponibili, ma allora non privi di qualità; vennero smontati attorno alla metà del Novecento.

Come accennato, Monga lavorò al teatro in collaborazione con Gaetano Pinali e fu questi a proporre al pubblico nel 1845 una *Relazione degli scavi dell'antico romano teatro che ha esistito sulle falde del Colle di San Pietro mirabilmente intrapresi e compiuti dal signor Andrea Monga*, fornendo alcune prime informazioni. A testimonianza della sua amicizia, prima di morire Pinali affidò a Monga, con preghiera di donarli a Verona, due disegni di Andrea Palladio (Arco dei Gavi e Porta Leoni), mentre offrì a Vicenza gli altri disegni del grande architetto che possedeva. I due disegni donati a Verona andarono purtroppo distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale.

Dopo gli scavi di Monga vennero proposte immagini ricostruttive del teatro, in realtà ancora derivate da quella cinquecentesca di Caroto, in particolare nell'interpretazione della facciata (**Figg. 16-17**). Mancando qualsiasi informazione in merito (sull'area dell'edificio scenico insistevano numerosi edifici e del prospetto non era rimasto nulla), Caroto aveva "trasferito" sul teatro l'immagine dell'esterno dell'Arena, influenzando gli studi successivi.

Durante gli scavi, Monga registrava talvolta su schede i ritrovamenti e quei pochi appunti rimasti contengono informazioni importanti, per esempio sulla trasformazione di parti del teatro in necropoli, dopo un grande incendio, fra III e IV secolo d.C. Ancora da notare che, pur non essendo un archeologo o un architetto, comprese il principio basilare della struttura del teatro, cioè la simmetria assiale, per la quale le zone occidentale e orientale si corrispondono, e su questa base individuò le zone di scavo e fondò le ipotesi di ricostruzione.

Un altro aspetto estremamente interessante è la vocazione di Monga al pubblico. Dopo gli scavi, egli provvide ad aprire ai visitatori due "comparti" del teatro: la zona occidentale dell'*ima cavea* con alcuni gradoni, una scala e un piccolo settore dell'orchestra (**Fig. 18**) e l'area presso la chiesa del Redentore (**Fig. 19**), dove aveva fatto ricostruire le arcate cieche del prospetto di fondo, che serviva da contenimento al colle. Un custode accoglieva i visitatori; si trattava quindi di quella che oggi sarebbe definita una "musealizzazione" degli scavi archeologici.

Monga e il patrimonio storico artistico veronese

In quanto membro della commissione del *Civico Ornato*, Monga veniva interpellato in occasione di ritrovamenti. Nel 1847, durante la costruzione di caserme nella zona della Santissima Trinità, dove era situata in età romana una estesa necropoli, venne in luce un sarcofago romano e la Congregazione Municipale incaricò Monga di esaminarlo e trasferirlo al Museo lapidario, cioè al Museo Maffeiano, che continuò ad accogliere materiali lapidei veronesi fino all'apertura del Museo Civico in Palazzo Pompei sul Lungadige (1854).

Sul fronte del sarcofago, nell'iscrizione (CIL V, 3417) dedicata al defunto (*P. Pomponius Epipodius*) dal padre, compariva la definizione «*Laurentis Lavinatis*», che Monga interpretò come toponimo collegato al centro di Lavinio nel Lazio, mentre Orti Manara – provvisto di maggiori competenze archeologiche ed epigrafiche – individuò correttamente come riferimento a un sacerdozio. Ne nacque una diatriba, in cui Monga accusò Orti di «smania di saccentare» e decise di trasmettere la relazione sul ritrovamento del Campone al Comune solo dopo che Orti ebbe terminato il suo incarico di Podestà. Nonostante le difficoltà di rapporti fra i due personaggi, Monga dimostrò generosità, collaborando con i bibliotecari veronesi – dopo la morte di Orti Manara – alla raccolta e all'elenco di tutti gli scritti dello studioso.

Monga utilizzava le sue relazioni e la sua autorità anche in ambito politico, a favore della città. Nel 1848 Radetzky impose ai veronesi, nobiltà compresa, di tenere le case aperte e illuminate la sera, per impedire a eventuali rivoltosi di trovare facili ricoveri, e Monga riuscì a convincerlo a ritirare il provvedimento.

Nell'anno successivo ci fu un omaggio alla sua opera. Nel testo *Cenni statistici di Verona e della sua provincia*, Ottavio Cagnoli volle realizzare una pianta della città di Verona, affermando: «*A chi poteva offrir tale Pianta in omaggio? non fui dubbioso un istante. A quel Concittadino che tanto benemeritò dalla Patria, e di cui nessuna Autorità, con atto pubblico, tenne conto*». Quindi già nel 1849 si notava che il riconoscimento dell'opera di Monga da parte delle principali autorità politiche di Verona era stato fino ad allora poca cosa.

Cagnoli continua: «*I sacrifizj vostri pecuniarj sono grandiosi e degni d'un Sovrano, di un Governo, piucchè d'un semplice privato, e quelli personali furono, sono, e saranno continui, dacchè chi viaggia farebbe onta a sè stesso non volgendosi al nostro Teatro, e non invocando sul luogo la presenza vostra per iscorta e per istruzione*». In effetti le spese e l'impegno di Monga furono ingenti; si è calcolato che impiegò circa i tre quarti del suo patrimonio nell'impresa degli scavi; possiamo immaginarlo come uno Schliemann *ante litteram*, con una dimensione meno internazionale, ma con la stessa ricerca di un sogno.

Fra i recuperi del patrimonio artistico veronese, si può ricordare quanto salvato dalla demolizione della chiesa di Santa Maria della Misericordia, da cui fu tratta l'arca sepolcrale di Gaiferio (1324), maestro di grammatica latina e fondatore della chiesa. A Villa Pullé, Monga fece costruire all'incirca nel 1850 una sorta di tempietto per la collocazione dell'arca.

A Villa Saibante, Monga raccolse molte lapidi del Medioevo (poi pubblicate intorno al 1890) e le membrature architettoniche di Palazzo Bevilacqua, di grande importanza per la storia del Rinascimento a Verona, per le quali è stato elaborato in anni recenti un progetto di esposizione nel Museo degli Affreschi.

In una casa acquistata presso il Redentore, Monga scoprì un'importante iscrizione romana (**Fig. 20**), oggi conservata presso il Museo Archeologico al Teatro romano, dedicata all'imperatore Claudio e studiata negli anni Novanta da Giuliana Cavalieri Manasse, che ne ricostruì l'appartenenza alla porta urbana romana situata presso il Redentore.

Monga recuperò anche materiali da altre città, per esempio da Mantova portò a Verona sei lacerti di affreschi di Giulio Romano; a Verona scoprì o fece restaurare in diverse chiese affreschi e dipinti, come nel caso dell'*Adorazione dei Magi* in Duomo nel 1853 (**Fig. 21**).

In quest'opera di salvaguardia del patrimonio cittadino, si inserisce anche il noto episodio di Castel San Pietro. Dalla demolizione del castello visconteo sulla sommità

del colle, per la costruzione della grande caserma austriaca, furono recuperati elementi architettonici, epigrafi, oggetti. Monga convinse il Municipio a farne stilare un elenco (nel 1854, da parte dell'ing. Gaiter) e poi propose di trasportarli dalla sommità del colle alla sottostante "passeggiata" del Teatro romano, ma il Comune rifiutò. Monga trasse alcune schede dalle lapidi, che furono poi risepolte o disperse; ricerche compiute successivamente per ritrovarle non ebbero successo.

Monga ricevette ancora onorificenze: Massimiliano d'Asburgo, Viceré del Lombardo-Veneto, gli dona un anello. Successivamente Monga offre a Francesco Giuseppe il sigillo di Rodolfo d'Asburgo e viene criticato perché il gesto viene interpretato come un segno di fedeltà alla casa d'Austria; nel 1857 Monga ottiene l'Ordine di Franz Joseph e continua a usare le sue relazioni per la difesa dei beni culturali veronesi.

Nel 1858 gli austriaci chiudono il Teatro Filarmonico e lo trasformano in un magazzino, occupando anche il Museo Maffeiano, posto davanti al teatro. Ne risultarono gravi danni, fra i quali la decapitazione di una scultura, segnalata l'anno successivo da Michelangelo Smania. Monga fece intervenire la Commissione del Civico Ornato e riuscì a ottenere lo sgombero del Museo, che rimase però zona militare fino al 1866.

Monga e Guillaume

Una vicenda importante fu l'ospitalità generosa che Monga diede all'architetto francese Edmond Jean-Baptiste Guillaume. Guillaume studiava a Roma, all'Accademia di Francia in Villa Medici, e ogni anno doveva produrre – come gli altri borsisti – un *envoi*, la spedizione a Parigi di un proprio lavoro. Per il quarto anno di studio, il suo incarico fu la ricostruzione grafica del teatro romano di Verona; si rivolse quindi a Monga, che lo ospitò e gli fornì informazioni con grande liberalità. Guillaume produrrà non solo la propria ipotesi ricostruttiva dell'edificio antico, ma anche i rilievi di membrature architettoniche, marmi e oggetti ritrovati, e in particolare uno straordinario disegno nel quale, eliminando molte delle costruzioni moderne allora esistenti, mise in luce le rovine sottostanti del teatro, prefigurando ciò che sarebbe stato possibile vedere solo dopo gli scavi del Comune degli inizi del Novecento (**Fig. 22**).

In seguito Guillaume diventerà l'architetto della reggia di Versailles e del Louvre, riceverà numerosi premi, e sarà una figura importante per l'architettura del secondo Ottocento in Francia.

Per la collaborazione prestata a Guillaume, Napoleone III decise di conferire a Monga la prestigiosa onorificenza della Légion d'Honneur. Però, proprio quando la pratica era stata avviata, Monga morì di polmonite, il 30 aprile 1861, all'età di sessantasette anni, a San Pietro in Cariano.

La sepoltura

A tre giorni dalla morte, la salma fu trasferita a Verona per la tumulazione nel Cimitero. Il corteo funebre che accolse il defunto a Porta San Giorgio annoverò solo tre persone, un architetto, un ingegnere e un uomo di nome Antonio Zannoni (forse della famiglia dello scultore Ugo), mentre le autorità locali non ritennero di partecipare. Sguluméro nel 1890 commentò: «*Le Autorità, quantunque avvisate, non si mossero punto, come fosse morto un uomo qualunque*».

Nel 1853 Andrea Monga aveva dato incarico di realizzare il proprio monumento funebre a un notevole scultore veronese, Torquato Della Torre. Il tema scelto fu *La Speranza consola la Desolazione*. Ne resta un disegno, ma Della Torre morì nel 1855 senza condurre a termine la scultura, dopo qualche dissidio con Monga, che non aveva gradito la raffigurazione della Desolazione, suscitando l'irritazione dello scultore.

Il monumento funebre della famiglia Monga (oggi di altra proprietà) fu poi realizzato nel Cimitero monumentale nel 1871 dallo scultore Dupré.

Gli eredi e il recupero della memoria di Monga

Nel testamento Monga dispose un lascito per una «signora di Padova» che gli era stata fedele amica per 14 anni dopo la morte della moglie; si trattava di Carlotta Zuani, ma da gentiluomo Monga non ne fece il nome. Suddivise poi il patrimonio fra i tre figli.

Francesco aveva ereditato la passione del padre, proseguirà in qualche misura gli scavi al teatro romano e morirà giovane (a 47 anni) nel 1884, cadendo da un'impalcatura dove era salito per esaminare un affresco.

Pietro lascerà gran parte della quadreria Monga ai cinque figli, mentre Bartolomeo (detto Bortolo) morì nel 1911 lasciando alla città molti dipinti, oggetti, libri che si trovavano nel Convento dei Gesuati sopra il teatro romano. Antonio Avena contò nel 1914 nel Convento 185 opere tra dipinti e stampe.

Nel 1964 il Comune acquistò da Pietro Andrea Monga, discendente di Andrea, molte lapidi e sculture ancora presenti a Villa Saibante; vennero collocate in parte in vari luoghi in attesa di un'adeguata sistemazione (come i busti da Palazzo Bevilacqua citati sopra), mentre quelle di epoca romana furono disposte in un'area alla base del teatro romano, verso vicolo Botte, dove fu anche collocato il busto marmoreo di Monga, opera di Spazzi (v. sopra Figg. 1-2), realizzando così il "giardino Monga".

Nel 2017 un *San Gerolamo* di Paolo Farinati delle collezioni dei Musei Civici è stato collocato nella chiesetta di San Gerolamo nel Museo Archeologico, dove forse si trovava all'epoca di Monga, che aveva una particolare predilezione per la pittura di Farinati, mentre nel nuovo allestimento del MATR, al V piano, nell'ampia sezione

dedicata al teatro romano, è stato esposto il busto in gesso realizzato da Grazioso Spazzi (**Fig. 23**), dopo il restauro eseguito dall'Accademia di Belle Arti di Verona.

Il recupero della figura di Monga si è svolto attraverso una serie di scritti, dapprima quello di Pietro Sgulméro nel 1890, qualche anno dopo il volume sul teatro di Serafino Ricci, i testi negli anniversari della morte, poi gli studi di Franzoni e Marchini, e una tesi molto ben documentata realizzata all'inizio degli anni Novanta da Ligia Bressan all'Università di Udine. Queste testimonianze concorrono a illuminare la figura di un uomo che ha dato moltissimo alla città di Verona.

Bibliografia essenziale

Pietro Sgulméro, *Le lapidi del Medio Evo delle ville Monga a Sanpierincariano nella Valpolicella*, Verona 1890.

Serafino Ricci, *Il teatro romano di Verona studiato sotto il rispetto storico e archeologico con la biografia di Andrea Monga, suo scopritore*, Venezia 1895.

Camillo Cessi, *Andrea Monga ed il Teatro romano di Verona. Discorso tenuto in occasione del sessantesimo anniversario della morte*, Verona 1921.

Lanfranco Franzoni, *Rivedendo le Carte Monga. La Grotta di San Siro al Teatro Romano di Verona*, in «Vita Veronese», 1961 (per il centenario della morte di Monga).

Lanfranco Franzoni, *Il sarcofago romano del Campone*, in «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XIV, 1964, pp. 35-44. [Sull'argomento, M.G. Granino Cecere, *I Laurentes Lavinates nella X Regio*, in *Est enim ille flos Italiae...Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Atti delle Giornate di studi in onore di Ezio Buchi (Verona, 2006), a cura di P. Basso, A. Buonopane, A. Cavarzere, S. Pesavento Mattioli, Verona 2008, pp. 169-190].

Giampaolo Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972.

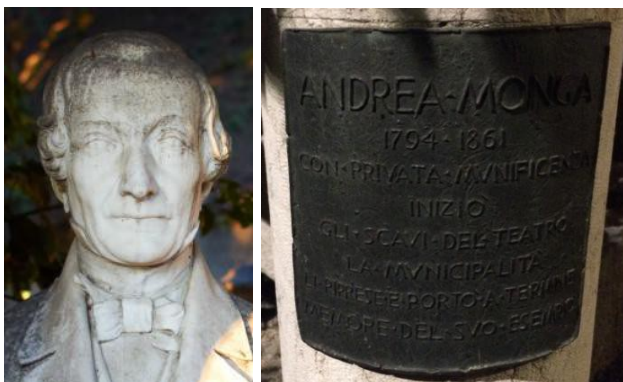
Ligia Bressan, *Andrea Monga nella cultura antiquaria veronese*, tesi di laurea, Università di Udine, 1990-1991.

Margherita Bolla, *Il teatro romano di Verona*, Verona 2016 (con ulteriori riferimenti).

Margherita Bolla, *Archeologia a Verona nell'Ottocento*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere», CLXXXIX, 1916-1917 (Verona 2020), pp. 155-183.

P. Delorenzi, *Francesco Personi, pittore, letterato e critico d'arte veronese*, in «Verona illustrata», 2021, pp. 121-143.

DIDASCALIE DELLE FIGURE



Figg. 1-2. Grazioso Spazzi, Busto in marmo di Andrea Monga, esposto alla base del teatro romano, con relativa targa in bronzo (archivio Matr, Verona).



Fig. 3. Villa Saibante Monga a San Pietro in Cariano in Valpolicella.



Fig. 4. Andrea Monga, stemma della famiglia, disegno a matita (conservato al Museo di Castelvecchio).



Fig. 5. Giulio della Torre, medaglia per la figlia Beatrice, 1523 circa; riproduzione grafica.



Fig. 6. Villa Pullé Galtarossa a San Pietro in Cariano in Valpolicella.



Fig. 7. Andrea Monga, disegno relativo al palazzo in via Stella (conservato al Museo di Castelvecchio).



Fig. 8. Statua di Panisca con panischi bambini, in marmo, di proprietà di Andrea Monga, pubblicata da E. Braun negli "Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica" dell'anno 1846 nell'articolo *Mercurio lyricino tra Pani che dansano*.



Fig. 9. Fotografia del 1893 di materiali dagli scavi del teatro romano, particolare (archivio MATR, Verona).

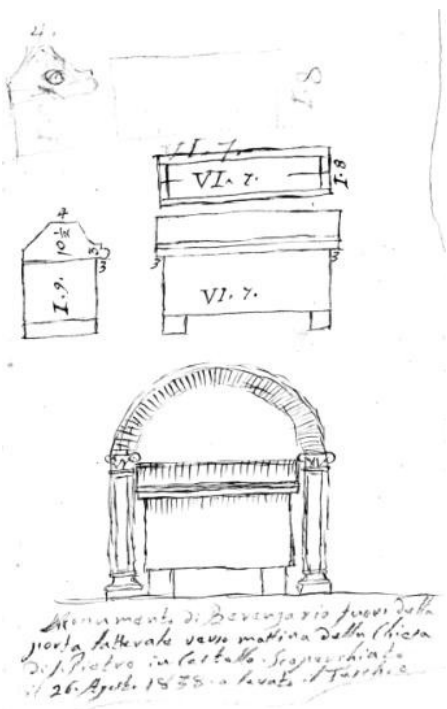


Fig. 10. Appunto di Monga sul sarcofago attribuito a Berengario, particolare (archivio MATR, Verona).



Figg. 11-14. Erme marmoree dal teatro romano, scavi Monga (esposte al MATR).



Fig. 15. Baccante dal teatro romano con testa e braccia di restauro (fotografia ottocentesca; Biblioteca Civica).

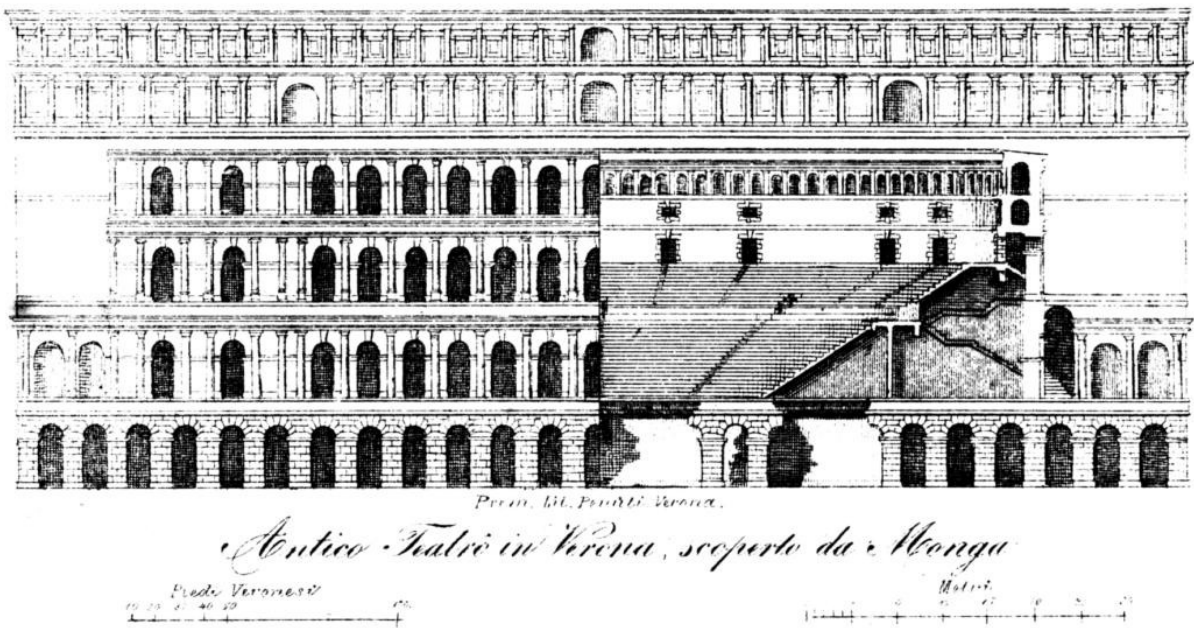


Fig. 16. Ricostruzione del teatro romano, dopo gli scavi Monga (Archivio MATR).

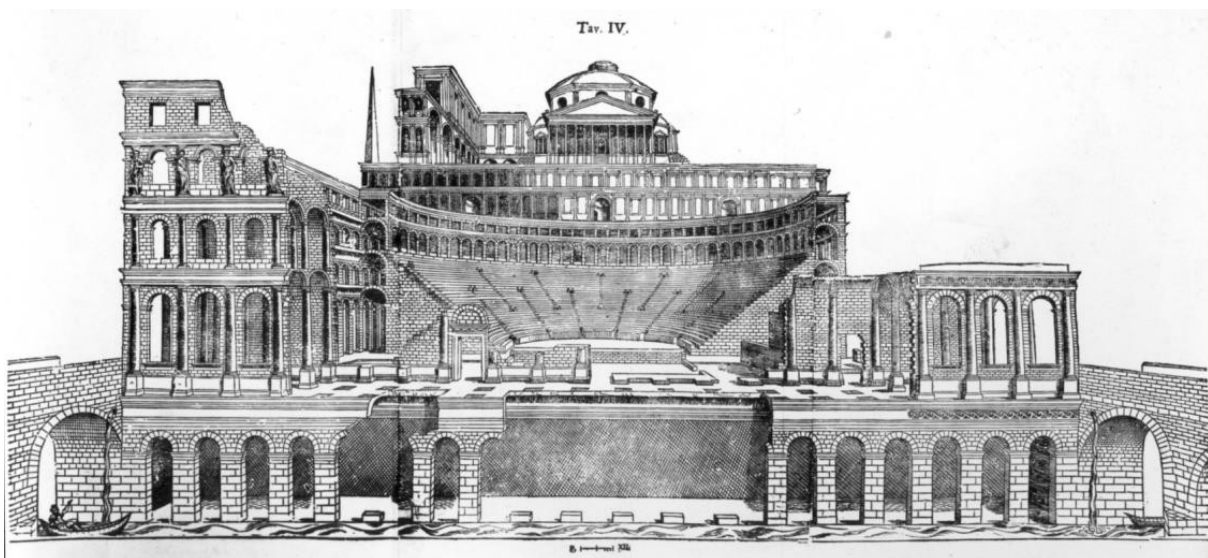


Fig. 17. Giovanni Caroto, ricostruzione del teatro, 1560.



Fig. 18. Zona della cavea aperta al pubblico dopo gli scavi Monga (stampa di Brizeghel, 1854).



Fig. 19. Il “comparto” degli scavi al Redentore (da Cessi 1921).



Fig. 20. L'iscrizione latina rinvenuta nel 1851, nei pressi del Redentore (CIL V, 3326; conservata al MATR).



Fig. 21. *Adorazione dei Magi*, attribuita a Liberale da Verona; Duomo di Verona (da wikicommons).



Fig. 22. Edmond Jean-Baptiste Guillaume, *Rilievo dello stato attuale del teatro romano di Verona*, 1861 (conservato a Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).

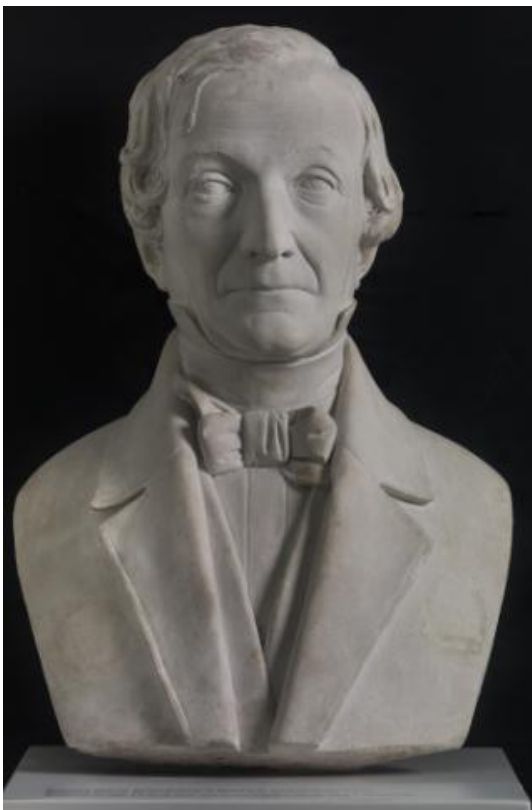


Fig. 23. Grazioso Spazzi, busto in gesso di Andrea Monga (esposto al MATR; Gardaphoto 2020).

1 marzo 2022

Lezione del Prof. **Gian Paolo Marchi**

Professore emerito Letteratura italiana

Università di Verona

LINA SCHWARZ

(VR 1876 – Arcisate-VA 1947)

Poetessa, scrittrice per l'infanzia



Immagine da https://www.ltit.it/scheda/persona/schwarz-lina_1606 Ritratto di Lina Schwarz

Nella sua monografia dedicata a *Gli Ebrei in Verona* Nello Pavoncello registra i nomi dei «numerosi Ebrei che si distinsero a Verona contribuendo allo sviluppo della cultura in Italia, dalla seconda metà del secolo XIX fino ai primi decenni di questo nostro secolo».¹ L'elenco comprende i seguenti personaggi: Michelangelo Asson, professore di clinica chirurgica presso la scuola medica di Venezia, autore di numerose pubblicazioni, morto nel 1873; Gerolamo Asson, avvocato e giureconsulto, attivo a Padova dal 1869; Giuseppe Cervetto, professore di medicina a Bologna e poi a Messina, morto a Padova nel 1865; Emanuele Cuzzi, giureconsulto, nato a Verona nel 1850, autore di numerose opere di carattere legislativo e di una traduzione dal tedesco della *Storia del matrimonio civile* di Emil Friedberg (1873); Achille Forti, «fulgido esempio di filantropo, che all'inizio della campagna razziale in Italia, lasciò per testamento vari milioni (crediamo più di cinquanta) alla sua città natale»; botanico insigne, si distinse in particolare negli studi sulle alghe (diatomee); a lui si deve in particolare una monografia sul *Ponte di Veia*, pubblicata nel 1923 negli Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, nonché una splendida dissertazione *Su la flora della pittura classica veronese. Francesco Morone e Girolamo dai Libri pittori naturalisti*, pubblicata nel 1920 con ricco apparato illustrativo in «Madonna

¹ NELLO PAVONCELLO. *Gli Ebrei in Verona (dalle origini al secolo XX)*, Verona, Edizioni "Vita Veronese", 1960, pp. 54-59.

Verona», rivista del Museo di Castelvecchio. Si ricordano inoltre Giuseppe Leoni (Verona 1877), libero docente di Diritto romano all'Università di Padova; Cesare Lombroso, psichiatra e antropologo di fama più che nazionale;² Giuseppe Levi, scultore; Marco Maroni (1835-Torino 1909), ingegnere; Raffaele Villa, avvocato; Girolamo Navarra, pittore, nato a Verona nel 1852; Eugenio Pincherli, (Verona 1863-1906), autore del *Codice penale italiano illustrato*; Giuseppe Tedeschi, giurisperito; Virginia Treves Tedeschi (Verona 1849-Milano 1916), nota nel mondo delle lettere con lo pseudonimo di *Cordelia*, poetessa, giornalista e scrittrice: si affermò in modo particolare nel campo della narrativa per l'infanzia: diresse infatti col fratello Achille (Verona 1857- Salò 1911), pubblicista di vaglia, il «Giornale dei fanciulli». Achille Tedeschi diresse inoltre il «Secolo XX», e fu autorevole critico teatrale dell'«Illustrazione Italiana».

Il Pavoncello presenta poi un elenco di personalità che nei primi decenni del secolo XX si distinsero nelle professioni, nelle arti e nelle lettere:

Basevi Ottone, pittore; Basevi Tullio, pittore e musicista; Lebrecht Ise, pittore; Lombroso Giulio, avvocato penalista; Montano Lorenzo, scrittore; Jenna Lina Arianna, poetessa; Bassani Virginio, avvocato; Reichenbach Attilio, commercialista; il colonnello Pavia ed il generale Modena; Finzi Silvio, matematico; ed infine i nipoti di Adriano Basevi, i quali suonavano l'uno l'arpa ed il violoncello, e l'altro era correttore delle bozze delle opere di Gabriele d'Annunzio.

Ci limiteremo qui a richiamare alcune voci bibliografiche relative a Lina Arianna Jenna (Verona, 17 dicembre 1886-Auschwitz 20 marzo 1945)³ e a Lorenzo Montano, pseudonimo di Danilo Lebrecht (Verona, 19 aprile 1893-Glion-sur-Montreux [Svizzera], 27 agosto 1958).⁴

Lorenzo Montano sperimentò i drammi che afflissero l'Europa nel secolo XX: la Grande Guerra, combattuta da Montano tra i granatieri di Sardegna sul fronte di Monfalcone,⁵ e le leggi razziali del 1938, cui sfuggì riparando in Gran Bretagna; la

² Il 25 settembre 1921 gli fu eretto in Piazzetta Santo Spirito un monumento in bronzo, rimosso in epoca fascista e collocato nel parco presso San Giorgio che porta il suo nome. In tempi recenti il monumento fu malamente imbrattato, tanto da rendere difficoltosa la lettura dell'iscrizione scolpita nel basamento, che trascriviamo anche per impegnare l'amministrazione comunale ad un'opportuna operazione di restauro: «A CESARE LOMBROSO / CHE GETTANDO LO SCANDAGLIO SCIENTIFICO SUL / FLAGELLO DELLA PELLAGRA E NEGLI ABISSI DI OGNI / MISERIA MORALE IRRADIÒ / DI VERITÀ L'UMANA GIUSTIZIA»; sul fianco destro si legge : «LA CITTÀ NATALE / E GLI AMMIRATORI E DISCEPOLI D'ITALIA / E DI VENTITRE ALTRE NAZIONI»; sul fianco sinistro le date di nascita e di morte: «VERONA 6 NOVEMBRE 1835 / TORINO 19 OTTOBRE 1909» Nel bronzo vengono incisi il nome della «FONDERIA FUMAGALLI» e la sigla dell'artista «LB» (Leonardo Bistolfi).

³ AGOSTINO CONTÒ, *Jenna Lina Arianna*, «Dizionario biografico dei Veronesi», pp. 462- 463, LORENZO MONTANO, *Ricordo di Lina Arianna Jenna*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», anno 25.26 1953-54, pp. 1-11.

⁴ G. P. MARCHI, *Il viaggio di Lorenzo Montano e altri saggi novecenteschi*, Padova, Antenore, 1976, pp. 41-74; GIUSEPPE FRANCO VIVIANI, *Lebrecht Danilo*, in «Dizionario biografico dei Veronesi», I, pp. 470-472; FRANCESCO VECCHIATO, *I Lebrecht*, Vago di Lavagno (Verona), «La Grafica», 2013

⁵ GIAN PAOLO MARCHI, «*Il figlio di Marte*». *Poesie di guerra di Lorenzo Montano dedicate a Luigi Russo «per ricordo di Quota 93»*, in *In trincea. Gli scrittori alla Grande Guerra, Atti del Convegno Internazionale di*

Jenna, invece, ricorda Montano, «si lasciò ghermire dai paladini della nuova Europa [...] Basterebbe l'intollerabile disparità delle vicende umane a farci credere in una sfera dove abbia luogo un trascendente conguaglio».

Ma per toccare eventi meno drammatici riportiamo qualche passo di una lettera di Riccardo Bacchelli indirizzata il 15 novembre 1977 all'autore della presente nota:

E vengo all'argomento della paternità di Danilo. Ero da poco a Milano, quindi mezzo secolo fa, quando Renato Simoni mi diede per certa, convalidata da una somiglianza anche secondo lui spiccatissima, la paternità di Alberti (I. Trebla), valente scrittore. (Conosco una sua pagina sul Garda al *Pal del Vo*, ottima). Non ricordo più da chi seppi, ma direi da Simoni sicuramente, che la madre, la fine e intelligente e arguta «Donna Rosa», brutterella ma seducente, era stata sorpresa in colloquio intimo con l'Alberti, dalla figlia, moglie del pittore tedesco, e che n'era nata una penosissima «scenata», e che la figlia non era più voluta tornare a Verona nella casa paterna. (Dove l'equestre Umberto in alta tenuta di generale faceva nell'ampio ingresso una così pomposa dichiarazione iconografica di lealismo italiano regnicolo e sabauda dei fornaciai polacchi, ebrei, buoni sudditi imperialregi). (Tre motivi per ostentarlo alquanto, il loro speciale lealismo e patriottismo). (E anche il tipico ebreetto dai piedi piatti, e molto arguto Enrico, fratello di Danilo, e caposcarico, e valoroso capitano degli Arditi, potrebb'essere argomento di ritratto, un po' caricato, magari) [...]

Per l'aneddotica: Enrico Lebrecht aveva dissipata buona quantità di quattrini con donne specialmente d'«operetta».

Per la verità: Donna Rosa era colta, buona pianista, e testimone arguta, per esempio, di una passione di Ibsen vecchio per una giovinetta nobile di Val Gardena. Ho detto arguta; aggiungo affettuosa e sennata nei riguardi dell'amica giovanile di Ibsen.⁶

Per completare il quadro di questa *haute-juiverie* veronese, giova ricordare che lo zio paterno di Montano, Guglielmo Lebrecht, aveva sposato Eugenia Vitali (Ferrara 1858-Verona 1930), che, attenta in particolare alla condizione femminile, coltivò forti interessi di carattere sociale,⁷ e fu per lunghi anni tra le animatrici della vita culturale veronese, in città e in villa: interpretò tra l'altro una memorabile *Antigone* allorché, nell'ottobre 1905, la tragedia sofoclea venne rappresentata nella villa Lebrecht di San Floriano di Valpolicella, evento che venne salutato con un messaggio telegrafico piuttosto pomposo da Gabriele d'Annunzio.⁸

Studi. Firenze, 22, 23, 24 ottobre 2015, a cura di Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, pp. 309-336.

⁶ Cfr. RICCARDO BACCHELLI, *Conversazione veronese*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di G.P. Marchi, Verona, Banca Mutua Popolare, 1979, pp. XI-XXIII.

⁷ Cfr. PAOLA AZZOLINI, *Lebrecht Vitali Eugenia*, in *Dizionario Biografico dei Veronesi (secolo XX)*, a cura di Giuseppe Franco Viviani, I, Verona, Accademia di Agricoltura, scienze e lettere, 2006, pp. 473-74.

⁸ Cfr. GIAN PAOLO MARCHI, *Il cittadino in villa*, in Giuseppe Franco Viviani, *Ville della Valpolicella*, Verona, Centro di Documentazione per la Storia della Valpolicella, pp. 36-37 (con fotografia degli attori in costume di scena).

Il quadro della presenza di intellettuali ebrei a Verona potrebbe essere integrato con la figura del colto e sagace libraio antiquario Leo (o Leone, come viene registrato nell'Anagrafe Comunale di Verona) Olschki, che con la moglie Paolina Rosen giunse a Verona da Johannesburg (Prussia) nel 1883, come direttore della libreria antiquaria Münster. Nel 1866 aprì una libreria antiquaria, dopo aver acquistato, con altri fondi, la biblioteca dell'abate Agostino Zanella, segretario della Società Letteraria:⁹ arrivando nel 1886 a pubblicare un suo *Catalogue de livres anciens rares et curieux*.¹⁰

Ricordiamo infine i medici operanti nell'Ospedale Civile Maggiore di Verona (Mario Artom, Mafalda Pavia e Werner Schwarz), che il primo marzo 1938 furono «dispensati dal servizio» in applicazione delle leggi razziali.

Infuriando la persecuzione, nel dicembre 1943, Mafalda Pavia fu affidata da don Calabria alle sue suore di Roncà, che la ospitarono per diciotto mesi. In questo rifugio scrisse e dedicò a don Calabria un libro su san Paolo, riconoscendosi nel messaggio dell'Apostolo delle genti, che aveva propugnato l'assoluta uguaglianza di tutti gli esseri umani (*Galati*, 3, 27-29), prefigurando con accento profetico una visione di salvezza di tutte le genti in una «nuova Sion».¹¹

Ma veniamo finalmente a Lina Schwarz.

Per la sua posizione tra il fiume Mur e il lago Balaton, la città di Nagykanizsa (in tedesco Gross-Kanisza), situata in una zona collinosa dell'Ungheria sud-occidentale, è considerata la chiave d'accesso alla pianura magiara. Importante centro cerealicolo e vinicolo, era sede anche di un vivace mercato di bestiame, che favoriva attività connesse, come la concia e il commercio delle pelli. In questa città, in una famiglia di commercianti ebrei, nacque il 5 settembre 1841 Edmondo Schwarz, che, dopo aver sposato Fanny Jung (possidente, nata a Milano il 19 febbraio 1849), intorno al 1875 trasferì la sua attività in Italia, aprendo a Verona un negozio di pellami. E a Verona, nella casa di vicolo San Fermo 3, il 20 marzo 1876 nacque Lina. La famiglia traslocò nel 1877 in via Scala 4, nel 1879 in via Anfiteatro 10 e nel 1881 in Stradone San Fermo 15. Nel 1890 gli Schwarz si trasferirono a Milano, e il 9 luglio di quell'anno risultano cancellati dall'anagrafe del Comune di Verona¹².

Lina Schwarz ebbe un ruolo non marginale nella diffusione dell'antroposofia. Nel 1913, in collaborazione con Vittoria Wollisch, tradusse infatti l'opera di Rudolf Steiner

⁹ Di questo ecclesiastico è a stampa un'opera assai singolare: *Salterio della B.V. Maria compilato dal serafico dottore San Bonaventura tradotto da Agostino Zanella sacerdote veronese*, Verona, Tipografia Sanvido, 1848; il lettore può imbattersi in versi di questo genere. «Madre, t'amai; / Ed i tuoi rai / Sprazzar su me: // Morte ingroppommi; / E disgroppommi, / Madre, il tuo Sol. // In fonda cava / Quasi colava; / M'alzasti tu» (p. 247).

¹⁰ Cfr. CRISTINA TAGLIAFERRI, *Olschki. Un secolo di editoria 1886-1986*, I, *La Libreria antiquaria editrice Leo S. Olschki (1886-1945)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986. p. 19; per i rapporti di Leo Samuel Olschki con il Prefetto della Biblioteca Capitolare di Verona, cfr. G.B. CARLO GIULIARI, *La Capitolare Biblioteca*, ristampa dell'edizione 1888, a cura di G.P. Marchi, Verona 1993, pp. XV-XVI.

¹¹ Cfr. G.P. MARCHI, *Tra le figlie di Sion. L'esperienza poetica e spirituale di Lina Schwarz*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», 2013-2014, pp. 131-132.

¹² Le notizie sopra esposte sono state ricavate dai registri anagrafici del Comune di Verona a cura di Gabriella Zandonà, che ringrazio sentitamente per la gentile premura.

*Dalla cronaca di Akasha*¹³. Qui Steiner si collega al suo saggio precedente *Come si acquista conoscenza dei mondi superiori*, nel quale aveva dimostrato che «l'uomo può sviluppare le forze latenti che esistono in lui in modo da poter riconoscere l'eterno», non come freddi documenti storici, ma come immagini piene di vita; le vicende trascorse si svolgono in certo modo nuovamente davanti a lui¹⁴

In questa nuova storia rientra anche il processo di differenziazione sessuale:

Ecco quello che ci si mostra nel seguire la Cronaca dell'Akasha: in un'epoca remotissima ci appaiono delle forme umane molli, plastiche, interamente diverse da quelle che seguirono poi: esse portano in sé in ugual misura la natura dell'uomo e quella della donna. Poi, nel corso dei tempi, le materie si condensano; il corpo umano si manifesta in due forme di cui l'una comincia a somigliare al corpo attuale dell'uomo, l'altra al corpo della donna»¹⁵.

A fondamento del suo pensiero, definito antroposofia, Steiner pose l'esperienza poetica e intellettuale di Goethe, dei cui scritti di storia naturale curò un'importante edizione, pubblicata in cinque volumi tra il 1884 e il 1897. Nella monografia *Goethes Weltanschauung* (1897), Steiner indicò le radici della sua concezione filosofica: una sorta di monismo fisico-spirituale, che postula un'inscindibile unità tra l'elemento materiale e quello spirituale dell'uomo e del cosmo, non senza aperture nei confronti del pensiero spinoziano proposto in chiave esoterica, presente in particolare nella goethiana *Fiaba del serpente verde e della bella Lilia*.¹⁶

In tale prospettiva, Cristo è considerato come lo spirito centrale del cosmo, la manifestazione della divinità che giunge all'uomo attraverso lo spirito solare, per cui gli uomini pervengono alla consapevolezza della comune origine e si aprono alla fratellanza universale.

Nel caso di Lina Schwarz, l'adesione all'antroposofia si arricchisce di una componente specifica, legata alla sua appartenenza alla stirpe ebraica. Si può infatti ritenere che la

¹³ Non è possibile elencare tutte le traduzioni steineriane della Schwarz. Ne ricordiamo alcune: *Il Vangelo di Luca*, Lanciano, Carabba, 1930; *Saggi filosofici (Linee fondamentali di una teoria della conoscenza della concezione goethiana del mondo; Verità e scienza: proemio d'una filosofia della libertà)*, Lanciano, Carabba, 1932; *Il mondo dei sensi e dello spirito*, Milano, ITE, 1936; *I misteri dell'Oriente e del cristianesimo*, Milano, ITE, 1936. Tra le ristampe più recenti, registriamo *La conoscenza della costituzione umana come base della pedagogia*, Roma, Cultura moderna, 1947 e *Antropologia. 14 conferenze tenute a Stoccarda dal 21 agosto al 5 settembre 1919 in occasione della fondazione della Libera Scuola Waldorf*, Milano, Editrice Antroposofica, 1970.

¹⁴ Rudolf STEINER, *Dalla Cronaca dell'Akasha*, Roma, Bontempelli e Invernizzi, 1913, pp. 6-7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶ STEINER, *Goethes geheime Offenbarung in seinem Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1999; Id., *La spiritualità di Goethe quale si rivela nella «Fiaba del serpente verde e della bella Lilia»*, in *Tre saggi su Goethe*, Milano, Ed. Antroposofica, 1991, p. 51. La fiaba venne pubblicata da Goethe nella schilleriana rivista «Horen». Significativa la scala dei valori nelle risposte al Re del Serpente, che proviene dagli abissi in cui abita l'oro: più dell'oro magnifica è la luce; più ristoratore della luce è il dialogo: «-Was ist herrlicher als Gold?» - fragte der König. - Das Licht, antwortete die Schlange. - Was ist erquicklicher als Licht? fragte jener. - Das Gespräch, antwortete diese». Cfr. Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1977 (Artemis Gedenkausgabe), Bd. 9 [Die Wahlverwandschaften, Novellen, Maximen und Reflexionen], pp. 374-75.

scrittrice aderisse alle idee sostenute da Ludwig Thieben (ebreo egli stesso) nel volume *Che cos'è l'Ebraismo?* da lei tradotto dal tedesco¹⁷. Nella *Prefazione*, datata Vienna, «Primavera del 1930», Thieben ricorda di aver accostato le opere di Steiner nel «campo di prigionieri di guerra nella Siberia centrale, dove passai molti anni importanti della mia vita». L'adesione all'antroposofia lo induce a formulare una particolare soluzione del «problema così impressionante dell'Ebraismo». Per gli ebrei d'Europa, Thieben rifiuta l'assimilazione proposta dal liberalismo, perché il suo «ideale umanitario» si confonde con una «concezione del mondo che annebbia lo spirito» e appare destinata ad accogliere le «tendenze più antiumane»; rifiuta altresì il sionismo, che, pur «in possesso d'una diagnosi giusta, sebbene non esauriente, vuol guarire una malattia spirituale con mezzi fisici». Questa la soluzione proposta nelle ultime pagine dell'opera:

Il Cristianesimo è una realtà storica [...]. Ora i fatti non sono da credere o da non credere, ma da sperimentare e riconoscere. E come la scienza della Natura studia i fatti fisici, così una vera Scienza dello Spirito può studiare i fatti spirituali, al centro dei quali, riguardo al tempo, allo spazio e all'importanza, si trova il Mistero del Golgota, come vicenda dell'umanità intera [...]. Il grave enigma dell'Ebraismo è fondato sul fatto che la luce precorritrice del Cristianesimo poté trasformarsi nella sua ombra. Quest'ombra prese consistenza in Ahasvero, cultore dell'Ebraismo postcristiano. Trasformarlo, da figura fosca e umiliata, in un Essere luminoso che con gioia serva il Cristo, è la missione dell'Ebraismo d'oggi e dell'Ebraismo futuro¹⁸.

Non sorprende, in questa prospettiva, l'adesione al cristianesimo di Lina Schwarz, che pure, come mi informa la signora Marina Marmioli Hassan del Centro Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano, figura tra gli elenchi del censimento degli ebrei promosso dalla Prefettura di Milano nel 1938. Piacerebbe conoscere qualche aspetto del pensiero della Schwarz, anche per misurare la distanza del suo percorso rispetto a quello di un'altra intellettuale ebrea sensibile al tema dei rapporti con il Cristianesimo. Mi riferisco a Mafalda Pavia, ricordata poco sopra.

Chi conosce l'opera di Lina Schwarz, scrittrice per l'infanzia ancor oggi assai stimata — esordì nel 1904 con la raccolta di versi *Libro dei bimbi*, cui fece seguito nel 1910 *Ancora!* — non si meraviglierà di questa attenzione erudita, sollecitata anche dall'interesse nei confronti di personaggi della cultura e dell'arte legati in qualche modo alla città di Verona. La curiosità è stata propiziata dal recente acquisto sul mercato antiquario del libro più noto della Schwarz, più volte ristampato, dal titolo *Ancora... e poi basta!* (1935). Si tratta della sesta edizione, riveduta e ampliata, illustrata con 136 disegni di Gugù, uscita a Milano presso Bietti nel 1946. Nella descrizione del volume, quale si ricava dal catalogo della libreria Le Colonne di Torino, vengono lodate le «deliziose intramontabili rime della Schwarz, che conobbe

¹⁷ Ludwig THIEBEN, *Che cos'è l'Ebraismo?*, Milano, Istituto Tipografico editoriale Milano, Via Mortara 4, 1937 («Conosci te stesso» – Quaderni di Scienza dello Spirito a cura del Dr. Rinaldo Küfferle), p. 7. Per cortesia di Leone Zampieri ho potuto vedere la copia, sinistrata, conservata nella biblioteca della Società Letteraria di Verona [segnatura: DS. 141 (2)].

¹⁸ *Ibid.*, pp. 235-36.

di persona il grande Rudolf Steiner, di cui tradusse in italiano lezioni e saggi; pioniera dell'antroposofia; direttrice dell'Unione Femminile; cofondatrice dell'associazione Scuola e Famiglia». Utili notizie vengono date anche a proposito dell'autrice delle illustrazioni Gugù, nome d'arte di Augusta Rasponi del Sale (1864-1942), che, «nobile e nubile, filantropa, dedicò all'infanzia la vita, il patrimonio e il talento di illustratrice (Giornalino della Domenica, Corriere dei Piccoli ecc.; suoi disegni sono al Victoria and Albert Museum di Londra)»¹⁹.

Il volume contiene cantilene e filastrocche composte dalla Schwarz in versi sempre garbati, talora assai felici. Citiamo quella più famosa, entrata nel patrimonio di ricordi ed emozioni di chi è stato bambino qualche tempo fa:

Stella stellina,
la notte s'avvicina,
la fiamma traballa,
la mucca è nella stalla,
la mucca e il vitello,
la pecora e l'agnello,
la chioccia e 'l pulcino,
ognuna ha il suo bambino,
ognuno ha la sua mamma
e tutti fan la nanna²⁰.

Molto conosciuta è anche la filastrocca del rinoceronte:

Il rinoceronte
che passa sul ponte,
che salta, che balla,
che gioca alla palla,
che sta sull'attenti,
che fa i complimenti,
che dice buon giorno
girandosi intorno,
e gira e rigira
la testa gli gira
che non ne può più...
e pum! casca giù²¹.

Molti ricorderanno anche i versi dedicati ad un tipico incidente dell'infanzia, la perdita del palloncino gonfiato di gas leggero, che sfugge dalle mani del bambino: circostanza che un grande poeta come Montale ha considerato come suscettibile di incrinare una *Felicità raggiunta* («Ma nulla paga il pianto del bambino / cui fugge il pallone tra le case») ²²:

¹⁹ Cfr. *Libreria Le Colonne*, Via Mombasiglio 20b, 10136 Torino, (Catalogo n. 44, secondo semestre 2012, p. 43, n. 373).

²⁰ Lina SCHWARZ, *Ancora!... e poi basta! Un altro Libro dei Bimbi. Illustrazioni di Gugù*, Sesta edizione riveduta e ampliata, Milano, Casa Editrice Bietti, 1946, p. 9. Una nota premessa a una recente edizione (Milano, Hoepli 2010) del fortunatissimo volume ci informa che la Schwarz pubblicò «prima *Il libro dei bimbi*, quindi (composto tra il 1910 e il 1935) *Ancora... e poi basta*».

²¹ *Ibid.*, p. 44

²² Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giogio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1990, p. 40.

Avevo un bel pallone rosso e blù
ch'era la gioia e la delizia mia.
S'è rotto il filo e m'è scappato via
in alto, in cielo, su, sempre più in su.

Son fortunati in cielo i bimbi buoni!
Scappan tutti là su, quei bei palloni²³.

Conclusione consolatoria; e d'altra parte asciugare il pianto di un bambino deluso è mansione di ogni adulto sensibile. I facili versi risentono dell'inarrivabile grazia della tradizione letteraria tedesca («Ich gehe mit meiner Laterne», o «Schneeflöckchen, Weissröckchen»).

Talora i versi sono sfiorati da un lieve soffio di malinconica poesia (se la parola non sembrasse troppo impegnativa a qualche supercilioso custode del Parnaso), come nel caso di *Nonno e nipotino*:

Passan sul prato nonno e nipotino...
Il nonno è vecchio, il bimbo piccolino;
il bimbo è biondo, il nonno tutto bianco,
il bimbo è dritto, il nonno curvo e stanco.

Passan sul prato dandosi la mano...
Il nonno dice: «Presto andrò lontano,
molto lontano, e più non tornerò!»
E il bimbo: «Nonno mio, ti scriverò!»²⁴

E si legga anche la canzonetta di sapore metastasiano che ha per titolo il versetto 25 del sesto capitolo dei *Proverbi*, «Gli occhi tuoi guardino diritto davanti a te»:

Specchio fedel dell'anima
sovente è il nostro viso:
negli occhi e nel sorriso
palese il cor si fa.

Va errando incerto e trepido
lo sguardo menzognero;
dell'uom retto e sincero
alta la fronte sta²⁵.

L'incanto cede talora a un'amara riflessione sulla forza che domina il mondo, come nei *Due pesci*:

C'era una volta un pesciolino rosso
che nuotava pacifico nel mare,

²³ *Ibid.*, p. 17

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁵ *Ibid.*, p. 83. Il passo biblico si riscontra peraltro (nella Volgata) a *Prov.* 4, 25 («Oculi tui recta videant, et palpebrae tuae praecedant gressus tuos»: «I tuoi occhi guardino diritto e le tue pupille mirino diritto davanti a te»): *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1982, p. 1297

quand'ecco venne avanti un pesce grosso,
che in un boccon lo volea mangiare.

Fece il piccino una gran riverenza:
«O signor pesce grosso, abbi pietà!
Perché vuol rovinarmi l'esistenza?
Un bocconcin più o meno a lei che fa?»

«Ma» disse l'altro pur molto commosso,
«anch'io morrei se non mangiassi più!
E tra un pesce piccino e un pesce grosso,
tanto fa, caro mio, che muori tu!»

Di compassione aveva il cuore oppresso...
Ma si fe' forza e lo mangiò lo stesso»²⁶.

Accanto all'attività letteraria, Lina fu attiva in vari movimenti intesi a promuovere i diritti della donna e dei minori.²⁷ Durante la guerra, la scrittrice lasciò l'abitazione milanese e si trasferì presso i nipoti nella quiete della villa di Arcisate (Varese). Nel 1943 fu però costretta a riparare a Gussago, in terra elvetica, per sfuggire al campo di concentramento.²⁸

Dopo la guerra fece ritorno ad Arcisate:

Già vecchia, provata dalla malattia da lei sopportata con serena e cristiana rassegnazione, Lina Schwarz seguì con entusiasmo i nipoti che si stabilirono ad Arcisate (Varese), nella fattoria detta *La Monda* ove si trovò a suo agio, tra l'incanto della natura e la quiete della campagna; quivi trascorse sette anni e nel nostro paese volle morire. Il 24 novembre 1947 essa lasciò questa terra e fu accompagnata al nostro cimitero con un funerale che fu un trionfo. Sulla sua tomba, [...] sotto il nome tanto

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ Debbo alla cortesia di Elisabetta Zampini la segnalazione di un documento dattiloscritto (riferibile agli anni tra il 1922 e il 1924) che registra brevi profili delle donne aderenti al WILPF (Women's International League of Peace and Freedom), conservato negli Stati Uniti, Archives University of Colorado, Boulder Libraries, segnato WILPF Series III, Box 22, Folder 473, National Sections, Italy, rintracciato in occasione della monografia dedicata a Ida Vassalini, che fu portavoce del movimento per la sede di Milano. In esso si fa menzione di Lina Schwarz nei termini seguenti: «A travaillé plusieurs années dans le champs social, comme déléguée dans les bureaux de Renseignement et Assistance; dans Patronnage des enfants mineurs; dans le Club des petites Poésies pour les enfants, qui ont été aussi mis en musique. Collaboratrice dans le "Corriere dei piccoli" et dans autres Revues». A proposito delle poesie messe in musica, ricordiamo *Canzoncine per bimbi, con accompagnamento di pianoforte. Poesie di Lina Schwarz, musica di Elisabetta Oddone, disegni di Aleardo Terzi*, Milano, Ricordi, [1908?]; *Tre liriche infantili per canto e pianoforte, Nino Rota, poesie di Lina Schwarz* [s.l., s.n., 1935?]

²⁸ Il 30 novembre 1943 fu emanato un ordine di Polizia del seguente tenore: «Tutti gli ebrei, anche se discriminati, a qualunque nazionalità appartengano e ovunque residenti nel territorio nazionale, devono essere avviati in appositi campi di concentramento»: *Ebrei a Verona. Presenza ed esclusione*, Verona, Cierre edizioni, 1994, p. 44.

celebre, volle fosse scritto “detta zia Lina”, per ricordare a chi legge il suo epitaffio il grande amore nutrito verso i bimbi di ogni regione e di tutti i tempi²⁹.

Tra le carte di famiglia si conservano documenti relativi alle circostanze particolari in cui si colloca l’adesione formale di Lina al cristianesimo. Va comunque osservato che, come nel caso di De Amicis, nell’opera per l’infanzia di Lina Schwarz, pur aperta alla presenza del soprannaturale, «grande come l’azzurra immensità» (*Verso Dio*), «mancano riferimenti alla pratica religiosa in senso confessionale: assenza certo dovuta a principi di laicità condivisi da gran parte della boghesia ebraica risorgimentale. Possiamo solo constatare che, in ossequio alla volontà della defunta, la tomba è sormontata da una grande croce.



Una pagina del libro “Ancora... e poi basta!” illustrata da Gugù (Augusta Rasponi del Sale)

²⁹ Così Eugenio CAZZANI, *Arcisate nella storia e nell'arte*, Saronno, Ediz. Ceresio, 1964, p. 340. La monografia mi è stata segnalata da Anna Paola Montanari, bibliotecaria della Biblioteca Comunale-Istituzione «A. Parmiani» di Arcisate.

- L. S., *Il libro dei bimbi*, Milano, edizioni Arcobaleno, 2015 (riproduzione della prima edizione del 1904 pubblicata come strenna della Scuola e Famiglia)
- L. S., *Ancora... e poi basta*, Milano, Hoepli, 2010; L. S., *Ancora!... E poi basta!, Un altro Libro dei Bimbi, Illustrazioni di Gugù*, Sesta edizione riveduta e ampliata, Milano, Bietti, 1946. In questa edizione i testi sono suddivisi nelle seguenti parti: *Ancora ! ; Le filastrocche; ...e poi basta!*
- La fiaba del serpente verde e della bella Lilia di Goethe*, traduzione di L.S. 3a. ed. Oriago di Mira, ed. Arcobaleno, 2003; altra ed.: Bologna, Pico della Mirandola, 1982: questa edizione è ricordata nella *Postfazione* di Chiara Sandrin (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 87) alla ristampa anastatica di *Fiaba*, Prima versione italiana di Emma Sola, Torino, Le edizioni del Baretto, 1927
- Das Märchen von der grünen Schlange und der weißen Lilie*, oggetto di una conferenza di Steiner tenuta ad Heidelberg il 21 gennaio 1909
- Ancora... e poi basta*, illustrazioni di Maria Enrica Agostinelli, Milano, Mursia, 1998
- Canzoncine per bimbi con accompagnamento di pianoforte*, poesie di L. S., musica di Elisabetta Oddone, disegni di Aleardo Terzi, Milano, Ricordi, 1908
- Ancora... e poi basta*, con 35 poesie e 6 filastrocche inedite, un poemetto e una commedia in due atti, Milano, Mursia, 1983 (con 116 disegni a colori di Maria Enrica Agostinelli)
- Tre liriche infantili per canto e pianoforte. Nino Rota; poesie di L.S. (spartito di dieci pagine s.l., s.n. 1935? (contiene: *Il pescatore; È inutile; Tornando a casa*)
- RUDOLF STEINER, *I misteri dell'Oriente e il cristianesimo*, prefazione di Marie Steiner, traduzione dal tedesco di L. S., Milano, I.T.E., 1936 (*Conosci te stesso*, quaderni di Scienza dello spirito, 1)
- RUDOLF STEINER, *I punti essenziali della questione sociale*, traduzione di L.S., Milano, Bocca, 1950 (tit. orig. *Die Kernpunkte der sozialen Frage*)
- RUDOLF STEINER, *Saggi filosofici*, trad. di L.S., Lanciano, Carabba, 1932 (*Linee fondamentali di una teoria della conoscenza della concezione goethiana del mondo; Verità e scienza: proemio d'una filosofia della libertà*. (seconda ed. , Milano, 1974) *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung; Wahrheit und Wissenschaft*)
- Il libro dei bimbi*, Firenze, Bemporad 1925 (sesta ed.)
- RUDOLF STEINER, *Il Vangelo di Luca*, trad. di L. S. , Lanciano, Carabba 1930
- RUDOLF STEINER, *Il Vangelo di Luca. Dieci conferenze tenute fra il 15 e il 24 settembre 1909, riprodotte da stenogrammi, non riveduti dall'autore*, trad. dal tedesco di L.S., rielaborata, a cura di Silvia Schwarz Colorni, Milano, L'Editrice Scientifica, 1956
- ALBERT STEFFEN, *Problemi della drammaturgia*, trad. di L.S. Milano, I.T.E., 1937 (Quaderni di scienza dello spirito, 6)
- RUDOLF STEINER, *La mia vita*, trad. di Febe Colazza e L.S., Milano, I.T.E. Ist. Tipogr. Editoriale, 1937 (titolo orig. *Mein Lebensgang*)
- RUDOLF STEINER, *Il mondo dei sensi e il mondo dello spirito*, traduzione dal tedesco di L.S. Milano, I.T.E., 1936 Colla na Conosci te stesso, Quaderni dello spirito, 3

RUDOLF STEINER, *Mani: la sua vita e la sua dottrina (due conferenze tenute al Goetheanum per la Pentecoste 1930)*, trad. dal ted. di L. S., Milano, I.T.E., 1936 (Quaderni di scienza dello spirito)

RUDOLF STEINER, *La conoscenza della costituzione umana come base della pedagogia*, trad. L.S, Roma, Cultura Moderna, 1947 (per gentile concessione di Marie Steiner von Silvers; tit. orig. *Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik*, Milano, ed. Antroposofica, 1970)

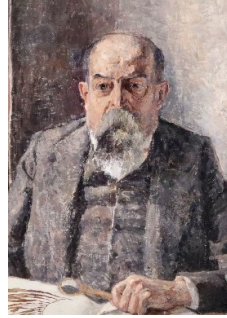
29 marzo 2022

Lezione del Prof. **Gianpaolo Romagnani**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona

ACHILLE FORTI
(VR 1878 – 1937)

Botanico e Mecenate



Ritratto presente nella collezione Forti della GAM,
di Ettore Beraldini, *Ritratto di Achille Forti* (1935)

Dal palazzo degli Ezzelini al palazzo degli Emilei

A Verona il nome Forti richiama in primo luogo un luogo: Palazzo Forti, per molti anni sede della civica galleria d'Arte moderna. Quel palazzo, conosciuto per tre secoli con un altro nome: quello di Palazzo degli Emilij (o Emilei), ha una storia che va ricordata.

Il nucleo centrale dell'attuale Palazzo Forti è infatti formato da un edificio del XIII secolo – quasi prospiciente la Basilica di S. Anastasia - che pare fosse la principale residenza di Ezzelino III da Romano, signore di Verona e della Marca Trevigiana, il cui governo, ritenuto «tirannico», è stato a lungo contrapposto al «saggio governo» scaligero e di conseguenza ingiustamente vituperato dalla storiografia. Questo edificio si presentava in origine con una facciata in mattoni a vista caratterizzata da un portico con grandi arcate, da finestre bifore e dalla merlatura ghibellina. Parte della struttura originaria è stata resa visibile in seguito al sapiente restauro compiuto dall'architetto Libero Cecchini negli anni Ottanta.

Nel Cinquecento il palazzo fu acquistato dalla nobile famiglia degli Emilei e inglobato nell'edificio rinascimentale che sarebbe diventata a loro dimora, con locali di rappresentanza, saloni, biblioteca, appartamenti, giardini, scuderia, servizi. Paolo Coimi degli Emilij (1455-1529) è il più noto esponente della famiglia patrizia veronese che occupò per tre secoli e mezzo il palazzo nel centro di Verona. Umanista e storico si trasferì presto in Francia dove fu precettore del cardinale Jacques Lefèvre d'Étaples, poi docente alla Sorbona e dal 1489 al servizio di Luigi XII e Francesco I, re di

Francia, come storico di corte. È ricordato come autore delle opere *De rebus gestis Francorum*, pubblicata postuma nel 1549, e *La sacra impresa, e guerra di Terra Santa, l'acquisto e la perdita di Gierusalemme e di tutti i stati di Soria descritta da Paulo Emilio veronese storico dalle croniche di Francia*, stampato nel 1590.

Un secondo intervento architettonico fu eseguito nel Seicento su progetto dell'architetto Vincenzo Pellesia, mentre un terzo intervento, il più importante, risale al Settecento ed è opera dell'architetto Ignazio Pellegrini che diede al palazzo l'aspetto attuale, creando una grande facciata neoclassica sull'attuale via Forti, con elementi stilistici propri del periodo illuministico (finestre con timpano, balaustra, doppi colonnati dorici, con arconi di ingresso bassorilievi e fregi). All'interno dell'edificio venne realizzato un androne di ingresso al cortile porticato centrale e uno scalone monumentale per salire al piano nobile, arricchito da ornati e sculture allegoriche neoclassiche.

Nel giugno 1796, al tempo della prima campagna d'Italia, Napoleone Bonaparte venne «ospitato» nel palazzo da Francesco Emilei (1752-1797), al tempo Provveditore di Comun, ossia numero tre dell'amministrazione comunale. Entro l'edificio sono ancora presenti le stanze dell'appartamento e gli uffici dove risiedette Napoleone. È presente anche uno specchio che Napoleone ruppe con il pugno, quando i suoi generali gli riferirono cattive notizie sulle battaglie in corso nel Veneto occupato dagli Austriaci.

Nell'aprile dell'anno 1797 si ricorda a Verona la rivolta antifrancesa delle cosiddette "Pasque veronesi", preludio della fine della Repubblica di Venezia. A partire dal lunedì di Pasqua ci furono combattimenti in città, ma i soldati francesi domarono nel sangue la rivolta. Alla fine delle rappresaglie furono fucilati diversi nobili, sospettati di aver fomentato la rivolta, fra cui lo stesso Provveditore di Comun Francesco Emilei.

Il figlio di Francesco, conte Pietro degli Emilei (1789—1874) è una delle personalità più note della Verona del primo Ottocento. Liberale, simpatizzante per la Carboneria, frequenta il salotto «patriottico» di Anna da Schio Serego Alighieri e poi successivamente quello della figlia Maria Teresa Serego Gozzadini. Controllato dalla polizia austriaca per le sue simpatie liberali, viene candidato una prima volta a Podestà nel 1825, ma è battuto da Giovan Battista Fracastoro. Candidato per la seconda volta nel 1837, viene eletto podestà con una grande maggioranza di voti, ma è immediatamente sostituito da Giovan Girolamo Orti Manara per volontà delle autorità austriache. Amico dei redattori del milanese «Conciliatore» e a sua volta redattore, fra il 1830 e il 1845, del veronese «Poligrafo, giornale di scienze, lettere e arti», Emilei si esprime in Consiglio comunale contro gli alloggiamenti forzati e contro le spese militari a carico del Comune. Nel gennaio 1848 Pietro degli Emilei presenta, a nome dei cittadini veronesi, una petizione all'imperatore per ottenere miglioramenti e riforme, ma la petizione viene respinta. Nel mese di febbraio, allo scoppiare dei moti europei, organizza una colletta a sostegno dei patrioti milanesi provocando l'intervento

della polizia austriaca che lo condanna ad un periodo di confino a Legnago. Anche a Verona e a Venezia, su imitazione di Milano, ma con minor successo, come manifestazione antiaustriaca si pratica lo sciopero del fumo (no accise al governo imperiale), si boicottano i panni di Boemia e si disertano i teatri.

Il 24 marzo 1848 si costituisce a Verona una *Commissione Civica*, ossia un governo provvisorio, non insurrezionale con il compito di «tutelare gli interessi di Verona e della nazionalità italiana». Schiacciati i moti indipendentisti nel 1849, anche Pietro degli Emilei, nonostante la sua moderazione, è arrestato e detenuto per un anno nella fortezza di Salisburgo. Nel suo palazzo si insedia per qualche tempo il governatore militare austriaco feldmaresciallo Josef von Radetzky. Nel 1854, oppresso dai debiti, Emilei è costretto a vendere il suo palazzo veronese.

I Forti: l'ascesa di una famiglia ebraica nella Verona ottocentesca

L'acquirente del palazzo è il possidente ebreo Israele Achille Forti (1810-1892), nonno di Achille – un uomo che con un termine attuale definiremmo un *immobiliarista* - che già da tempo si era insediato come affittuario in un'ala di Palazzo Emilei. Con l'acquisto da parte di Israele Achille Forti, il palazzo cambia nome in «Palazzo Emilei-Forti» trasformandosi nella dimora di una delle più ricche e prestigiose famiglie della borghesia ebraica veronese, di orientamento liberale. Dopo l'annessione il Veneto al Regno d'Italia nell'ottobre del 1866, alle prime elezioni amministrative del gennaio 1867 Israele Forti è eletto consigliere comunale su indicazione del Circolo politico (destra storica). Alle successive elezioni politiche del 1867 il Circolo democratico (espressione della sinistra storica) chiese ai propri soci di suggerire i nomi dei possibili candidati individuando sei nomi: Galli della Mantica, Messedaglia, Israele Forti, Lauro Bernardi, Arrigossi e Zanella. A sua volta il Circolo politico (espressione dei liberali moderati) designò Messedaglia, Arrigossi, Camuzzoni, Antonio Zanella, Augusto Righi e Luigi Bellavite. Ben tre candidati (Messedaglia, Arrigossi e Zanella) erano quindi in comune con il Circolo democratico. Nel novembre 1867 Israele Forti fu così il candidato della sinistra democratica (non eletto) nei collegi di Isola della Scala e di Tregnago. Nel 1882 fu poi uno dei primi sottoscrittori dell'appello per un monumento a Garibaldi, fortemente contrastato sia dai moderati che dai cattolici.

Nei primi anni dopo l'Unità Israele Forti occupa importanti cariche nelle principali istituzioni economiche cittadine: è infatti consigliere della Camera di Commercio (1867-80), Consigliere di amministrazione della Banca Mutua Popolare di Verona (1867-74), Consigliere della Cassa di Risparmio (1868-73). Negli ultimi anni della sua vita Israele Forti si trasferisce da Verona a Milano dove acquista, per farne la propria residenza, il Palazzo Belgioioso. Al momento della morte possiede un patrimonio di £ 97.825,70 di cui quasi 70.000 di beni immobili nel comune di Sabbioneta. Esecutore

testamentario è l'amico senatore Tullo Massarani, scrittore e critico d'arte, d'origine ebraica.

In realtà Israele è il meno ricco dei fratelli Forti: suo fratello Gerolamo Benedetto possiede infatti un patrimonio di £ 143.900; suo fratello Alessandro un patrimonio di £ 1.265.535,07. Il fratello di Israele Forti, Alessandro, alla morte possiede 300 ettari di terre di cui 100 derivati dall'eredità paterna 50 anni prima (1845) e 50 dall'eredità del fratello Gerolamo Benedetto (1877). I rimanenti possedimenti derivano dalle vendite dei suoi tre nipoti, figli di Israele. Federico Forti è cassiere della sede milanese delle Assicurazioni Generali, suo fratello abita a Venezia e sua sorella a Mantova. Come si può facilmente constatare esaminando i movimenti finanziari degli esponenti della famiglia Forti, i milionari ebrei emancipati preferiscono investire in terreni e fabbricati piuttosto che in azioni. Quella dei Forti rappresenta infatti un'ascesa esemplare di una famiglia della borghesia ebraica nella Verona liberale.

Anche i figli di Israele Forti assumono importanti incarichi amministrativi a Verona: il primogenito Arrigo Forti (1837-1897), padre di Achille, è eletto Consigliere comunale nel 1877, nelle liste liberali, e nominato assessore dal 1877 al 1878 nella giunta Camuzzoni, rieletto Consigliere comunale nel 1881. Il secondogenito Camillo Forti (1844-1928), zio di Achille, ingegnere, è anche lui eletto Consigliere comunale nel 1882, nominato assessore nel 1883, sempre con il sindaco Camuzzoni. Sarà anche cassiere della Società di Belle Arti dal 1879 al 1883 e sindaco della Banca Mutua Popolare di Verona nel 1883.

Significativa è la presenza dei Forti anche nella più vivace istituzione culturale veronese: la Società Letteraria, fondata nel 1809 in età napoleonica, che fu la prima istituzione culturale veronese ad aprirsi agli ebrei. Fra i suoi soci fondatori figura infatti Isacco Calabi e fra i primi soci Alberto Coen e Girolamo Basilea. Tra il 1822 e il 1824 ne è Conservatore il Dott. Giuseppe Consolo. Nel 1855 ne entra a far parte Israele Forti; nel 1861 Prospero Forti, fratello di Israele; nel 1869 Arrigo Forti, figlio di Israele, che sarà Bibliotecario dal 1877 al 1878; nel 1870 Camillo Forti, figlio di Israele; nel 1872-73 Giulio Forti, figlio di Prospero, è eletto Segretario; nel 1876 Eugenio Forti, nel 1877 Alessandro Forti, nel 1880 Enrico Forti, nel 1898 Achille Forti, nel 1902 il dott. Alberto Forti, pediatra; nel 1904 Emilio Forti, ematologo all'Università di Modena.

Achille Forti (1878-1937), scienziato per passione

Achille Forti nasce a Verona il 28 novembre 1878 da Giulietta e Arrigo Forti; compie gli studi classici nella città natale e prosegue gli studi all'Università di Padova studiando scienze naturali. Al momento della laurea il giovane Achille ha già al suo

attivo 14 pubblicazioni nell'ambito della botanica. Chiamato a soli vent'anni a far parte della redazione della rivista scientifica «Nuova Notarisia, loge algarum», supplemento della *Sylloge algarum hucusque cognitarum*, diretta dall'amico Giovan Battista De Toni, ne compone il quinto volume pubblicato nel 1907. Dal 1899 è socio della «Società Botanica Italiana» e dal 1906 membro dell'Accademia di Agricoltura Scienze, Lettere e Arti di Verona.

Fin da questi anni Achille Forti allestisce nella sua dimora privata una ricca biblioteca e un laboratorio botanico modernamente attrezzato e dotato delle più sofisticate tecnologie nel quale sviluppa, fin dagli anni universitari, ricerche in ambito botanico e algologico. Arricchisce le sue collezioni botaniche acquistando anche le raccolte di altri studiosi, come quella appartenuta al botanico Antonio Piccone (1844-1901). Deciso a dedicare la propria vita agli studi, Forti intraprende molti viaggi che lo portano per scopi di ricerca nei Balcani, in Marocco, in Algeria, in Spagna, in Turchia, nel Nord Europa e in Norvegia.

Nel 1916 ottiene la libera docenza all'Università di Modena, dove insegna per un decennio, prima di ritornare nel 1926 a Padova dove consegue una seconda libera docenza tenendo occasionalmente corsi liberi di botanica. Nata come un semplice passatempo e non finalizzata a una carriera accademica, la passione per l'algologia rende ben presto Forti una figura sempre più emergente in questo campo, tanto che molti studiosi dell'epoca spesso si rivolgono a lui per ricevere consigli. Ritornato a Padova nel 1926, Forti pubblica anche la biografia del geografo veneziano e amico Ettore De Toni (1858-1925), con cui era solito scambiare opuscoli e campioni botanici raccolti durante le sue spedizioni, e la biografia del naturalista milanese Angelo Mazza (1844-1929), ricordato per i suoi studi sulle alghe marine. Sempre nel 1926 Forti pubblica un'opera dedicata agli *Oceanici viventi*, ossia alla descrizione di alcuni esemplari di alghe fossili presenti nella «pesciaia» di Bolca (Verona) confrontandoli con altre specie viventi nell'area indo-pacifica.

Forti dedica particolare attenzione alla flora ficologica (alghe) dei laghi veneti partendo dalle ricerche di Jean-François Séguier del 1745 e da quelle di Ciro Pollini degli anni 1816-17, proseguendo poi con gli studi sui licheni di Abramo Massalongo e di suo figlio Caro Benigno Massalongo. La sua classificazione delle *Diatomee* costituisce l'illustrazione più ricca d'Italia in campo algologico. Nel 1899 aveva iniziato la pubblicazione di una serie di 14 memorie, dal titolo di *Contribuzioni diatomologiche*, completate nel 1933. La descrizione parte dalle alghe presenti nei laghi italiani e si conclude con quelle dei laghi portoghesi ed etiopici.

L'Algario Forti – ora all'Università di Padova - è frutto sia delle raccolte eseguite personalmente dal botanico veronese sia dall'acquisizione di collezioni di altri illustri studiosi dell'epoca. Tra il materiale non raccolto personalmente da Achille Forti, si ricordano le collezioni del naturalista e politico italiano Giacomo Doria (1840–1913),

del medico e botanico svizzero Levier (1839–1911), dell'italiano Ardissonne (1837–1910), dell'ungherese Pantocsek (1846–1916), di Lodovico Caldesi (1821–1884), coautore della Flora Italiana, e di Carlo Spegazzini (1858–1926), botanico e micologo italiano che visse buona parte della sua vita in Argentina. Ma nella raccolta sono incorporate anche le collezioni di Angelo Mazza (1844–1929) e Antonio Piccone (1844–1901), due appassionati algologi.

Estremamente colto e perfettamente in grado di padroneggiare una vastità di argomenti, oltre agli interessi scientifici, Achille Forti nutre anche una grande passione per le arti, in particolar modo per scultura e pittura, di cui è raffinato cultore. A partire dagli anni venti si circonda di numerose opere prevalentemente dell'Ottocento e del primo Novecento italiano. Conosce il pittore torinese Felice Casorati durante il suo soggiorno veronese fra il 1911 e il 1914 e ne promuove l'opera. È amico anche dei pittori Alfredo Savini, Ettore Beraldini e Giuseppe Zancolli. Nel 1920 pubblica uno dei suoi volumi di maggior successo dal titolo *Studi su la flora della pittura classica veronese*, in cui coniuga arte e scienza analizzando novantuno opere di venticinque artisti diversi, presentati sia dal punto di vista botanico, sia critico artistico.

La collezione d'arte di Achille Forti

Oltre ad alcuni capolavori ottocenteschi, come la *Meditazione* di Francesco Hayez (1851), o la *Pia dei Tolomei* di Pompeo Marino Molmenti (1853), e alle opere dei primi esponenti del divisionismo come Giovanni Segantini (1858-1899) e Gaetano Previati (1852-1920), Achille Forti acquista opere di giovani pittori come il *Ritratto di Teresa Madinelli Veronesi* di Felice Casorati (1918), raccogliendo nella sua collezione le opere della generazione di pittori veronesi a lui contemporanei come Pino Casarini (1897-1972), Giuseppe Zancolli (1888-1965), Guido Trentini (1889-1975), Orazio Pigato (1896-1966), Albano Vitturi (1888-1968), Aldo Kessler (1884-1974), Guido Farina (1896-1957) e Alberto Stringa (1881-1931).

In virtù della sua fama di scienziato Achille Forti è cooptato dalle più prestigiose accademie nazionali ed estere come l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, l'Accademia delle Scienze di Torino, la Società Geografica e Botanica Italiana e di Berlino, e ottiene premi e riconoscimenti in ambito scientifico, come la medaglia d'oro della Società Nazionale dei XII e XL e il premio Desmazières dell'Académie des Sciences di Parigi (con G. B. De Toni).

Nel mese di luglio 1907 a Verona si tengono le elezioni amministrative parziali: i socialisti vincono 19 dei 23 seggi. Ad agosto si tengono nuove elezioni amministrative integrative: i radicali ottengono 24 seggi; i socialisti 27 seggi; i repubblicani 2 seggi; i

cattolici, unica forza d'opposizione, ottengono solo 7 seggi. I liberali, che a lungo avevano governato il comune, vedono azzerata la propria rappresentanza.

Nel luglio 1907 anche Achille Forti si era presentato candidato nelle liste dei moderati ed era stato uno dei quattro consiglieri eletti, ma la netta vittoria delle sinistre aveva indotto tutti i consiglieri moderati appena letti a dimettersi per consentire nuove elezioni nel mese di agosto. La conseguente nettissima vittoria del "Blocco del Popolo" vedrà Forti escluso dal Consiglio comunale, ma non per ciò meno impegnato nella vita cittadina in qualità

Dopo la morte di Achille Forti, però, Mussolini impone all'Italia le infami leggi razziali, escludendo gli ebrei dalle scuole, da tutti gli incarichi pubblici e dalle attività professionali. Le opere di autori ebrei non possono più essere pubblicate e il nome degli ebrei scompare da tutte le istituzioni culturali, scientifiche e accademiche italiane. Anche l'Accademia di Agricoltura e la Società letteraria espellono i propri soci ebrei. Il Comune di Verona incamera così le collezioni donate da Forti ed apre la Pinacoteca per un anno e mezzo (1937-38), ma cancella il nome del mecenate ebreo.

Palazzo Forti sede museale

Durante e dopo la guerra il palazzo rimane a lungo chiuso fino a quando, nel 1966, a Palazzo Forti sono intrapresi alcuni importanti lavori di restauro, sotto la sovrintendenza del Direttore dei Musei Civici Licisco Magagnato, che mettono in luce le strutture medievali. Solo per qualche mese viene riaperta la sede museale, che è però definitivamente chiusa (tranne qualche solitaria esposizione) fino agli anni Ottanta. Nel 1982 l'amministrazione comunale (sindaco Gabriele Sboarina) decide la definitiva apertura della Galleria d'Arte Moderna che venne inaugurata il 14 marzo dello stesso anno. Da allora la struttura museale, sotto la direzione di Giorgio Cortenova (pseudonimo di Giorgio Rossi), ha organizzato mostre dedicate ai personaggi e ai movimenti più importanti del panorama artistico nazionale e internazionale: tra cui Van Gogh, Munch, Degas, Toulouse Lautrec, Picasso, Modigliani, de Chirico, Magritte, Klee, Kandinsky, Malevich, Chagall, Marc Quinn. Chiusa nel 2007 la galleria di Palazzo Forti, dal 2014 la raccolta è ora riallestita a Palazzo della Ragione nella "Galleria d'Arte Moderna Achille Forti". Palazzo Forti, invece, diventa nel 2012 la sede dell'AMO (Arena Museo Opera) della Fondazione Arena di Verona, che affidato a successivi direttori e privo di un progetto chiaro e attrattivo stenta a decollare.

12 aprile 2022

Lezione della Dott.ssa **Camilla Bertoni**

Storica dell'Arte

MARIO SALAZZARI
(Lugagnano 1904 – VR 1993)

Scultore



Foto da <https://www.mario-salazzari.org/>

È una piccola ma preziosa foto, ritrovata nell'archivio della famiglia Tommasoli, discendenti indiretti di Mario Salazzari, a fornire un'incredibile istantanea del mondo culturale e artistico veronese dei primi decenni del '900, l'età in cui è iniziata l'avventura artistica dello scultore.



In essa un giovanissimo Mario, appena adolescente e in “divisa” da lavoro, sta alla sinistra di una scultura marmorea (il realizzando *Monumento funebre Bertoli Morini* di Egisto Zago inaugurato nel 1919 al cimitero di Isola della Scala la cui committenza dovrebbe risalire al 1916), mentre alla sua destra si riconosce Celeste Prati che aveva adocchiato la mano artistica del giovane e lo aveva voluto avviare al mestiere portandolo nella sua bottega. La scena dovrebbe essere stata “rubata” proprio

all'interno dello studio dei fratelli Prati a Tombetta nel quale il giovane Salazzari era stato "assoldato": nato nel 16 novembre del 1904, si era trasferito da piccolissimo con la famiglia in Germania dove aveva frequentato le scuole elementari. Ma allo scoppio della Prima guerra mondiale la famiglia Salazzari aveva fatto ritorno a Verona: Mario sapeva parlare un po' in tedesco e un po' in dialetto veronese e la sua istruzione era stata minimale. Per insistenza di Celeste Prati, dopo un breve praticantato nel suo studio, si iscrive all'Accademia di Pittura e Scultura Cignaroli. La bottega Prati era, oltre al cenacolo che si costituì nella casa del poeta Lionello Fiumi di cui faceva parte Eugenio Prati, il luogo di incontro di tendenze artistiche e culturali, portate a Verona grazie alla presenza di Felice Casorati, il pittore attorno a cui si costituì negli anni '10 e '20, un gruppo che si tenne in connessione ai Secessionisti di Ca' Pesaro a Venezia.

Nel 1920 venne bandito il concorso per il *Monumento ai Caduti* di Borgo Roma: Salazzari appena sedicenne vinse il concorso per questo omaggio, la cui inaugurazione avverrà cinque anni dopo nel 1925. Era il quarto monumento ai caduti in città dopo i due di Carlo Spazzi che furono scoperti nel 1919 nel chiostro del Liceo Maffei e quello in piazza Erbe eretto, sempre nel 1919, da Egidio Girelli in onore dei Caduti sotto il bombardamento aereo del 14 novembre del 1915. I bassorilievi alla base dell'obelisco si esprimono tra le linee morbide Liberty e quel michelangiolismo che rende le figure potentemente modellate e che caratterizza la prima ondata monumentale legata alla Grande Guerra: il disegno raffinato e mosso del rilievo che rappresenta il *Sacrificio delle madri alla Madre Patria*, si alterna al plasticismo del soldato che emerge con più possanza dal bronzo. Un'ondata che, quasi senza soluzione di continuità con quella Risorgimentale, rappresenta l'ultimo grande episodio monumentale, manifestazione di un'idea celebrativa legata alla scultura che persiste nonostante la grande rivoluzione delle avanguardie che portavano le arti in una direzione molto diversa. Ma questa fioritura monumentale, che non sarà più ripetuta, nemmeno in occasione della Seconda guerra mondiale, risponde in questo momento alla grande necessità di dare una forma visibile al grande dolore collettivo che aveva devastato la popolazione intera. Nel gesso patinato *Chiaro di luna*, nella collezione della Galleria d'Arte moderna Achille Forti di Palazzo della Ragione, opera che risale al 1922, si ritrova la stessa mescolanza di elementi di ispirazione Liberty e di volumi neomichelangiolischi filtrati attraverso la lezione di Rodin a cui si sovrappone il morbido plasticismo sfumato di Medardo Rosso, denotando i riferimenti culturale del giovane Mario.

Un secondo monumento ai Caduti, quello di Gazzo Veronese realizzato tra il 1923 e il 1925, si ispira negli elementi formali al precedente di Borgo Roma declinando però i bassorilievi alla base in un tono antierico, come si vede dalle espressioni meste e spaventate che attribuisce ai soldati così come dalla figura simbolica di Hermes, la divinità mitologica destinata ad andare a richiedere i corpi dei defunti. Più eroico nella sua nudità di ascendenza classica il *Monumento ai Caduti* di Raldon sempre concepito negli stessi anni, mentre il fante del monumento di Pozzo è vestito con la divisa degli Arditi scelta che lo fa rimanere nell'ambito di una più concreta dimensione reale.

Durante il servizio militare che Salazzari svolse con difficoltà a causa del suo temperamento poco incline alla disciplina, ottenne l'incarico di ritrarre alcuni militari, ma soprattutto ottenne quello di realizzare il *Monumento ai Pontieri* nel 1924: la grande targa a rilievo fu trasferita in Lungadige Capuleti tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60 quando la caserma dei Pontieri alla fine della via omonima fu demolita. Anche in questo monumento si vede la commistione già notata negli altri tra linearismo Liberty (nella figura femminile che rappresenta la Patria con in mano la Vittoria) e plasticismo neomichelangiolesco (nella schiera ordinata di soldati a torso nudo che spingono l'imbarcazione). Sarà quest'ultimo a prevalere quando Salazzari ottenne dall'esercito la grande committenza per il *Monumento al Genio Pontieri d'Italia* inaugurato trionfalmente nel 1928 alla presenza del re Vittorio Emanuele III in piazza Milano a Piacenza. Un monumento imponente che richiese otto tonnellate di bronzo su una base di cento metro quadri di marmo. Le foto dei modelli in gesso ne raccontano le fasi di esecuzione e le modifiche effettuate nelle scelte iconografiche, con le personificazioni dei fiumi che citano espressamente quelli michelangioleschi.

Il 4 novembre 1929 fu inaugurato il nuovo Ponte della Vittoria: Verona fu una delle prime città che convertì concretamente l'indicazione ministeriale di convertire le energie e i denari spesi per i monumenti commemorativi in elementi di pubblica utilità, come ponti, ospedali, scuole, possibilmente intitolate alla Vittoria piuttosto che ai Caduti. Così voleva l'ormai imperante Fascismo che cavalcò la campagna monumentale a fini propagandistici. Il concorso per i gruppi equestri fu bandito nel 1935, inizialmente per la sola parte verso la città, vinto nel '36 da Salazzari, mentre nel '37 si bandì il concorso per i gruppi da collocare sul lato verso la Campagnola, vinto da Angelo Biancini. Si arriva alla collocazione dei cavalli solo nel '41, quando è già iniziato il secondo conflitto, motivo per cui furono presto smontati nel 1944, per essere messi al riparo, e poi quasi dimenticati, e rimontati solo nel '54. Alcune foto storiche immortalano la realizzazione dei cavalli per cui Salazzari fu adiuvato da altri scultori, mentre a fare da modello per il gruppo a monte fu il pittore Mario Manzini. Si tratta evidentemente di una committenza fascista: un periodo, quello del ventennio, su cui ha fatto luce la mostra del Moore Institute *Scultura lingua morta* che fu ospitata al Mart di Rovereto nel 2003, sede in cui la mostra fu arricchita anche del bozzetto per uno dei due gruppi equestri di Ponte della Vittoria. Esposti in quella mostra erano anche i bozzetti di Arturo Martini per il concorso al *Monumento di Duca d'Aosta* di Torino. Solo recentemente è stato reperito tra i materiali della collezione Tommasoli un bozzetto in gesso di Salazzari che testimonia la sua, finora, inedita partecipazione a quel concorso, episodio che conferma la conoscenza di Arturo Martini e della sua opera a cui i gruppi equestri di Salazzari sono evidentemente ispirati. Il *Monumento a Emanuele Filiberto*, duca d'Aosta, eroe invitto, era particolarmente voluto dall'amministrazione fascista che voleva cavalcare l'epopea della vittoria. Ed è significativo che Salazzari non metta al centro del suo bozzetto la figura dell'eroe invitto, ma quella della Storia, e che ai lati ponga i veri protagonisti della guerra e della

storia, il popolo profondamente segnato dalla guerra. Martini aveva proposto nel suo bozzetto due Dioscuri, figli degli dei, che accompagnati dal cavallo con cui si pongono in una dinamica tensione, rappresentano la Vittoria. Le foto dei bozzetti ideati da Salazzari, che dimostrano la conoscenza di quelli di Martini, raccontano l'evoluzione stilistica dello scultore: il michelangiolismo si asciuga in direzione novecentista, elemento a cui Salazzari aggiunge la sua componente improntata a un grande dinamismo, molto evidente nel bozzetto ma che nella figura finita si perderà un po', probabilmente anche su richiesta della committenza a cui forse è da attribuire la presenza del gladio nella mano della figura femminile in volo, personificazione della Vittoria, che ne era priva nel bozzetto in gesso.

Il ponte della Vittoria, fatto saltare nell'aprile del 1945, fu rifatto nel 1953 dal suo stesso suo autore, l'architetto Ettore Fagioli, in forme modificate e semplificate. I cavalli furono ricollocati il 24 maggio del 1955 dopo alcune resistenze da parte del sindaco Uberti suscitate dalle pressioni del parroco di Sant'Eufemia e dai suoi parrocchiani che non amavano le nudità "esibite" di persone e animali. Salazzari era reduce dalle disavventure della guerra che lo videro far parte delle brigate partigiane, una scelta che gli costò torture che gli fecero perdere l'uso della mano destra. Avventurosamente era fuggito dalla prigionia e dalla condanna a morte negli ultimi giorni di guerra. Il suo primo monumento al ritorno fu quello dedicato al *Partigiano*, dove la citazione michelangiolesca si riferisce questa volta al suo periodo giovanile, a quel David che incarna l'Italia capace di ribellarsi con poche armi dal giogo del gigante, la dittatura fascista. Fu inaugurato nel 1947 in piazza Bra alla presenza di Egidio Meneghetti, compagno partigiano come il povero Giuseppe Zorzi morto giovanissimo nel campo di concentramento di Mauthausen e il cui busto, realizzato da Salazzari, si trova nel pantheon Ingenio Claris del Cimitero Monumentale di Verona.

Negli anni '50 Salazzari si dedica all'insegnamento alla Scuola del marmo Paolo Brenzoni di Sant'Ambrogio di Valpolicella realizzando alcune opere insieme agli studenti: l'architrave della Chiesa di Ceraino del 1947-50 in stile neoromanico, e l'archivolto della chiesa di San Michele di Gaium in provincia di Verona con gli episodi della vita di San Michele arcangelo. Il San Francesco sulla tomba Fugazzi (oggi non più reperibile) del Cimitero di Trento, sempre degli anni '50, ripropone raffinati lineamenti e introspezione psicologica che lo fanno ricondurre al San Michele. Altre opere di collezioni private, come la *Caduta di Icaro* in terracotta o la *Caduta da cavallo* in bronzo, sono di grande bellezza e declinano con grande freschezza temi mitologici o di natura monumentale.

Una nuova committenza pubblica arriva per il *Monumento alla Divisione Pasubio* nel 1958, ma negli anni '60 Salazzari riuscirà a trovare la chiave per rinnovare sia il tema monumentale che quello della scultura di piccolo formato attraverso l'elaborazione del "vuoto per il pieno". Ne è un magnifico esempio il portale bronzeo della Cappella Pomari (1964) nel cimitero giardino del complesso del Cimitero Monumentale di

Verona dove lo scultore si confronta con l'impegnativo modello della basilica di San Zeno. La sua rilettura di quel portale trasforma i due battenti in un ricamo, un diafano filtro tra il mondo dei vivi e il regno dei morti, un gioco delicato che diventa simbologia della relazione tra la vita e la morte. Una chiave di lettura magica che Salazzari trova in questa età per declinare il tema della scultura funeraria entrata in profonda crisi nella seconda metà del '900 come testimoniano le riflessioni di Arturo Martini raccolte nel suo "Scultura lingua morta", pubblicato nel 1942. Il vuoto per il pieno e le linee avvolgenti caratterizzano anche l'ampia produzione dedicata agli animali come dimostra il *Tacchino* del 1964 acquistato da Licisco Magagnato per le collezioni dei Musei Civici di Verona e posto davanti alla finestra della Biblioteca del Museo di Castelvechio perché fosse attraversato dalla luce che ne mette in evidenza la sua leggerezza e la sua trasparenza.

Salazzari torna alla produzione monumentale con il *Monumento nazionale ai Caduti della divisione Acqui* inaugurato sui bastioni di Circonvallazione Oriani nel 1966: la scelta di collocarlo nella nostra città fu motivata dai tanti caduti di Cefalonia e Corfù che da qui provenivano. Salazzari lo avrebbe voluto posto a terra, non su un podio, all'altezza delle persone, gli era stato proposto il quartiere del Saval, dove secondo lui sarebbe stato più in relazione con il popolo. Lo scultore blocca come in un'istantanea i corpi che cadono a terra colpiti dal fuoco, ma non ci sono armi nel monumento, Salazzari non voleva che si vedessero nel suo monumento. La sua ricerca per un modo nuovo di elaborare il tema monumentale è dimostrata da un bozzetto per la città di Mantova, oggi smembrato in più parti: il racconto della vita partigiana si svolge in una forma narrativa a episodi, diacronica, priva di accenti eroici. Per l'ultima committenza monumentale a Palù, Salazzari sceglierà il tema simbolico di San Giorgio e il drago volendo significare la lotta del bene contro il male. La sua scomparsa avviene a Verona il 6 giugno 1993. Il lavoro di ricerca sulla sua opera svolto dall'Associazione Mario Salazzari ha dato come esito la monografia dedicata all'artista veronese, una delle sei che compongono la piccola collana che l'Associazione ha dedicato alla scultura veronese dell'800 e del '900, e il portale monografico mario-salazzari.org che contiene la catalogazione delle opere scultoree, sia monumentali che di piccolo formato, e grafiche di Mario Salazzari. A questo portale sono collegati quello generale archivio-scultura-veronese.org e quello dedicato alla famiglia di scultori Spazzi.

Bibliografia

www.mario-salazzari.org

M. Basso, C. Bertoni, G. Bologna, *Mario Salazzari. Opere pubbliche e per la memoria*, Scripta edizioni (Verona), 2019 e bibliografia citata.



Bottega fratelli Prati, *Edmondo De Amicis*, Verona, Scuola Elementare De Amicis

3 maggio 2022

Lezione del Prof. **Vasco Senatore Gondola**
già Segretario Accademia Agricoltura Scienze e
Lettere di Verona

ADOLFO CONSOLINI
(Costermano 1917 – MI 1969)

Discobolo italiano



https://it.wikipedia.org/wiki/Adolfo_Consolini

Adolfo Consolini nacque in località Gazzoli presso Albarè, frazione del Comune di Costermano, il 5 gennaio 1917: un angolo di paradiso, ricco di storia, circondato da bellezze paesaggistiche, area agricola ai piedi dell'Anfiteatro del Garda, tra Affi, Pesina e Castion, nella piana del Tasso, intensamente coltivata, antico feudo dei nobili Becelli; solcata dalla fine dell'Ottocento dalla ferrovia Verona-Caprino, di cui Albarè e Costermano erano divenute stazioni. Ciò era stato motivo di crescita della zona. Nel 1917 il sindaco era Luciano Trois; ad Albarè nel 1914-1915 era stata istituita la scuola elementare, dove insegnò a lungo la maestra Maria De Massari; nel 1915 vi fu realizzato l'acquedotto dei Gazzoli e intorno al 1920



Casa natale di Adolfo Consolini

vi arrivò la luce elettrica. Nel 1928 il Comune di Costermano si fuse con quello di Castion, estendendosi così fino a Marciaga e assumendo la dimensione attuale: primo podestà fu Gaetano Sometti.

Adolfo, familiarmente “Dolfo”, era l’ultimo dei cinque figli di Ottavio e di Angelina Dalle Vedove, venuto dopo Adelina, Amalia, Attilio e Palmarino: una famiglia di contadini proprietari di terra, semplici e sereni, dediti al proprio lavoro, inseriti nella vita della comunità.

Per Adolfo, dopo le elementari, la prospettiva fu quella del lavoro nei campi e, data la sua forza fisica, l’apporto delle sue braccia fu prezioso. All’età di quindi anni un giorno, mentre cavalcava un cavallo bizzoso, fu disarcionato e nella caduta si fratturò il braccio destro; ciò, però, non compromise la possibilità di future prestazioni atletiche. Un altro inconveniente gli capitò nell’infanzia, una maldestra operazione alle tonsille, che gli lese le corde vocali lasciandogli per sempre una voce sottile, che contrastava con il fisico poderoso, da moderno “candido Ercole” (come lo definì Gianni Brera), ma si conciliava con la mitezza, la dolcezza del carattere e l’affabilità del tratto.

Adolfo visse una giovinezza serena e spensierata, cantando nella corale parrocchiale, suonando la fisarmonica nelle feste tra amici, giocando a tamburello sulla piazza del paese con il fratello Palmarino, partecipando a vari tornei ed a gare di tiro alla fune, braccio di ferro e simili, gli sport semplici del tempo.

Il regime puntava a potenziare la politica sportiva: nel 1923 fascistizzò il CONI con il presidente Aldo Finzi; dal 1926 avviò un programma di organizzazioni sportive all’interno della GIL (Balilla, Giovani fascisti, Avanguardisti, Figli della lupa etc.) predisposto da una commissione presieduta dal gen. Francesco Grazioli (1869-1951), già addestratore degli arditi, funzionale al regime, ma valido, efficiente e moderno, apprezzato come esemplare anche da altri paesi, come evidenziava Enrico Landoni nel suo *Gli atleti del Duce* (2016) . Consolini, indipendentemente da ogni considerazione politico-ideologica, fu frutto anche del proprio tempo.

Nel febbraio 1937 giunse a Costermano l’ing. Giuseppe Zambonin, comandante della IV legione dei fasci giovanili, che sollecitò lo svolgimento di esercitazioni sportive premilitari tra i giovani al fine di inviare i migliori ai “Littoriali” studenteschi. Fu così che dai gerarchi locali venne organizzato un primo raduno di giovani ed Adolfo si trovò in mano una pietra di 7 chilogrammi che scagliò a distanza con facilità, impressionando gli organizzatori. “Fino a 18 anni neanche sapevo se esistesse l’atletica”, ricordò più tardi. Ma fu in un incontro di tamburello a Verona che il prof. Carlo Bovi, dopo averne osservati i tiri, lo avvicinò e lo invitò sul campo, facendogli provare vari esercizi, tra cui anche il lancio del peso e del disco.

Ai "Littoriali" a Verona Adolfo, senza alcuna preparazione, lanciò il peso a mt. 9,49, classificandosi quarto. I dirigenti della "Bentegodi" Guido Vivi e Carlo Bovi ne individuaronò le potenzialità, Bovi in particolare, considerando pregiudizievole per il lancio del peso la vecchia frattura del braccio, lo volle discobolo. La "Bentegodi" ne programmò gli allenamenti e assicurò alla famiglia la presenza d'un bracciante che lo sostituisse nei campi durante gli allenamenti (tre mattine la settimana Adolfo raggiungeva in bicicletta Verona per gli allenamenti): il 6 giugno 1937 ai campionati provinciali FIDAL (Federazione Italiana di Atletica Leggera, dal 1926) Adolfo fu secondo con mt. 32,40; l'8 agosto a Pescantina raggiunse mt. 36,12, il 22 agosto a Verona mt. 38,88 e il 2 ottobre a Firenze divenne campione nazionale con un lancio di mt. 41,77. In quell'anno effettuò pure lanci del peso, del martello, del giavellotto e persino un vittorioso incontro di lotta greco-romana a Brescia.

Carlo Bovi (1891-1963) era maresciallo di finanza, era stato campione di lotta giapponese e fu grande allenatore di atletica: a lui ed al suo allievo prediletto Adolfo, nel 2010 furono intitolate a Verona le due palestre dell'istituto Messedaglia.

Lo stesso Adolfo nell'ottobre del 1938 così ricordava quei suoi esordi:

«Quindici mesi fa non ero che un ragazzone appassionato di sport. I miei fratelli, dei quali uno è stato campione italiano dei dopolavoristi di tamburello, seguivano con me le competizioni negli stadi e sui giornali. Io avvertivo una certa voglia di muovermi e di imitare tanti miei amici sportivi, ma non sapevo decidermi. Fu nel pomeriggio di una domenica che, capitato per caso in un campo sportivo, trovai un amico che si allenava al lancio del disco. C'era un segno al di là della pedana da cui si lanciava che mi sembrava vicino, facile a raggiungere. Mi meravigliavo che il mio amico non ci riuscisse. 'È il segno dei trenta metri', mi disse, 'e vuol dire già una bella misura'. Non restai molto convinto, ed osservai attentamente i lanci; senza che me lo fossi proposto, cercavo di imparare i movimenti. Poco dopo, tolta la giacca e rimboccate le maniche, mi volli provare. Ma, per la verità, i primi due lanci furono delle vere e proprie delusioni: il disco, invece di uscirmi dalla parte del pollice, mi passava dalla parte contraria, girando così in aria alla rovescia. Così come sembrava, imparare non era facile. Eppure dovevo riuscire; dopo qualche schiarimento il mio sorridente amico mi diede volentieri il suo posto in pedana. Allora via un bel volo: la bandierina bianca dei trenta metri era stata superata, e l'amico era rimasto serio. Ci presi gusto e volli insistere; imparai a girarmi sulla pedana e conobbi qualche altro semplice movimento. Così cominciai a divenire assiduo del campo sportivo e proseguii ad allenarmi con i miei compagni. Si era allora nel giugno del 1937. Dopo appena pochi giorni di preparazione fui incluso nella squadra che doveva partecipare ai Campionati Provinciali FIDAL a Verona. E due mesi dopo vinsi il titolo di campione provinciale dei Giovani Fascisti con metri 38.88 di disco. Ora però veniva la responsabilità; questa vittoria mi dava il diritto di rappresentare il mio Comando Federale ai Campionati Nazionali dei Giovani Fascisti a Firenze. Bisognava metterci tutta la buona volontà. Fui più assiduo agli allenamenti che venivano diretti dal maresciallo

Bovi al quale debbo veramente moltissimo per tutto quello che da lui ho imparato. Appresi tanti piccoli segreti e tanti particolari dal mio allenatore, in modo che ben presto riuscii a sentire una certa tranquillità per i miei risultati nel Campionato Nazionale. A Firenze non delusi: la vittoria fu mia. I tecnici ed i competenti che assistevano alle gare mi dissero che con i miei mezzi avrei potuto ottenere molto di più e mi incoraggiarono a proseguire. Infatti ho curato un buon allenamento invernale, poichè sono stato chiamato a Rapallo agli allenamenti collegiali, dove ho potuto avere da mister Comstock (NdA: Boyd Comstock, statunitense e C. T. della nostra Nazionale dal 1935 al 1940) suggerimenti e correzioni che mi hanno oltremodo giovato, come pure mi hanno giovato moltissimo la vicinanza e l'esempio di tanti altri atleti. D'altra parte tutti gli accorgimenti adottati a Rapallo dall'allenatore federale mi hanno reso perfetto padrone di ogni principale movimento, tanto da portarmi ad ottimi risultati» (Lo Sport Fascista - ottobre 1938 - pp. 19/20).

Passato in dicembre dalla FIDAL alla 2a serie e divenuto ormai un atleta tra i più rappresentativi della società veronese "Bentegodi", vero successore di Albino Pighi, nel 1938 Adolfo disputò 17 gare a livello nazionale e internazionale, confrontandosi con i massimi calibri europei: il 16 luglio alla sua prima gara internazionale divenne **campione d'Inghilterra**, un'emozione indimenticabile: *"una volta giunto in pedana nello stadio londinese, pensai di vincere a tutti i costi. **La maglia con il fregio del Littorio dà una forza da leoni!** La vittoria fu mia, e divenni campione d'Inghilterra. Ebbi la soddisfazione di veder sventolare il tricolore d'Italia grazie al primo posto da me conquistato. Credo che gli occhi mi siano divenuti in quel momento un po' umidi ed il cuore si sia messo a battere violentemente"*. Lanciò il disco a mt. 43,17. I giornali lo definirono allora "lo sconosciuto ragazzo di Londra". E poco dopo in agosto a Firenze raggiunse i mt.48,87, la sua migliore prestazione dell'anno. Alla fine la FIDAL lo passò alla 1a serie, la massima categoria. In quegli anni il primato italiano fu detenuto a lungo da Giorgio Oberweger della Virtus Bologna. Adolfo però era in fase di progressiva crescita.

Altri impegni internazionali vennero nel 1939, cui però s'aggiunsero anche difficoltà e impedimento legato al conflitto mondiale ed agli obblighi del servizio militare: dall'aprile del 1940 alla primavera del 1941 Adolfo fu artigliere dell'8° reggimento.

"Non sentivo affatto questa dannatissima guerra. Feci di tutto per restarmene fuori. E in parte ci riuscii. Mi inviarono in Jugoslavia ma ci rimasi quindici giorni soltanto. Poi la mia ditta, la Chatillon, mi ottenne l'esonero".

Dal 1939 infatti, grazie all'interessamento del presidente della società Oberdan-Pro Patria di Milano, Adolfo era stato assunto come impiegato alla società Chatillon, un cotonificio (1500 lire mensili), e, scaduto il cartellino triennale d'affiliazione alla "Bentegodi", nel 1940 Adolfo entrò a far parte del sodalizio milanese.

Nell'ottobre 1941 a Milano con un lancio di mt. 53,34 egli stabilì il suo primo record del mondo, vertice che raggiunse nuovamente dopo la guerra nel 1946 con mt. 54,23 e nel 1948 con mt. 55,33. La guerra però limitò di molto gli impegni sportivi.

Al termine di essa, dopo essere stata alleata con il nazismo e partecipe delle sue scelte aggressive, l'Italia doveva recuperare spazio e credibilità a livello internazionale. La sua posizione, peraltro, era diversa da quella della Germania e del Giappone, grazie all'uscita dall'alleanza con la Germania nel 1943 ed alla cobelligeranza con gli Alleati assicurata sia dalle truppe regolari del regno del sud, sia da parte delle formazioni partigiane.

Nel **1946**, quando ancora si attendeva il verdetto della Conferenza di Pace di Parigi, che penalizzò territorialmente l'Italia, Consolini, come ha scritto Gianni Romeo, fu "il primo ambasciatore italiano all'estero in un momento cruciale, emblema di un Paese fiaccato dalla guerra e dalle divisioni politiche, il primo a far risuonare l'inno di Mameli fuori dai nostri confini. Era l'estate del 1946, lo sport e la vita prendevano il sopravvento sugli orrori del conflitto mondiale, i campionati europei di atletica erano una scommessa e un modo per tornare a vivere. A **Oslo** Consolini vinse l'unica medaglia d'oro della squadra italiana, il primo dei suoi tre titoli europei consecutivi (il secondo fu a Bruxelles nel 1950 e il terzo a Berna nel 1954), fece garrire il tricolore prima ancora di Bartali, di Coppi, di Zeno Colò.



Due anni dopo, nell'agosto del **1948**, fu la volta dei **Giochi Olimpici di Londra**: c'erano forti opposizioni politiche alla partecipazione della squadra azzurra, ma il premier britannico Winston Churchill si adoperò per il sì, l'Italia scese in campo a differenza della Germania e del Giappone, e fu Adolfo Consolini il primo a dire: "siamo qui, siamo vivi, siamo bravi". A Londra egli meritò l'oro olimpico (l'argento andò all'amico Giuseppe Tosi), quattro anni dopo l'argento a **Helsinki (1952)**. Intramontabile! Consolini partecipò pure alle Olimpiadi di **Melbourne nel 1956** (6° posto) e di **Roma nel 1960**: ben quattro Olimpiadi. "Gli sportivi azzurri (ha scritto Nicola Sbeti nel suo *Giochi diplomatici: sport e politica estera nell'Italia del secondo dopoguerra (1943-1953)*), contribuirono a riprodurre all'estero una nuova immagine dell'Italia rispetto a quella che era stata distorta dalla politica di potenza (anche sportiva) voluta da Mussolini".



Consolini con la moglie Hanny Cuk



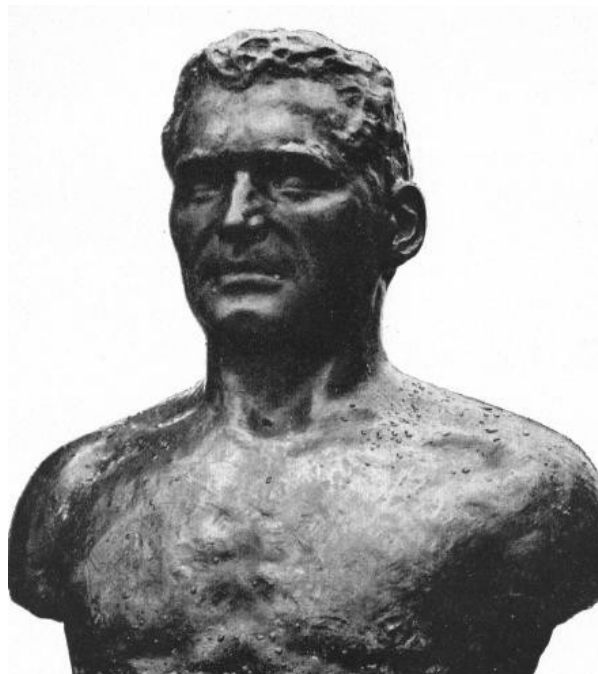
Consolini con il figlio Sergio

Adolfo Consolini, il "gigante buono", entrato a lavorare alla "Pirelli" nel 1948, sposatosi nel 1951 con l'austriaca Hanny Cuk, padre del piccolo Sergio nel 1956, prestato al cinema nel 1953 nel ruolo del maniscalco antifascista Maciste nel film *Cronache di poveri amanti* con Marcello Mastroianni e Antonella Lualdi, ma rimasto uomo semplice e laborioso, divenne, suo malgrado, un modello, un simbolo di un'Italia vera e profonda: a questo mirabile atleta, incarnazione moderna del classico discobolo di Mirone, a quest'uomo semplice e onesto, che cedette ai fratelli la propria parte di eredità dei beni di famiglia, che fuori dal podio, non esitava a lavorare con i suoi operai, che la domenica andava ad allenarsi con il figlioletto Sergio e quando poteva andava con piacere a trovare gli amici del paese nativo, o nelle scuole a raccontare lo sport o ad inaugurare le nuove strutture sportive, a questo atleta dalla straordinaria longevità sportiva, protagonista di **quattro olimpiadi**, titolare **d'un oro olimpico**, **tre titoli europei**, **quindici primati italiani**, **tre volte primatista mondiale**, che raggiunse il suo record personale a Bellinzona nel 1955 con mt. 56,98 e sempre ai vertici delle classifiche mondiali, fu riservato l'onore di pronunciare nel

1960, con la sua voce delicata e commossa, alle olimpiadi di Roma il giuramento solenne degli sportivi del mondo.



A 45 anni, innamorato dello sport, impedito per l'età dal regolamento nazionale a proseguire la vita d'atleta in Italia, si tesserò in Svizzera con una società di Lugano e continuò a vincere sia in Svizzera che in Italia, fino al giugno del 1969, quando, cinquantaduenne, vinse all'Arena di Milano l'ultima sua gara lanciando il disco a 43,94 metri. Impietosa, irriverente, la morte, con una malattia fulminante, se lo portò via il 20 dicembre 1969, trasformandolo da uomo in mito. Eletto "campione italiano dell'anno" nel 1952, insignito delle onorificenze di **cavaliere nel 1958** e di **commendatore nel 1962** per meriti sportivi, Adolfo fu celebrato con solennità nel 2017, anno centenario della nascita. Non si contano gli scritti a lui dedicati negli anni, l'ASAI (Archivio Storico dell'atletica leggera italiana) sta raccogliendo tutta la documentazione sulla sua vita e sulla sua carriera. In quell'anno Carlo Santi in "Magliazzurra" lo definiva senza titubanza "Il più grande atleta italiano di sempre".



Consolini, busto opera di Bernardino Morsani di Rieti

Tra le pubblicazioni ricordiamo:

Gianni Brera, “La Gazzetta dello Sport”, articoli vari (27.10.1941, 16.04.1946, 13.05.197, 11.10.1948) e prima intervista a Consolini 18 gennaio 1946, in *Il tempo sperperato, nel ricordo di Gianni Brera*, 2013 (il grande giornalista nato nel 1919 morì in incidente stradale nel 1992);

Alberto Emanuele Carli, *La storia di un discobolo*, 1958;

V.S. Gondola, *Adolfo Consolini discobolo*, Costermano 1979;

Comune di Costermano, DVD sulla vita di Adolfo Consolini, 2009;

Marco Martini, *I campioni della simpatia, Tosi-Consolini*, ASAI, 2015 (l'autore, storico dello sport Italiano, nato a Bologna nel 1953 è morto a Roma nel 2018; autore di numerose pubblicazioni); dello stesso le Ricerche in ASAI;

Enrico Landoni, *Gli atleti del Duce. La politica sportiva del fascismo 1919-1939*, Mimesis 2016 (l'autore, nato nel 1980, è professore associato di storia contemporanea presso l'università eCampus, università telematica fondata nel 2006 con sede a Novedrate di Como e altre sedi a Bari, Napoli, Palermo, Roma e Torino);

Carlo Santi, *Adolfo Consolini: un libro e mille ricordi*, FIDAL 2017 (raccolge di articoli delle sue più belle imprese);

Nicola Sbeti, *Giochi diplomatici. L'Italia dall'esclusione alla gloria dal 1943 al 1953*, 2020 (l'autore, Zevio 1986, laureatosi a Bologna nel 2011, è docente a contratto di storia dell'educazione fisica e dello sport presso la stessa università e delegato per l'Emilia Romagna della Società Italiana Storia dello Sport);

Interessante la tesi di laurea di Francesco Pomato (Ca' Foscari Venezia, 2011-2012) sul tema *Letteratura, sport e società in Italia nel secondo dopoguerra (1945-1960)*.

Innumerevoli gli articolisti che si sono occupati di Adolfo Consolini su molteplici testate; qualche nome tra i moltissimi, oltre a Gianni Brera: Gianni Romeo, Enzo Cartapati, Maria Grazia Tiberii, Camilla Madinelli.

Innumerevoli le vie, piazze e palestre intitolate ovunque al suo nome.

7 giugno 2022

Lezione della Prof.ssa **Simona Brunetti**

Dipartimento Culture e Civiltà - Università di
Verona

CARLO TERRON

(Verona 11 aprile 1910 – Milano 16 luglio 1991)

Drammaturgo, giornalista, psichiatra



Foto da <http://www.ilcondominionews.it/carlo-terron/>

L'occasione di questa lezione offre l'opportunità di approfondire, e per certi versi di scoprire *ex novo*, l'opera di un critico e drammaturgo di successo, piuttosto noto tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta del secolo scorso, quantunque oggi il suo teatro sia del tutto assente dai nostri palcoscenici. Carlo Terron nasce a Verona l'11 aprile del 1910. Nel 1924 si iscrive al liceo scientifico cittadino e nel 1935 si laurea in medicina all'Università di Padova, specializzandosi in malattie nervose e venendo subito dopo nominato primario all'ospedale psichiatrico della sua città. Nel 1939 è chiamato come sottotenente al locale ospedale militare e di lì inviato in Albania come ufficiale medico, dove pone le basi per la creazione del reparto psichiatrico dell'ospedale di Tirana¹.

Al pari del conterraneo Renato Simoni², sin dagli anni del liceo dà prova di una personalità piuttosto versatile, iniziando, da un lato, a collaborare come giornalista culturale con il quotidiano locale «L'Arena» (soprattutto in veste di critico teatrale, cinematografico e musicale), dall'altro, a scrivere la sua prima opera drammatica, *I morti* (1927), che verrà poi rappresentata a Firenze al Teatro Nazionale dei GUF nel 1941. Nello stesso teatro, l'anno dopo debutta anche la sua seconda opera, *I denti dell'eremita* (1940), destinata a una lunghissima fortuna sulla scena³. Dopo la guerra, dal giugno del 1945, si trasferisce a Milano per lavorare con testate di più ampio

¹ Per una cronologia dettagliata della vita di Carlo Terron, cfr. Silvia Persi (a cura di), *Carlo Terron. Il gusto dell'ironia*, prefazione di Giovanni Antonucci e Sandro Bajini, Urbino, Edizioni Quattroventi, 1995, pp. 139-142.

² Si veda la lezione del 9 novembre 2021 nel Quaderno n. 20 dell'Associazione Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona, pp. 265-275.

³ Cfr. Carlo Maria Pensa, *Lo psicoteatro di Carlo Terron*, in «Sipario», n. 658, 2004, pp. 20-26.

respiro, come «Il Tempo», «Il Corriere della Sera», «La Lettura» e «Il Corriere di Milano», incrementando parimenti anche la produzione drammaturgica.

Una tappa particolarmente importante per la sua carriera artistica è la consegna del premio Riccione nel 1949, per la scrittura della commedia *Giuditta*, poi messa in scena il 2 maggio del 1950 dalla compagnia diretta da Tino Carraro e Diana Torrieri. Il prestigioso riconoscimento gli permette di inserirsi a pieno titolo nel mondo del teatro nazionale, consentendogli sia di accendere nuove collaborazioni giornalistiche con quotidiani e riviste di settore, come «Il Corriere Lombardo», «Sipario», «Il Dramma» e «La Notte», sia di entrare a far parte dal 1952 del gruppo responsabile della nascente Televisione italiana, almeno fino al trasferimento di sede del settore “prosa e musica” da Milano a Roma, una sezione da lui diretta sin dal 1954.

Alle capacità critico-letterarie dimostrate in campo spettacolare, che nel 1960 gli varranno anche il premio IDI dell’Istituto del Dramma Italiano per l’opera *Lavinia tra i dannati* (1959), vanno aggiunte indubbie abilità organizzative, che danno vita a significative proposte divulgative del teatro di prosa italiano e straniero in televisione. A riprova di ciò, nel 1962 viene chiamato a dirigere per due anni il teatro di Palazzo Durini a Milano, di cui rinnova il repertorio, proponendo all’attenzione degli spettatori importanti novità drammatiche, indirizzandone l’attenzione e il gusto. Pur avendo abbandonato l’impegno in ospedale, durante questa lunga, rilevante e prolifica attività di critico, di scrittore e organizzatore non abbandona mai totalmente il suo impegno professionale come medico psichiatra. Nel 1968 subisce però un primo attacco di *angina pectoris*, che ne rallenta il lavoro, per cui si fa operare con successo a Losanna nel 1972. Muore all’ospedale Fatebenefratelli di Milano il 16 luglio 1991.

Prima di affrontare in modo più approfondito la scrittura teatrale, vale la pena di dedicare una certa attenzione alla sua attività di critico. Se, come scrive Lorenzo Pellizzari, le recensioni cinematografiche nascono a partire dal pregiudizio che «chi si occupa di teatro può benissimo sbrigare anche il cinema»⁴, e dunque che siano utili nella misura in cui può riferire le proprie impressioni e i propri umori, più che la sostanza oggettiva di quanto vede, in questa sede permettono di mettere in luce come, tra il 1941 e il 1943, siano utili per affinare e sperimentare un linguaggio personale, ricco di forestierismi e dialettismi in un’epoca in cui sono generalmente banditi, alternando atteggiamenti giovanilisti a una certa saggezza *agée*⁵.

Molto più autorevole e prestigioso, invece, il contributo offerto in ambito teatrale, che lo porta a essere tra i critici drammatici più influenti del secondo Novecento. Per certi versi la fama della sua attività giornalistica nuoce persino alla fortuna delle sue ultime commedie, recepite da alcuni come il tentativo del “giornalista di successo” di mettersi

⁴ Lorenzo Pellizzari, *Lunatici, lunardi e stralunati: quattro intellettuali al cinema*, in «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 61, giugno 2001, pp. 125-142, citazione a p. 126.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 127-128.

in mostra⁶. Come critico drammatico, sa perfettamente come catturare l'attenzione sin dalle prime righe della recensione. Scritte direttamente all'uscita dal teatro, le sue cronache posseggono la straordinaria capacità di avvicinare anche il lettore più sprovveduto e non interessato alle scene. Infatti, partendo con un discorso solo in apparenza divagante, Terron mira in modo strategico e con incredibile lucidità alla definizione rigorosa dello spettacolo a cui ha assistito, affrontandone l'analisi secondo una precisa successione: testo, regia, interpreti. Se è implacabile nelle stroncature, scrive- Pensa, pur conservando sempre un'impeccabile *fair-play*, è altrettanto attento nel riconoscere i meriti di uno spettacolo.

Un altro aspetto del Terron critico era la conoscenza profonda che – anche grazie al suo lavoro di commediografo – egli aveva del teatro, voglio dire del lavoro teatrale, della fatica dell'attore, delle strade percorse per arrivare all'esame finale del palcoscenico di fronte al quale, invece, i “novissimi” di oggi, dalla loro poltrona, si atteggiavano a giudici assoluti senza sapere nulla di tutto ciò che dietro le quinte, prima della “prima”, è stato vissuto e sofferto⁷.

Una caratteristica del Terron drammaturgo, invece, commenta Paolo Puppa, è la «bulimia produttiva», che lo porta a scrivere almeno una cinquantina di testi teatrali in cui i registri seri e drammatici si alternano al *vaudeville* agile e caustico, o al *divertissement* faceto e spumeggiante. Se i moduli stilistici, continua Puppa, si possono incrociare nella chiosa ironica, o nel *climax* emotivo, nelle sue trame sembra arieggiare uno scintillante *humour* laico-illuminista e positivista, alla ricerca smodata di *calembours* provocanti, scritti in una lingua secca e puntuta, i cui modelli vanno ricercati, da una parte, nel versante inglese (George Bernard Shaw con il suo antipuritanesimo e Oscar Wilde con le *boutades* salottiere, ma anche gli “arrabbiati” del secondo dopoguerra, da Tennessee Williams a Thornton Wilder), dall'altra, in quello francese (da Molière a Jean Anouilh, a Georges Feydeau)⁸. In ambito italiano, non manca poi il rimando controverso al Pirandello delle opere composte prima dell'incontro con Marta Abba, quelle in cui lo scrittore siciliano riflette maggiormente sull'ipocrisia della società borghese a lui contemporanea.

Come accade per le recensioni, pur utilizzando il linguaggio in maniera sapiente, a volte è prolisso e alcuni testi sono ricchi di termini modernisti. Vorace lettore di romanzi, da Balzac a Flaubert, a Proust, o di poesia, da Verlaine a Rimbaud (anche per il loro legame amoroso), Terron inserisce sempre nei suoi dialoghi ampi squarci

⁶ Cfr. Carlo Maria Pensa, *Prefazione*, in Carlo Terron, *Una vita in platea. Critiche teatrali 1950-1977*, a cura di Carlo Maria Pensa, 2 voll., Milano, Edizioni di Sipario, 1999-2001, vol. I, pp. 4-8.

⁷ *Ivi*, p. 7.

⁸ Cfr. Voce: *Terron, Carlo*, a cura di Paolo Puppa, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960-, vol. 95 (2019); versione online: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-terron_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione 25/7/2023).

narrativi, con una forte propensione al monologo. Sapiente traduttore, diverse edizioni italiane di suoi autori o drammaturghi preferiti recano la sua firma⁹.

Tema centrale della drammaturgia di Terron è la questione morale, che affronta in modo appassionato, approfondito, disincantato, mai caustico e che declina, in un primo tempo, con il gusto del rovesciamento di gerarchie o di situazioni (una satira sui costumi di provincia e della classe borghese), successivamente, con la progressiva emersione di insistenti pulsioni omofile (un aspetto poco compatibile con la censura sessuofoba del tempo) abbinata alla presentazione di personaggi feticcio in ambientazioni allegramente perverse. Non va dimenticato, tuttavia, che balli di giovani efebici, o la nudità insistita, sono elementi già molto presenti nella drammaturgia del primo Novecento, nelle pronunce delle Avanguardie storiche e nello Strindberg simbolista, o del Teatro da camera.

Ma la questione morale non può essere disgiunta da un altro argomento fondamentale che aleggia su tutta la sua opera: la guerra. Infatti, «è dalla guerra e sulla guerra che, dopo alcuni esperimenti pur molto apprezzabili – scrive Pensa –, nasce il grande teatro di Carlo Terron»¹⁰ I mali della guerra e del dopoguerra separano e incredibilmente accostano la vita fisica e spirituale dei personaggi ideati dall'autore veronese; per combattere i primi e risanare gli altri, da medico-scrittore utilizza il teatro come un bisturi, affondandolo nella carne viva dei problemi della società, senza compiacenze e con esattezza storica, per poterla risanare.

Altro elemento importante della drammaturgia di Terron è l'aspetto metateatrale, ovvero la riflessione sul mezzo espressivo che sta utilizzando contestualmente al suo impiego. Più che proporre veri e propri inserti di “teatro nel teatro”, la strategia che lo scrittore adotta è quella in cui un singolo personaggio più o meno esplicitamente si stacca dal “coro dei nescienti”, parla al pubblico e induce ironicamente lo spettatore a riflettere su quanto accade in scena. La figura di *raisonneur* che propone sul palcoscenico, dunque, non segue il modello tradizionale del “personaggio ragionatore” inaugurato nel secondo Ottocento dalle *pièces bien faites* di Dumas fils – il portavoce dell'autore che, ammiccando al pubblico borghese e benpensante, ne condivide le posizioni e le convinzioni morali –, ma si inserisce piuttosto nella scia dei pensatori pirandelliani, che mirano a fustigare i vizi e a smascherare le ipocrisie della classe dominante. In questo senso anche l'attenzione insistita per le tematiche sessuali, particolarmente stigmatizzate dalla censura del tempo, diventa un modo per denunciare la falsità di un certo tipo di *cliché* sociale proposto sulla scena.

Per illustrare al meglio gli strumenti dell'officina creativa di Terron e approfondire alcuni dei temi a cui in questa sede si è fatto brevemente cenno, si è scelto di

⁹ Per un elenco delle sue traduzioni cfr. Silvia Persi (a cura di), *Carlo Terron. Il gusto dell'ironia*, cit., pp. 150-152.

¹⁰ Carlo Maria Pensa, *Lo psicoteatro di Carlo Terron*, cit., pp. 20-21.

analizzare più da vicino l'opera teatrale *Giuditta*¹¹. Nel suo apparente schematismo, scrive Luigi Squarzina, la vicenda della bellissima ebrea, inseparabile da quella del crudelissimo generale assiro Oloferne, «è carica di quella ambiguità che è nutrimento dell'opera d'arte e invito alla interpretazione»¹². Se innumerevoli sono le metamorfosi teatrali del tema biblico della bella donna che salva il popolo eletto sul punto di essere massacrato, per individuare il modello a cui si ispira Terron per scrivere la propria versione, più che al registro tragico della *Judit* rinascimentale di Federico Della Valle è meglio volgere l'attenzione alla *Judith* composta nel 1840 da Friedrich Hebbel. Nella rivisitazione tedesca, infatti, Giuditta è vedova e vergine allo stesso tempo; la sua prima notte di nozze è quella in cui l'ebrea riconosce nel crudele e tirannico assiro il primo vero uomo che le sia accaduto di incontrare e in cui anche Oloferne si innamora di lei, della nemica che gli tiene testa dialetticamente¹³. Analogamente, nella sua *Giuditta*, Terron propone una giovane partigiana, fidanzata ma vergine, dal linguaggio sessualmente disinibito, che si concede al comandante nemico per amore. Tuttavia, scegliendo di interrogare il tema biblico alla luce degli eventi bellici vissuti in prima persona, ma di affrontare anche, sulla scorta delle sue competenze psichiatriche, gli esiti morali lasciati dalla guerra sulle coscienze delle persone, lo scrittore veronese lo cambia di segno, per sostenere che la strada da intraprendere per la riconciliazione non sia quella della vendetta, ma quella del riconoscimento dell'altro in quanto essere umano.

Suddiviso in tre atti, il dramma viene ambientato «*In una vecchia villa della pianura, occupata dagli invasori, durante l'autunno del 1944*»¹⁴. Se le forze contrapposte diventano tedeschi e partigiani, i protagonisti dell'opera si limitano a quattro, più due comparse: Giuditta, la protagonista; Ettore, il fidanzato; Arden, il fratello; Il generale tedesco; due soldati nemici. La struttura formale delle vicende rispetta l'andamento e la successione tradizionale del mito, ma, come si è detto, nelle motivazioni e negli snodi muta in modo sostanziale. Infatti, anziché replicare il destino dell'eroina del Vecchio Testamento, la Giuditta di Terron, nella casa che fu di suo padre e in cui si è insediato un comandante nemico, rinnega gli affetti e la causa partigiana per darsi volontariamente al generale; dunque per amore, non per liberare gli ostaggi, che tuttavia l'uomo finisce per liberare ugualmente. Tormentato dal non poter prestare onore ai propri obblighi militari, il comandante muore per mano della giovane, ma dietro sua esplicita richiesta di ucciderlo. A sua volta la donna, vinta dalla vergogna per il tradimento compiuto, ma non dal rimorso, sul finale chiede al fidanzato di darle la morte.

¹¹ Carlo Terron, *Giuditta, dramma in tre atti*, in Carlo Terron, *Giuditta; Processo agli innocenti; Non c'è pace per l'antico fauno*, Rocca San Casciano (BO), Cappelli, 1958, pp. 1-66 (d'ora in poi *Giuditta*).

¹² Luigi Squarzina, *Una, due, tre, cento Giuditte*, in «Lettere Italiane», vol. 51, n. 1, gennaio marzo 1999, pp. 52-69, citazione a p. 52.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 63.

¹⁴ *Giuditta*, p. 2.

Lo spostamento in ambito contemporaneo delle vicende permette allo scrittore veronese di affrontare sin da subito, in modo lucido e disincantato, il tema sul senso della guerra, dei vincitori e dei vinti, che vengono così posti sullo stesso piano:

IL GENERALE. Perché? Voi non fate ciò che fate per il vostro paese?

ETTORE. Anche. Ma viene di molto più lontano. È più profondo. Viene dall'uomo. Basta che un uomo, anche uno solo, dica di no. Il vostro ordine, la vostra civiltà, la vostra forza, la vostra giustizia, tutte le cose vostre... e uno che dice di no. Basta soltanto questo. E sono milioni che dicono di no.

IL GENERALE. Bisognerà cercare di avere dalla nostra la vittoria, ecco tutto.

ETTORE. Ecco ciò che conta meno. Vincere o perdere nella partita non conta assolutamente nulla. Conta solo dire di no. E ci sarà sempre qualcuno che dirà di no. Voi fate la guerra per la guerra. Noi facciamo la guerra contro la guerra. Voi parlate di popoli, di razza, di patrie e di ordini nuovi. E noi parliamo di uomini e soltanto di uomini. Uomini che non vogliono la guerra¹⁵.

Benché la figura del partigiano Ettore sia l'unica a essere positivamente integra, moralmente solida e portatrice di valori certi, l'accostamento agli altri protagonisti, tutti, pur con modalità diverse, dominati dal dubbio, dall'incertezza, dalla frammentazione, finisce in qualche modo per venire sminuita agli occhi del pubblico. Da qui nasce anche un interrogativo che costituisce, a nostro avviso, uno dei punti chiave affrontati dal testo, ovvero quale significato dare al termine "nemico". Infatti, se l'avversario può esistere unicamente in un universo dicotomico di parti contrapposte, nel momento in cui si arriva a comprendere e riconoscere che l'altro è uguale a noi tutte le barriere necessariamente cadono:

GIUDITTA. Tutta la vita bruciata in un'ora. È vero. È vero.

IL GENERALE. E dopo quell'ora, anche ogni altra prospettiva, la più ferma e la più sicura muta; e ci si domanda se fu giusto o ingiusto fare questo o quello.

GIUDITTA. Ecco la nuova e stritolante responsabilità. Ci si scopre dall'altra parte; a difendere la verità del proprio avversario. Perché ci si è perduti annullati in lui.

IL GENERALE. Guai a guardare in fondo allora. Chiarezza avete detto. Ebbene, tanto varrebbe rispondere: giusto o ingiusto allo stesso modo che lo poté essere ciò che fecero i vostri; tanto, più nulla conta¹⁶.

Affinché il processo d'innamoramento di Giuditta per il Generale non si presenti come un semplice *coup de théâtre*, ma avvenga in modo plausibile per lo spettatore, Terron si avvale anche della sua competenza professionale in ambito psichiatrico e di un modello drammaturgico particolare, *Il pellicano* (1907), quarto dramma da camera di August Strindberg. La leggenda vuole che il pellicano sia il simbolo del sacrificio: di chi vive per gli altri o di Cristo, che muore per redimere l'umanità. Strindberg, però, nella *pièce* rovescia i termini della questione, mostrando una madre che, da un lato,

¹⁵ *Ivi*, I, pp. 18-19.

¹⁶ *Ivi*, III, pp. 54-55.

sfrutta e succhia il sangue dei due figli come un vampiro, e che, dall'altro, è ossessionata dal fantasma del marito (il vero pellicano a cui allude il titolo)¹⁷. Da quest'opera Terron, secondo noi, prende ispirazione per concepire il morboso rapporto familiare che lega Giuditta al fratello Arden e che li ha influenzati in gioventù. Come in Strindberg, infatti, i due giovani sono vittime psichiche di un insano rapporto coniugale, che li ha spinti, ciascuno, ad affezionarsi morbosamente a uno dei due genitori.

Figura ambigua, dalla coscienza costantemente alterata per l'assunzione di alcol o altre sostanze, Arden da certi commenti che esprime potrebbe ricordare i *raisonneurs bon vivants* ottocenteschi, o gli arguti *dandy* di Oscar Wilde che ne sono l'evoluzione, quantunque non sia dichiaratamente omosessuale e nonostante le allusioni ai giochi di travestimento compiuti con la madre:

ARDEN. [...] Giuditta è puntuale e definitiva come l'altro, come «suo» padre. Essi sapevano sempre ciò che si deve fare. Giuditta e il giudice Numa erano quelli del peso giusto. I problematici eravamo io e la mamma: i disponibili diceva Giuditta. E i provvisori, aggiungo io e i favolosi... e gli spalancati. Su questa poltrona allora sedeva la mamma. Ricamava, dalla mattina alla sera, ricamava. Cristallizzata nei suoi pizzi. Ed io davanti a lei, accucciato, col capo sulle sue ginocchia. Io e la mamma avevamo un segreto. Essa aveva ricamato – per me, non per Giuditta – un vestitino bianco: sottana e camicetta, un vestito da bimba. Talvolta me lo faceva indossare e stavamo qui chiusi, io e lei, come due colpevoli. Felici. Giornate intere. La mamma e la sua bambina. Ero invaso dalla gioia di aver paura per poterle offrire, come un dono, il mio odio contro di lui¹⁸.

Pur militando nelle fila partigiane, il versante tematico più impegnato di Arden nel testo non viene particolarmente approfondito, per privilegiarne invece la stravaganza e i ricordi del passato che lo legano alla sorella. Si tratta infatti di un personaggio sostanzialmente funzionale, drammaturgicamente concepito per illuminare i risvolti psicologici e comportamentali della protagonista, ma che intrattiene anche un rapporto privilegiato con il pubblico nei suoi lunghi monologhi introspettivi¹⁹.

Il primo atto si apre su «*Un salotto ricco ed ordinato, intimo e di gusto pur nel carico delle antiquate tappezzerie e del vecchio mobilio*»²⁰, che Giuditta è riuscita a preservare per sé, mentre l'adiacente studio del padre è stato occupato dal generale tedesco. Sin dalla sua prima apparizione in scena, Terron sovrappone l'immagine del comandante con quella del dispotico genitore, molto temuto da Arden, ma fortemente amato dalla sorella:

¹⁷ Cfr. Johan August Strindberg, *Il pellicano* (1907), Milano, Rosa e Ballo, 1944.

¹⁸ *Giuditta*, I, p. 4.

¹⁹ Terron affida spesso a monologhi piuttosto lunghi alcune svolte significative delle vicende. Come è noto, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento l'azione in scena cede il passo all'analisi introspettiva e psicologica. Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 2000, pp. 14-59.

²⁰ *Ivi*, I, p. 3.

Prima che i soldati abbiano avuto il tempo di trascinar fuori i tre prigionieri, l'uscio si apre e sulla soglia appare il generale. Nella camera si è fatto buio. La sagoma dell'apparso risalta contro la viva luce del corridoio illuminato alla sue spalle. Giuditta lo fissa e, come avvertita da un inconsapevole istinto, arretra di qualche passo. Una lunghissima pausa, spezzata dallo strillo isterico di Arden.

ARDEN. Che trappola! È lui! (*e di seguito smarrito quasi balbettando*) Come allora. È lui.

ETTORE. Taci. Sei allucinato.

ARDEN. È lui. Giuditta lo sente. Il babbo. Che trappola, Giuditta²¹.

L'amore freudianamente incestuoso della protagonista per la figura paterna, dunque, diventa viatico per l'innescarsi della passione per l'altro, per il nemico. Nel secondo atto, infatti, quando Giuditta tenta di uccidere il generale con il veleno, non solo ne subisce il fascino fisico, ma soprattutto intellettuale. Si tratta di un riconoscimento di un'anima affine, di una persona che ha gli stessi ideali, gli stessi principi etici e che, a suo modo, le ricorda il padre. Nel terzo atto, infine, si assiste alla rinuncia a tutti gli ideali e ai principi sostenuti in precedenza in nome dell'amore che li ha uniti. Prendendo a modello la forza d'amore che ha sostenuto i tradimenti di Bruto e Giuda nei confronti di Cesare e Cristo, infatti, il generale chiede a Giuditta di ucciderlo:

GIUDITTA. Punirsi, così...

IL GENERALE. No, anche quello negato. Farsi punire. Pagare il tradimento e insieme pacificare la propria coscienza. (*Lunga pausa. Giuditta è sconvolta. Il generale riprende a parlare con tono più leggero. Quasi divagando di proposito*) Paragoni di pessimo gusto, d'accordo, ma avete mai riflettuto come Cesare debba amare Bruto e Cristo Giuda? Privi l'uno dell'altro, essi non possono esistere. Quanta riconoscenza dovrebbe avere per esso colui che lo incontra nel suo cammino quando non crede più nel suo compito. Bruto allora non dovrebbe tradire. Il suo amore non consiste nel tirarsi indietro bensì nel non vacillare. Cesare non può offrire nulla a Bruto, ma Bruto può regalare tutto a Cesare. E qualche volta, meno raramente di quanto si crede, non occorre essere né Cesare, né Bruto perché l'uno cerchi, mendichi l'altro²².

Anche la giovane donna alla fine farà in modo di farsi uccidere, dichiarando al fratello e al fidanzato di non poter sopportare la vergogna di aver tradito i propri ideali. In questo caso, però, non si tratta di non poter sostenere un'ignominia di ordine sessuale, ma di non riuscire più a far conciliare in se stessa i principi ideali e le posizioni etiche precedenti con quanto ha scoperto della sua realtà più intima. La donna più vera è quella che ha rifiutato i motivi che ne facevano, per esempio, una paladina della Resistenza. Per offrire una nuova drammaturgia all'Italia che si sta faticosamente rialzando dai disastri creati dal periodo bellico, dunque, Terron sceglie di proiettare il

²¹ *Ivi*, I, p. 15.

²² *Ivi*, III, p. 57.

finale della vicenda nella grande temperie romantica occidentale, in cui gli amanti possono raggiungere una perfetta unione solo con la morte²³.

²³ Cfr. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939 [trad. it.: Denis de Rougemont, *L'amore e l'occidente*, Milano, BUR, 1996].

14 giugno 2022

Lezione della Dott.ssa **Camilla Bertoni**

Storica dell'Arte

GINO BOGONI
(VR 1921 – 1990)

Scultore



Foto da <http://galleriagiustiziavecchia.it/team/gino-bogoni/>

Come nel caso di Mario Salazzari, anche la famiglia di Gino Bogoni (Verona, 07/07/1921 – 23/11/1990) fu convinta ad avviare il ragazzino alla strada della scultura, una via piena di incertezze e di difficoltà, in un tempo carico di incertezze e difficoltà, in virtù delle sue qualità artistiche. Il suo mentore fu Egidio Girelli, per molti decenni direttore dell'Accademia di Pittura e Scultura Cignaroli di Verona, di cui Bogoni divenne assistente a soli 13 anni in un momento storico complesso che diviene improvvisamente molto cupo in seguito allo scoppio della guerra, quando Bogoni non era nemmeno ventenne. Con l'8 settembre il giovane prende una decisione radicale, dandosi alla macchia e riemergendo solo alla fine della guerra. Scrive nei suoi diari: "Io considero l'artista un piccolo eroe, perché sa dare tutto in cambio di nulla, sa di non essere capito, e nel caso di una proposta sa che sempre gliene sarà negata la validità."¹ È la testimonianza di chi si appresta con umiltà a sfidare un destino professionale piuttosto arduo. Sono poche le sculture degli anni '40, meno ancora quelle che lo stesso autore, molto esigente con se stesso, trova degne di considerazione, come *Il ritratto della vecchia Sofia* del 1946, così anche negli anni '50, quando nascono diverse opere di piccolo formato dedicate agli animali più umili, come *Gallina* o *Gallo* rispettivamente del 1951 e 1952. Nel 1949 incontra a Trieste un grande insegnante, lo scultore Marcello Mascherini, con cui nel corso degli anni '50 nascerà un rapporto di grande amicizia.

¹ Butturini 2001, p. 3.

Un grande viaggio, annota Butturini², oltre a quello compiuto suo malgrado attraverso la Russia, Bogoni lo compie visivamente decidendo di dedicarsi, su incarico dello scultore veronese Nereo Costantini, alla riproduzione dei bronzi del portale di San Zeno, ma anche alla riproduzione delle sculture votive popolari della Lessinia. La primitività di queste immagini è stata per lui un grande insegnamento, una base su cui è stato costruito il suo proprio linguaggio, un insegnamento che si somma a quello dei grandi scultori di questo momento, da Arturo Martini a Marino Marini, da Alberto Giacometti a Henri Moore che, suggerisce Butturini, addirittura Bogoni anticipa su certe soluzioni (si veda *Mediterranea* del 1956).

Le sculture di questi anni, a partire dalla ispirazione naturalistica, portano Bogoni verso una progressiva semplificazione della forma, sempre più asciugata e pulita dai dettagli, fino a quando non arriva l'illuminazione che descrive nei suoi diari quando annota le sensazioni a proposito di una *Vacchetta* uscita quasi per caso dalle sue mani nel 1959: “Studiaii una cera plastica malleabile, la tagliaii a rettangolo formando come un tubo, la metto in piedi aggiungendo quattro cannuce che sarebbero le gambe, metto una coda e ritaglio una piastrina per la testa, aggiungendo le due corna, e l'appoggio al tubo. Mi accorsi che in quel momento ero spoglio dei pregiudizi e di tutti i residui esterni delle influenze dei maestri che da anni incombevano sulla mia creatività, per la prima volta sentendomi vivo e artista. Arriva sera, guardo quasi incredulo il mio lavoro, sento che mi appartiene completamente, si sente che è genuino come genuini sono gli artefici delle sculture preistoriche. La mucca era essenziale, viveva di poche linee, senza nulla di superfluo. Avevo scoperto che l'immediatezza era l'unica cosa da rispettare.”³



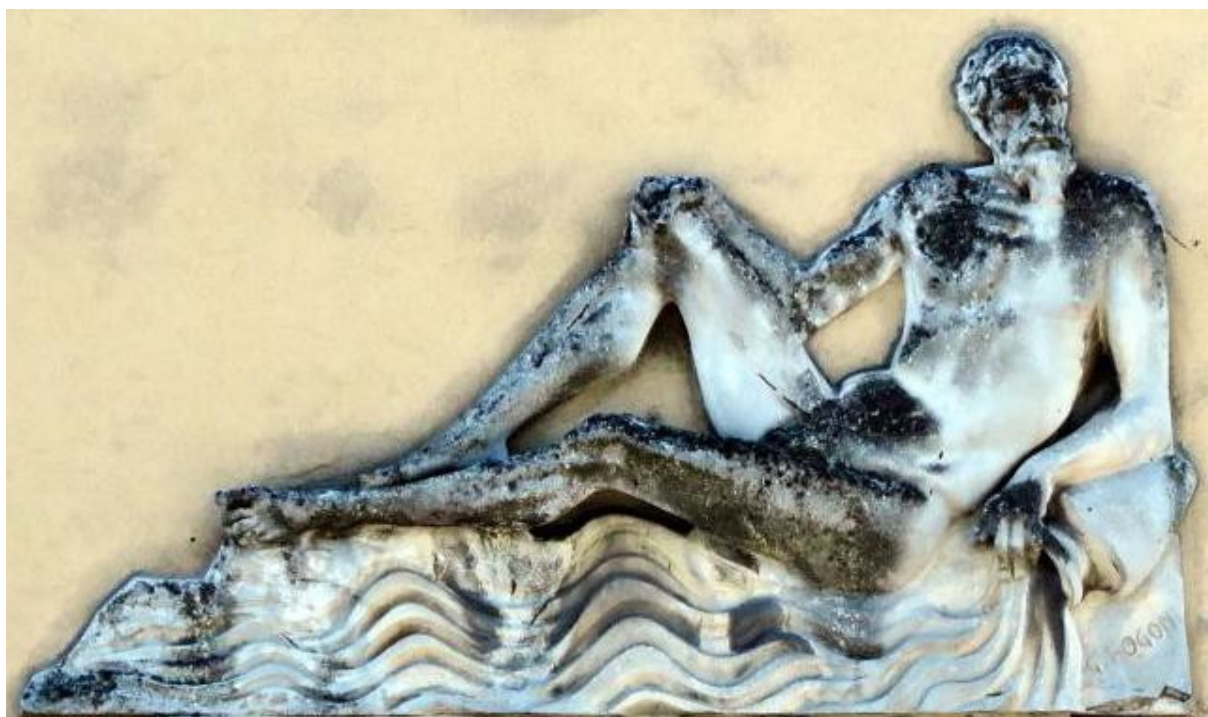
Bovini 1959 – bronzo, h cm 23 cm

<https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/gino-bogoni/#prettyPhoto>

² Butturini 2001, p. 4.

³ Butturini 2001, p. 6.

Inizia da allora a partecipare alle Biennali di Verona portando alcuni dei suoi *Bovini* e delle sue *Mucche* dando il via al suo decennio più ricco di riconoscimenti, a livello nazionale e internazionale: viene invitato alla Quadriennale di Roma nel 1965 e alla Biennale di Venezia nel 1966, e in seguito partirà per gli Stati Uniti portando opere che andranno vendute. Partecipa alla questione monumentale risolvendo il tema in una chiave nuova, lasciando alcuni “segni” in città, come ad esempio l’allegoria scolpita in rilievo sull’architrave del portale dell’ “Istituto per geometri Cangrande” in Corso Porta Nuova che ricorda l’apparato decorativo realizzato insieme a Mascherini nel 1949 per gli interni di una nave, o ancora l’*Allegoria fluviale* scolpita su un palazzo di Corso Milano.



Allegoria fluviale – Verona, palazzo di corso Milano

<https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/gino-bogoni/#prettyPhoto>

Altro monumento pubblico è quello per i Caduti nel quartiere di Santa Lucia realizzato nel 1962, con i tre rilievi dedicati agli Eroi dell’Aria, ai Fanti e ai Caduti del Mare. Gli arrivano anche incarichi di natura religiosa, come quello per l’altare della chiesa di Santa Maria Assunta a Verona, o funeraria, come quello per il *Monumento Sampò* al Cimitero di Bussolengo del 1960, dove declina le figure in un linguaggio carico di pathos. Bogoni sarà anche all’opera nel 1964 nel rifacimento del gruppo con l’*Angelo del Giudizio universale*, circondato dalla Giustizia e dalla Storia, posto all’inizio del ‘900 sul frontone della facciata del Cimitero Monumentale di Verona.



Resurrezione 1964 circa – Verona, ingresso Cimitero Monumentale

<https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/gino-bogoni/#prettyPhoto>

Si può ipotizzare che avesse avuto l'incarico per il rifacimento anche degli altri gruppi posti a coronamento degli altri tre frontoni, originariamente scolpiti in friabile pietra gallina di Avesa nel corso della seconda metà dell'800: la loro assenza, non causata dai danni dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, come testimoniano le fotografie scattate all'epoca, fa pensare a un progetto complessivo non portato però a termine se non per il gruppo della facciata.

Forma viva del 1962-65 o *Ombre* del 1965 sono le opere che parlano della sua ispirazione più originale di questo momento: sono forme che nascono dalle suggestioni di piccoli dettagli vitali, come il giro dell'acqua che scende dallo scarico di un lavandino o dalle bolle che si formano sull'asfalto, come annota lui stesso, sviluppandosi da piccoli elementi, istanze antiche e sempre più impellenti, come le definisce lo scultore, dettagli da cui può fuoriuscire la monumentalità, perché la gestazione dell'opera deve avvenire dall'interno. Come accade per le opere che sceglie di inviare alla Biennale di Venezia, tutte del 1966: *Quadrato vitale*, in cui Bogoni vedeva elementi di una energia esplosiva che emerge dall'interno. Da questa prima prende origine poi la seconda opera, intitolata *Sviluppo tridimensionale*, e infine *Planimetria come sogno*, oggi donata a Palazzo Forti quando vi era la sede della Galleria d'Arte Moderna.



Planimetria come sogno 1966 – cera, 260×210 cm

<https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/gino-bogoni/#prettyPhoto>

Un invito, quello a Venezia, che lo gettò nel panico, temendo di non essere all'altezza e di aver esaurito la sua ispirazione che invece era proprio nel momento di massima grandezza. *Heliantus* del 1962 e *Lotus* del 1973 sono forme che rispondono a un altro filone narrativo che sono state anche al centro di un utilizzo in senso musicale dal percussionista veronese Sbibu. Negli anni '70 riprende i temi amati negli anni '50, quelli legati ai buoi e alle mucche, risolto secondo rinnovate asciuttezza ed essenzialità che lo portano lontano dagli spunti naturalistici verso esiti quasi astratti. Sono anni difficili nella vita di Bogoni affetto da una malattia con cui combatterà fino alla fine, anni in cui si dedica anche alla figura femminile giungendo a una linearità che allunga le figure verso l'alto, e anni in cui arrivano anche importanti committenze tra pubblico e privato, come quella per i cinquant'anni della Glaxo (*Cosmi*, 1982-85) in cui Bogoni trova lo spirito per affrontare una nuova monumentalità. Postuma la sistemazione in piazza San Nicolò di una delle sue ultime sculture monumentali.

Sul portale www.archivio-scultura-veronese.org, realizzato a cura mia con l'Associazione Mario Salazzari che si dedica alla ricerca e valorizzazione della scultura veronese dell'800 e del '900, oltre alla pagina dedicata a Bogoni si trova anche il link al portale monografico dell'archivio Bogoni.

<https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/gino-bogoni/#prettyPhoto>

Bibliografia

F. Butturini, *Gino Bogoni*, Edizioni Galleria Giorgio Ghelfi (Verona) 2001, e bibliografia citata.

28 giugno 2022

Lezione della Prof.ssa **Laura Och**

Già direttrice del Conservatorio Dall'Abaco di Verona

GIUSEPPE TORELLI
(VR 1658 – BO 1709)

Violinista e compositore



Ritratto di Giuseppe Torelli, Bologna, Museo della musica.

**Giuseppe Torelli, un protagonista della musica strumentale
nella seconda metà del Seicento.**

Veronese per nascita e per formazione, Giuseppe Torelli trovò la sua strada lontano dalla città natale, condividendo lo stesso destino toccato ad altri illustri musicisti concittadini, primo fra tutti Evaristo Felice Dall'Abaco. Torelli si affermò infatti come virtuoso di violino e come uno dei più originali compositori di musica strumentale del suo tempo in quell'operosa fucina di esperienze musicali che fu la cappella della basilica bolognese di San Petronio. Johann Joachim Quantz lo identificò come inventore del concerto solistico.¹ Benché nei suoi concerti il solista abbia un ruolo più decorativo che attivamente dialogante con l'orchestra, Torelli impiegò per primo, fra i compositori che diedero alle stampe le proprie musiche, “un violino che concerta solo”, fornendo indicazioni operative in merito all'alternanza fra i passi solistici e i raddoppi orchestrali che certamente non passarono inosservate all'occhio attento di Antonio Vivaldi.

Giuseppe Torelli nacque il 22 aprile 1658 da una famiglia benestante che risiedeva nella contrada di Santa Maria in Chiavica. Il padre, Stefano, era nativo di Rovigo; il 25 settembre 1679 fu nominato Sovrastante alla dogana d'Isolo, carica che mantenne fino

¹ J.J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss, 1752, par. 30.

alla morte. Dalle nozze con Boninsegna Anna Boninsegni nacquero nove figli, sesto dei quali fu Giuseppe;² per ultimo, il 9 settembre 1667 nacque Felice, che a Bologna, dove si trasferì su invito del fratello musicista, avrebbe intrapreso una considerevole carriera di pittore.³

Come apprendiamo dalla testimonianza del poeta arcade e pittore Giampietro Zanotti Cavazzoni, esperto conoscitore dell'ambiente artistico bolognese, Giuseppe Torelli ebbe un ruolo importante nell'avviare Felice alla professione di pittore; tenendo

stretta amistà con Giovan Gioseffo Dal Sole, a una delle cui sorelle insegnava l'arte di sonare il violino, chiese, che nella sua scuola Felice pigliasse, come fece.⁴

Del resto, prima che le loro carriere lavorative si separassero, anche Giuseppe “per suo diletto” si era dedicato all'arte della pittura. Zanotti Cavazzoni narra inoltre che

Felice seguiva ancora in quel tempo a sonare, e tanto era in ciò bravo, che suo fratello, ove andasse, potendo, seco il pigliava, e più di un carnevale fu a Vinegia a sonare, con larga mercede, in quei teatri, in occasione del rappresentarvi drammi musicali.⁵

Nulla si sa della formazione e degli studi musicali di Giuseppe nella città natale; non è infatti sostenuta da alcuna evidenza documentaria l'ipotesi che sia stato allievo del concittadino Giuliano Massarotti (Massarotto).⁶ A diciotto anni il giovane musicista era già al lavoro come violinista. Il primo documento che menziona “Iseppo” Torelli è una lista di strumentisti ingaggiati nella parrocchia di Santo Stefano il 15 maggio 1676 (festa dell'Ascensione) “per la Musica per il giorno della Senza à Vespro et Processione”; Giuseppe suonò soltanto durante il vespro, con un salario di un trono e dieci soldi.⁷

È certo che fino al 1684 il giovane visse a Verona e che per breve periodo prestò servizio come violinista in duomo; la supplica con cui chiede “di servire la Cattedrale con parte di violino” risale al 23 agosto 1683.⁸

² R. Brenzoni, *Giuseppe Torelli, musicista veronese*, “Note d'archivio per la storia musicale”, 1936, n. 1-2, pp. 22-37.

³ Oltre ai documenti rinvenuti e trascritti da Brenzoni, sulla famiglia Torelli, in particolare sui suoi membri pittori, si veda I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Editrice Compositori, 2005. Cfr. inoltre C. VITALI, in *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1988, *sub voce*; A. Schnoebelen, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London 1980, *sub voce*.

⁴ G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti*, II, Bologna, Lelio della Volpe, 1739, p. 76. Giovan Giuseppe Dal Sole era un noto pittore e incisore che a Bologna teneva un frequentato *atelier*.

⁵ ID., *loc. cit.*

⁶ BRENZONI, *cit.*, p. 28.

⁷ C. BOLOGNA, *Dalla musica post-rinascimentale ai nostri giorni*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, pp. 230-231.

⁸ M. MATERASSI, *La cappella musicale del duomo di Verona, 1620-1685: qualche integrazione*, in *Musica e filologia*, a c. di M. Di Pasquale e la coll. di R. Pierce, Verona, Quaderni della Società Letteraria, pp. 115-134.

Dal 1658 la cappella musicale del duomo era diligentemente guidata da don Dionisio Bellante, cui era toccato il compito arduo di riorganizzarla dopo un periodo di cattiva amministrazione che non aveva risparmiato neppure la rinomata scuola degli Accoliti. La gestione di Bellante coincise con la grave e lunga recessione economica seguita al “gran contagio” del 1630, della quale l’intera città portò le cicatrici almeno fino alla fine del secolo. Nonostante le pesanti ricadute anche sul lavoro dei musicisti, che spesso dovettero adattarsi a drastiche decurtazioni dei salari e a una generale precarizzazione degli incarichi,⁹ durante il quasi trentennale mandato di Dionisio Bellante, concluso con la morte del musicista nel 1685, la cappella musicale del duomo godette di un lungo periodo di prosperità, caratterizzato dalla buona qualità delle esecuzioni pubbliche e dalla stabilità dell’organico. Intorno al 1680 erano in servizio sette cantori (due soprani, due contralti, due tenori, un basso) e quattro strumentisti (due violinisti, un cornettista e un musicista che si alternava fra il violone e altri strumenti).¹⁰

Fu in questo piccolo ma ben assestato drappello di musicisti che Giuseppe Torelli prese servizio il 22 agosto 1683. Il suo incarico di violinista nel duomo veronese durò meno di un anno. Come attesta il *Liber Mandatorum Mensae Acolytorum* in data 23 agosto 1684, il salario gli fu infatti corrisposto “sino gli 17 luio [luglio], ch’ha terminato il suo servitio”. A oggi non si conoscono altre fonti che possano documentare la sua attività di violinista nella città natale ed è quindi probabile che il suo trasferimento a Bologna risalga a quello stesso 1684. Già il 3 maggio di quell’anno il musicista era stato ingaggiato a Ferrara per la festa della Sacra Croce celebrata dalla Confraternita della Buona Morte.¹¹ Probabilmente in tale occasione Torelli conobbe il contralto Francesco Antonio Pistocchi, come lui registrato fra i musicisti forestieri che risultano salariati sia per quelle celebrazioni sia per quelle dell’anno successivo. In seguito il celebre cantore e compositore di origini siciliane, autore anche di opere teatrali, avrebbe formato con il violinista veronese un duraturo sodalizio umano e musicale, condividendo, come si vedrà, progetti lavorativi che comportarono lunghi soggiorni oltralpe.

Ancor prima di dimettersi dal servizio di violinista nel duomo di Verona, il 27 giugno 1684 Torelli chiese di essere aggregato all’Accademia Filarmonica di Bologna. Il rinomato sodalizio, istituito nel 1666 con il patrocinio dell’aristocrazia locale, si distingueva per il suo carattere corporativo da altre omonime associazioni, tra cui l’Accademia Filarmonica di Verona, con la quale, a quanto sinora si sa, Torelli non ebbe rapporti. Le strategie dell’Accademia bolognese erano infatti studiate per favorire

⁹ Per un quadro più generale delle gravi conseguenze che ebbe la crisi economica di quegli anni sulle attività musicali veronesi, con particolare riguardo per l’Accademia Filarmonica, si rimanda a L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all’inaugurazione del Teatro*, in *L’Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al Teatro. Tre saggi*, a c. di M. Magnabosco, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015, pp. 55-91.

¹⁰ A. SPAGNOLO, *Le scuole accolitali in Verona*, Verona, Stabilimento tipo-litografico G. Franchini, 1904, pp. 131-132; cfr. MATERASSI, *op. cit.*, p. 124-126; 129-133.

¹¹ G.P. CALESSI, *Ricerche sull’Accademia della Morte di Ferrara*, “Quadrivium”, XVI (1975), p. 40.

la figura professionale del musicista garantendone le competenze tecniche; era pertanto titolo di merito assai ambito farne parte. Torelli vi fu ammesso nell'ordine dei suonatori con ventisette voti favorevoli e tre contrari;¹² pare che nel 1692 fosse promosso all'ordine dei compositori di musica strumentale, livello superiore ma comunque di grado più basso rispetto ai compositori di musica vocale, sempre collocata al primo posto nelle concezioni estetiche dell'epoca.

Si è ipotizzato che prima di stabilirsi a Bologna Giuseppe Torelli sia stato maestro di cappella nella cattedrale di Imola, sulla scorta del *Catalogo degli aggregati dell'Accademia filarmonica di Bologna* compilato da padre Giambattista Martini, dove il musicista viene menzionato come “Giuseppe Torelli Veronese Compositore Maestro di Cappella del Duomo d'Imola.”¹³ Non si conoscono ulteriori fonti a sostegno di tale qualifica. Oltre all'abilità tecnica, Martini elogia il buon carattere e la cultura del musicista veronese, affermando che “fu Uomo non solo di Costumi docili, ed umili, ma ancora erudito ed eloquente.”

Nella città emiliana Torelli trovò quelle possibilità di affermazione professionale che il decoroso ma poco stimolante ambiente musicale della città natale non gli aveva offerto. Il 4 ottobre 1684 fu ingaggiato come aggiunto per le feste patronali del 4 ottobre nella basilica di San Petronio, ottenendo un nuovo ingaggio anche per l'anno successivo. Risale al 28 settembre 1686 la sua supplica alla fabbriceria della basilica bolognese di essere assunto nella cappella musicale nel posto vacante di suonatore di viola (“violetta”, ossia, verosimilmente, viola tenore). La supplica fu accolta all'unanimità e Torelli iniziò il suo servizio di strumentista nella principale istituzione ecclesiastica del capoluogo emiliano.¹⁴

La florida e ben organizzata attività della cappella di San Petronio era il centro della vita musicale cittadina. Dal 1674 era guidata dall'organista bolognese Giovanni Paolo Colonna, allievo di Carissimi e apprezzato autore di oratori e musica liturgica. Durante i due decenni del suo magistero egli curò attentamente la qualità delle esecuzioni vocali e polichorali, senza trascurare il lascito del suo predecessore Maurizio Cazzati che aveva dato grande impulso alla musica strumentale in basilica, istituzionalizzando l'impiego della tromba al posto del più tradizionale cornetto anche per valorizzare la peculiare acustica delle colossali navate petroniane. Oltre all'uso della tromba, caratteristica precipua della liturgia musicale in San Petronio durante le principali festività era l'impiego di gruppi assai ampi di musicisti; per la festa del patrono, il 4 ottobre, si raggiunsero a volte 180 esecutori, con grande impiego di ingaggi occasionali.¹⁵

¹² F. LORA, *Dizionario biografico degli italiani*, sub voce.

¹³ G. B. MARTINI, *Catalogo Degli Aggregati Della Accademia Filarmonica Di Bologna*, ms; rist. anast., Bologna, Forni, 1973.

¹⁴ M. VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio under Giovanni Paolo Colonna (1674-95). History, Organization, Repertoire*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 2003, p. 239.

¹⁵ A. SCHNOEBELN, *Performance Practices at San Petronio in the Baroque*, “Acta Musicologica”, 1969, vol. 41, fasc. 1/2, pp. 37-55.

Oltre alla fiorente attività editoriale avviata dagli stampatori Giacomo Monti, Marino Silvani, Alessandro Pisarri, Giuseppe Micheletti, la ricca tradizione strumentale peculiare delle tradizioni liturgiche della basilica bolognese contribuiva ad alimentare importanti laboratori di liuteria (Antonio e Giovanni Guidanti; Giovanni, Carlo Annibale e Felice Tononi) e una fiorente scuola violinistica, risalente a Ercole Gaibara e proseguita da Giovanni Benvenuti, Leonardo Brugnoli, Bartolomeo Laurenti. La tradizione violinistica bolognese toccò l'apice con la presenza di Giovanni Battista Vitali (come Giuseppe Torelli attivo in basilica da violista) e di Arcangelo Corelli, prima che lo stesso Torelli ne divenisse uno dei principali protagonisti. Circondato da una fama di virtuoso che a dire di padre Martini lo rese una delle principali attrazioni durante la liturgia musicale in San Petronio, a Bologna Torelli si circondò di molti allievi, fra cui il pistoiese Francesco Manfredini, il bolognese Lorenzo Zavateri, Pietro Bettinozzi, attivo con il maestro sia nella cappella musicale petroniana sia oltralpe.

Nella capitale emiliana Torelli studiò contrappunto con Giacomo Antonio Perti, succeduto a Giovanni Paolo Colonna nel 1696 come maestro di cappella in San Petronio; il violinista veronese, più anziano del maestro di tre anni, venne annoverato tra gli allievi "tutti di pianta", ossia istruiti sin dai fondamenti della materia.¹⁶ Quello con Perti non fu solamente un rapporto di tipo didattico, ma si arricchì di profonda amicizia, sostenuta da una stima particolare del maestro nei confronti dell'allievo, come diversi documenti epistolari attestano. Fra i due si instaurò anche un duraturo rapporto di collaborazione professionale favorito dalla perfetta complementarità delle loro specifiche competenze di compositori. Perti era infatti una vera e propria *auctoritas* per la musica vocale, sia per quanto riguarda il canto solistico sia per la polifonia ecclesiastica; rinomato virtuoso ed esperto di tecnica violinistica, Torelli era invece più abile del maestro come compositore di musica strumentale e particolarmente interessato ai nuovi schemi formali del concerto. Entrambi trassero dunque vantaggio dalla reciproca collaborazione, ciascuno nel proprio ambito compositivo. Spesso fu Perti a far conoscere le musiche dell'allievo; quando Giuseppe Corsi, detto il Celano, in passato suo maestro, gli chiese composizioni liturgiche per un'esecuzione nella chiesa parmense di Santa Maria della Steccata, Perti gli inviò anche tre sinfonie di Torelli, lodate come "bellissime" dal ricevente. Inoltre raccomandò Torelli a Giovanni Battista Gardini, segretario di Francesco II d'Este, segnalandolo come "virtuoso bravo di violino e mio scolaro di contrappunto".¹⁷

Sicuramente alla mano di Torelli vanno attribuite diverse sinfonie introduttive destinate a essere eseguite all'inizio di composizioni di Perti, come messe (*Missa octo vocibus*, 1683), oratori (*Passione di Cristo*, *Lingua profetica del taumaturgo di Paola*), drammi per musica andati in scena al teatro veneziano di San Salvatore (*Furio Camillo*, stagione di carnevale del 1692; *Nerone fatto Cesare*; stagione di carnevale del 1693). Lo stile di Torelli emerge anche in brani isolati come l'aria *Ricercate o mie*

¹⁶ F. LORA, *op. cit.*

¹⁷ F. LORA, *op. cit.*

speranze, che il compositore veronese arricchì di una parte di violino di studiata fattura e compiaciuto virtuosismo in occasione del riadattamento pertiano dell'*Amazzone corsara* di Carlo Pallavicino, andato in scena al teatro Malvezzi di Bologna nella stagione di carnevale del 1688.¹⁸

Per la sua fama di eccellente compositore strumentale, dal 1692 al 1698 e poi nel 1700, 1703, 1704, 1708 (oltre che, forse, nel 1701, 1705, 1707) l'Accademia Filarmonica di Bologna commissionò a Torelli la sinfonia dopo l'epistola che veniva tradizionalmente eseguita durante la messa e vespro nella chiesa di San Giovanni in Monte durante la festa di sant'Antonio da Padova, patrono del sodalizio. Come osserva Francesco Lora, il compositore esercitò in tal modo un "monopolio senza precedenti su una parte fissa del programma musicale;"¹⁹ alla sua morte l'incarico passò al suo allievo Girolamo Nicolò Laurenti.

L'esordio editoriale di Torelli risaliva al 1686, in concomitanza con la sua assunzione nella cappella di San Petronio, quando era già famoso e ben pagato come violinista. In rapida successione, fra il 1686 e il 1687 l'editore bolognese Giuseppe Micheletti licenziò le prime tre raccolte di composizioni del violinista veronese, tutte destinate agli strumenti ad arco:

Sonate A Tre Stromenti Con Il Basso Continuo [...] *Opera Prima* (1686, con dedica al march. Antonio Pepoli);

Concerto da camera A Due Violini, E Basso [...] *Opera Seconda* (1686, con dedica a Giuseppe Zannini);

Sinfonie A 2, 3 e 4 Istromenti [...] *Opera Terza* (1687, con dedica a Ferdinando III de Medici, granduca di Toscana).

La quarta raccolta strumentale uscì l'anno successivo, sempre a Bologna, ma per i tipi dell'editore Marino Silvani:

Concertino per Camera a Violino e Violoncello [...] *Opera Quarta* ([1688], con dedica a Francesco II d'Este, duca di Modena).

I termini *sonata*, *concerto*, *sinfonia*, *concertino* vengono impiegati in modo generico, senza implicazioni di tipo formale. Le prime tre raccolte contengono musica da camera, in particolare sonate a tre parti, con prevalenza di danze nella seconda, che di fatto è una raccolta di *suites*.

Del *Concertino per camera* [...] *Opera Quarta* furono dati alle stampe i due soli fascicoli destinati al violino e al violoncello, singolare eccezione all'uso di includere anche un fascicolo con il basso numerato per l'accompagnamento. Ammesso che tale particolarità possa essere interpretata come indicazione di prassi esecutiva - come peraltro autorizzerebbe a pensare lo spiccato interesse di Torelli per altri aspetti legati alla concertazione delle sue musiche - si tratterebbe di fatto di dodici *suites* di danza

¹⁸ F. LORA, *Giuseppe Torelli, una prassi e un inedito: sinfonie in adozione nel contesto bolognese*, in *Cento e una sinfonia*, a c. di P. Mioli, Bologna, Patron, 2012.

¹⁹ F. LORA, *Dizionario biografico degli italiani*, sub voce.

(alcune precedute da un movimento introduttivo), da eseguirsi alla maniera del *bicinium* con violino e violoncello.

L'alto rango di alcuni dedicatari, come il marchese Antonio Pepoli e il granduca di Toscana Ferdinando III de' Medici, attesta che Torelli seppe gestire con abilità la delicata rete dei rapporti con il mondo del mecenatismo musicale. I registri della basilica di San Petronio documentano che dal 1686 al 1695 le sue assenze dalle celebrazioni liturgiche bolognesi dovute a ingaggi in altre città coprono un periodo complessivo di circa un anno e mezzo. La sua presenza è altresì ripetutamente documentata nei teatri veneziani, dove ottenne ingaggi anche per il fratello Felice, cui l'attività di rinomato pittore non impedì di mantenersi in esercizio con la viola e il violino; si è anche congetturato che a Venezia Giuseppe Torelli abbia avuto contatti con Antonio Vivaldi, cui potrebbe aver impartito lezioni di violino.²⁰

Due anni più tardi l'editore Giuseppe Micheletti diede alle stampe la successiva pubblicazione del compositore veronese:

Sinfonie A Tre E Concerti A Quattro [...] Opera Quinta ([1692], con dedica al principe elettore Giovanni Guglielmo II del Palatinato-Neuburg).

La raccolta comprende sei sonate ("Sinfonie") a tre parti e altrettanti concerti a quattro parti; lo stile cameristico viene esplicitamente contrapposto a quello orchestrale ed è lo stesso autore che nella prefazione raccomanda la realizzazione dei concerti a parti raddoppiate:

[...] se ti compiacci suonare questi Concerti non ti sia discaro moltiplicare tutti gl'Instrumenti, se vuoi scoprire la mia intentione.

Il 3 febbraio 1696 fu decretato lo scioglimento della cappella musicale di San Petronio per far fronte al dissesto economico della fabbrica. Costretto a cercare altrove un impiego, Torelli si rivolse al margravio Giorgio Federico II di Brandeburgo-Ansbach, con cui pare che avesse avuto contatti durante un viaggio in Italia del principe fra il 1695 e il 1696. Nell'orchestra di corte del margravio era salariato un violinista allievo di Torelli, Pietro Bettinozzi, che forse non fu estraneo al trasferimento in Germania del maestro. Ad Ansbach il compositore veronese prese servizio come *Konzertmeister* insieme con l'amico Pistocchi, assunto con il titolo di *Kapellmeister*.

Nel 1697 i due musicisti intrapresero un viaggio a Berlino, ospiti dell'elettrice di Brandeburgo Sofia Carlotta di Brunswick-Lüneburg. In quell'occasione Torelli diede alle stampe una nuova raccolta strumentale, edita ad Augusta per i tipi di Lorenzo Kroniger & eredi di Teofilo Goebelio-Giovanni Christof Wagner:

[12] *Concerti musicali [...] Opera Sesta* (1698, con dedica a Sofia Carlotta di Brunswick-Lüneburg, elettrice di Brandeburgo).

²⁰ M. TALBOT, *Preface*, in G. Torelli, *Sonata in A major for Violin, Cello, Continuo*, Launton, Edition H. H., 2006.



Frontespizio della prima edizione dei Concerti musicali ... Opera Sesta di Giuseppe Torelli

Nel frontespizio il compositore rivendica le sue origini veronesi, l'aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna, sicura garanzia di capacità professionale, e la prestigiosa collocazione lavorativa ad Ansbach, presentandosi come "Giuseppe Torelli Veronese Accademico Filarmonico, e Mastro del Concerto del A[ltezza] S[erenissima] il Margravio di Brandemburgo Anspach &c."

Nella sua raccolta 'brandeburghese' Torelli sperimenta ripetutamente la divisione in tre movimenti (veloce – lento – veloce) che da Vivaldi in poi diverrà tipica del concerto solistico. Sono indicati numerosi effetti di contrasto tra "piano" e "forte" e fra "solo" e "tutti". Nella prefazione l'autore fornisce chiare indicazioni esecutive per ottenere il contrasto fra il "tutti" orchestrale e i passaggi virtuosistici del violino solista:

Ti avverto che se in qualche Concerto troverai scritto *solo*, dovrà essere suonato da un solo Violino; il Rimanente poi fa duplicare le parti, etiamdio tre o quattro per stromento, che così scoprirai la mia intentione.

La sua penultima pubblicazione, una raccolta di *Capricci musicali per camera a violino e viola ovvero arcileuto*, fu edita ad Amsterdam nel 1698, ancora durante il soggiorno all'estero del compositore, ma nessuna copia è pervenuta fino a noi.

Nel 1699, sempre in compagnia di Pistocchi, Torelli si trasferì a Vienna alla corte di Leopoldo I d'Asburgo. Fu qui che il compositore scrisse uno dei pochi lavori vocali di ampio respiro che di lui si conoscano, *L'Adamo scacciato dal paradiso terrestre*, oratorio su libretto di Tomaso Astolfi, eseguito durante la quaresima del 1700 nella cappella imperiale della capitale asburgica. La partitura andò dispersa, ma Pistocchi, che la conosceva per averla eseguita, ne scrisse a Perti con toni altamente elogiativi:

Degno non solo di essere sentito dall'Imperatore, ma da tutto il mondo, l'oratorio piacque universalmente a tutti, per esser vago come una primavera, virtuosamente scritto poi, ed insieme così modesto e divoto, che non mi ricordo mai di aver cantato cosa con maggior piacere, e certo non fa torto al maestro.²¹

Tornati ad Ansbach nel maggio del 1700, nel successivo mese di settembre Torelli e Pistocchi ottennero dal margravio di Brandeburgo la licenza di rimpatriare. A Bologna, infatti, la cappella musicale di San Petronio era stata da poco ricostituita, ancora sotto il magistero di Perti. Il 25 febbraio 1701 i due musicisti furono reintegrati nella cappella petroniana con buon salario, l'uno alla guida dell'orchestra, l'altro del coro.²²

Nei primi anni del nuovo secolo la fama di Torelli si consolidò anche grazie a rinnovati contatti con la corte fiorentina, da cui il compositore ebbe la commissione per alcuni lavori musicali composti in collaborazione con Perti, fra cui la sinfonia con trombe e oboi per il mottetto *Cessate, mortis funera*, destinato a essere eseguito a Firenze il 14 agosto 1704 per il genetliaco del granduca Cosimo III.²³ Sono inoltre documentati diversi ingaggi come violinista a Genova e a Bologna, dove Torelli allargò la cerchia dei suoi allievi con personalità di spicco come Francesco Manfredini e Lorenzo Gaetano Zavateri.

Il 19 giugno 1705 il Senato cittadino concesse la cittadinanza bolognese a Giuseppe e al fratello Felice, con l'avallo, come testimone a favore, di Giacomo Antonio Perti,²⁴ a suggello di due carriere artistiche che nella città felsinea avevano trovato fertile terreno operativo e le relazioni umane e professionali più favorevoli.

Giuseppe Torelli morì a Bologna l'8 febbraio 1709. Le esequie furono celebrate dalla Confraternita dell'angelo custode, cui il musicista fu ascritto.²⁵ Negli ultimi tempi il compositore stava lavorando all'edizione dei *Concerti Grossi Con una Pastorale per il Santissimo Natale [...] Opera Ottava*. Come già detto, la raccolta comparve postuma a

²¹ Lettera di Antonio Pistocchi a Perti da Vienna, 27 marzo 1700; cfr. R. BRENZONI, *op. cit.*, p. 29.

²² VANSCHEEUWIJCK, *op. cit.*, p. 241.

²³ F. LORA, *Dizionario biografico degli italiani*, *sub voce*.

²⁴ S. PASQUAL, *Violinisti, violini e maestri di violino a Bologna al tempo di Corelli. Prosopografia di un fenomeno sociale e musicale*, in *Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli*, a c. di G. Olivieri e M. Vscheeuwijck, p. 5, n. 46.

²⁵ BRENZONI, *op. cit.*, p. 35.

Bologna in quello stesso 1709, per i tipi dello stampatore Marino Silvani e con la cura editoriale del fratello Felice, che la dedicò al marchese Stefano Alli Maccarani. Il principio solistico vi è ulteriormente sviluppato, grazie a una scrittura più scorrevole che dà risalto alla linea melodica superiore e all'impiego della suddivisione in tre movimenti allegro – lento - allegro. Ancora una volta l'autore spiega nella prefazione che a differenza delle parti orchestrali quelle solistiche non vanno raddoppiate:

Volendo sonare questi miei Concerti è necessario, che i violini del Concertino sijno soli, senza verun radopiamento, per evitar maggior confusione, che se poi vorrai moltiplicare gl'altri Stromenti di rinforzo, questa sì è veramente la mia intentione.

Oltre alle pubblicazioni edite a cura del compositore, di cui già si è detto, e oltre alle ristampe successivamente immesse sul mercato editoriale, alcune composizioni isolate, per lo più sonate, comparvero in diverse antologie stampate a Bologna, Londra e Amsterdam fra il 1680 e il 1727.²⁶

Singolare testimonianza della sua abilità violinistica sono i brevi brani per due violini e basso continuo, conservati manoscritti nell'archivio di San Petronio e denominati "perfidie." Essi sono costituiti da veloci figurazioni virtuosistiche di scale, trilli, arpeggi, vari passaggi di bravura ed erano destinati a essere eseguiti alla maniera di cadenze entro un brano di più ampie proporzioni; in un'epoca in cui l'esecuzione estemporanea era componente basilare del virtuosismo strumentale, essi documentano l'apporto di Torelli tanto alla tecnica violinistica quanto alle abitudini esecutive del tempo. Come violinista la sua figura era circondata da fama celebrata anche oltralpe. Il poeta e librettista olandese Cornelis Sweerts, dopo averlo ascoltato suonare nei Paesi Bassi, lo elogiò come primo fra i violinisti italiani, comparando la sua arte al canto di Orfeo.²⁷

Non meno importante del suo apporto allo sviluppo del violinismo moderno e dell'assetto solistico del concerto barocco è il contributo fornito da Torelli alla letteratura musicale per tromba concertante, solista e in diversi insiemi anche polikorali, contributo apportato attraverso la trentina di composizioni scritte per la liturgia musicale di San Petronio – in cui comparivano come introduzione o intermezzo - e conservate manoscritte nell'archivio della basilica. Di struttura formale quanto mai varia, oltre alla tromba alcune di queste composizioni impiegano anche strumenti ad ancia, l'oboe in particolare, strumento che l'allievo Bettinazzi aveva imparato a suonare ad Ansbach, introducendone l'uso in San Petronio dopo essere tornato a Bologna.

Concepite *in primis* per il colossale ambiente architettonico e per i grandi complessi orchestrali della basilica petroniana, le sinfonie, sonate e concerti per una, due e

²⁶ F. PASSADORE, *Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Torelli (1658-1709)*, Padova, Edizioni de I solisti veneti, 2007; O. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi*, Roma, Torre d'Orfeo, 1993, pp. 185-189; 311-315.

²⁷ C. SWEERTS, *Koddige En Ernstige Opschriften*, Amsterdam, Jeroen Jeroense, 1698.

quattro trombe e altri strumenti si distinguono per la ricerca di efficaci contrasti timbrici e dinamici, espressione di una sensibilità spaziale e coloristica tipica del barocco emiliano che il musicista veronese aveva fatto completamente sua.

Antesignano della moderna figura del virtuoso strumentale, Torelli operò integrando alla condizione di salariato quella di musicista itinerante, quando ancora il profilo professionale del moderno concertista-compositore era di là da venire. La sua produzione musicale consta complessivamente di circa duecento composizioni note o tramandate fino ai nostri giorni, nella quasi totalità strumentali.²⁸ In passato il valore della sua musica è stato misurato in una prospettiva storica che ne ha evidenziato prevalentemente i pur interessanti elementi pre-vivaldiani, sottovalutando l'originalità di un pensiero musicale costruito intorno al suo talento di violinista. Come ha evidenziato Michael Talbot, i concerti dell'op. VIII costituiscono “uno dei maggiori documenti nella storia del concerto”,²⁹ poiché, per la prima volta in concerti dati alle stampe, la presenza di un solista tecnicamente agguerrito, o di due solisti nel caso dei concerti grossi, è l'elemento fondante e più attrattivo dell'intera composizione, la *conditio sine qua non* che l'ha generata.



Ritratto di Giuseppe Torelli, Bologna, Museo della musica.

²⁸ F. PASSADORE, *op. cit.* Le ripetute e già menzionate collaborazioni con Perti rendono a volte problematica l'attribuzione di alcune pagine; cfr. Lora, *Dizionario biografico degli italiani*, *sub voce*.

²⁹ TALBOT, *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century II*, “Music & Letters”, 1971, vol. 52, n. 2, pp. 159-172.

Veronesi illustri

**Lezioni
settembre-dicembre
2022**



Associazione dei Consiglieri
Comunali Emeriti del Comune di Verona



SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA



UNIVERSITÀ
di VERONA

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

VERONESI ILLUSTRI

PROGRAMMA II SEMESTRE 2022

Gli incontri si svolgeranno sia in presenza c/o la Soc.Letteraria P.tta Rubiani 1 Verona, che in diretta streaming collegandosi alle ore 17.30 nei giorni indicati dal programma al sito <http://www.societaletteraria.it/streamingvideo/>

DATA	ARGOMENTO	RELATORE
20.09.2022	Giovan Francesco Caroto – <i>pittore, scultore, naturalista e speciale</i> (Verona 1480 - Verona 1555)	Dott.ssa Francesca Rossi Direttrice Musei Civici di Verona
4.10.2022	Isotta Nogarola - <i>umanista</i> (Verona 1418 - Verona 1466)	Prof.ssa Elisa Zoppei Insegnante
18.10.2022	Giuseppe Gazzaniga - <i>musicista</i> (Verona 1743 – Crema 1818)	Prof. Francesco Bissoli Conservatorio Dall'Abaco di Verona
2.11.2022	Fra Giovanni da Verona - <i>intarsiatore, miniatore, scultore e architetto</i> (Verona 1457 - 1525)	Dott.ssa Giulia Adami Assegnista Dipartimento Culture e civiltà Univr
8.11.2022	Gavia Massima, Apicia e Claudia Marcellina, <i>tre donne illustri di Verona Romana</i>	Prof. Alfredo Buonopane Dipartimento. Culture e civiltà Univr
17.11.2022	Matilde Vicenzi - <i>pioniera dell'industria dolciaria veronese</i> (S.Giovanni Lupatoto-Vr 1866 – Zevio-Vr 1944)	Prof.ssa Maria Luisa Ferrari Dipartimento Scienze Economiche Univr
29.11.2022	Carlo Montanari - <i>patriota italiano</i> (Verona 1810 – Belfiore-Mn 1853)	Prof. Gian Paolo Romagnani Dipartimento Culture e civiltà Univr
6.12.2022	Renzo Zorzi – <i>scrittore e operatore culturale</i> (Verona 1921 – Albisano-Vr 2010)	Dr Enrico Bandiera Direttore Associazione Archivio Storico Olivetti
13.12.2022	Carlo Maurilio Lericì - <i>ingegnere, scienziato, archeologo</i> (Verona 1890-Roma 1981)	Dott.ssa Patrizia Zolese Responsabile culturale Fondazione Lericì - Roma

Con il patrocinio



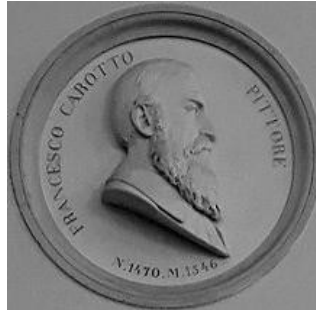
Presidenza del Consiglio Comunale

20 settembre 2022

Lezione della Dott.ssa **Francesca Rossi**
Direttore dei Musei Civici di Verona (¹)

GIOVAN FRANCESCO CAROTO
(Verona 1480 - Verona 1555)

Pittore



https://it.wikipedia.org/wiki/Giovan_Francesco_Caroto

CAROTO E LE ARTI TRA MANTEGNA E VERONESE

La mia passione per Giovan Francesco Caroto risale al 1994, quando iniziai a collaborare con il Museo di Castelvecchio e da lì questo artista ha sempre interessato i miei studi. La mostra promossa dai Musei Civici di Verona, realizzata al Palazzo della Gran Guardia dal 13 maggio al 3 ottobre 2022, è la prima che la città di Verona ha dedicato all'artista e ha rappresentato un coronamento di un sogno di lunga data condiviso con altri studiosi, colleghi e appassionati.

Raramente il direttore di un museo tra i fitti impegni gestionali ha il tempo per curare le mostre, benché si tratti di un'attività prevista dal suo ruolo quando è esperto nelle discipline storico-artistiche o scientifiche legate alle collezioni. L'importanza di un progetto su Caroto era tale che non potevo mancare di assumere questa responsabilità e ho avuto il privilegio di poterlo portare avanti insieme a un gruppo di esperti e curatori delle collezioni dei vari Musei Civici veronesi coinvolti nell'esposizione.

Il progetto scientifico della mostra ha richiesto infatti un impegno corale fuori dall'ordinario: sono giunte a Verona opere di musei e collezioni private nazionali e internazionali, accanto a opere dell'artista del Museo di Castelvecchio e del Museo degli Affreschi "G.B. Cavalcaselle" alla Tomba di Giulietta e a testimonianze del suo ambiente culturale e dei suoi vasti interessi di studio per le scienze naturali e l'archeologia, provenienti dal Museo Lapidario Maffeiano, dal Museo Archeologico al Teatro Romano e dal Museo di Storia Naturale.

¹ Un ringraziamento ad Antonella Arzone, Curatore responsabile dei Musei d'Arte e Monumenti dei Musei Civici di Verona per la collaborazione all'editing del testo.

Hanno collaborato come partner scientifici dei cinque Musei Civici veronesi grandi istituzioni museali italiane come il Castello Sforzesco di Milano e il Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Con quest'ultimo si è stabilito anche un accordo a lungo termine più generale, finalizzato a promuovere le ricerche inerenti gli artisti veronesi che hanno avuto rapporti con la città di Mantova.

Caroto è certamente famoso per il *Ritratto di giovane con disegno* del Museo di Castelvechio (**fig. 1**): un'opera universalmente conosciuta, quasi virale per le numerose immagini in circolazione su internet e diventata popolare anche al di fuori della storia dell'arte, nella pubblicitica sui temi legati alla salute e all'infanzia. Tuttavia, il nome dell'autore non viene in genere associato all'opera e appare sconosciuto ai più. La mostra è quindi servita anche per ridare una paternità a un' "icona" cittadina.



1

Giovan Francesco Caroto

Ritratto di fanciullo con disegno

1515-1520

olio su tavola, 37 x 29 cm

Verona, Musei Civici – Museo di Castelvechio, inv. 5519-1B130

© GardaPhoto, Salò

Caroto: un poliedrico artista viaggiatore

Durante la prima metà del Cinquecento, Verona era governata dalla Repubblica di Venezia. Malgrado i tumulti politici e sociali dovuti alla breve dominazione imperiale dal 1509 al 1516, malgrado le conseguenze di una devastante epidemia di peste, di un terremoto e di una grave carestia, la città attraversò una stagione di straordinaria creatività nelle arti, nella musica, negli studi archeologici, nelle scienze naturali, nel collezionismo e nel campo dell'architettura civile, religiosa e militare. In questo campo si concretizzò un adeguamento linguistico in senso moderno grazie a personalità come Falconetto e Sanmicheli: la forma del paesaggio urbano, che allora fu ridisegnata, appare tuttora pervasiva nella fisionomia della città.

L'arte veronese, che sbocciò tra i due giganti Andrea Mantegna e Paolo Veronese, non mancò di personalità inconfondibili e di talento nel campo della pittura e della miniatura, come Liberale da Verona, Girolamo Dai Libri, Francesco Morone, Paolo Morando detto il Cavazzola, Francesco Torbido detto il Moro, Nicola Giolfino, Antonio Badile III, Domenico Brusaporzi.

Tra tutte, la figura di Giovan Francesco Caroto, per molti aspetti inseparabile durante la carriera veronese da quella del più giovane fratello Giovanni (**fig. 2** Giovanni Caroto, *Autoritratto con la moglie Placida*, Verona, Museo di Castelvecchio), noto soprattutto come eccellente studioso di antichità, appariva già agli occhi di Giorgio Vasari (1568) come la più eclettica e affascinante, la più capace di farsi carico di un confronto costante e mai convenzionale tra conservazione della tradizione e tensione verso la modernità e il cambiamento.



2

Giovanni Caroto

Autoritratto con la moglie Placida, circa 1530-1535
olio su tela, 81 x 53 cm

Verona, Musei Civici – Museo di Castelvecchio, inv.
1347-1B239

Giovan Francesco nacque tra Caravaggio e Mozzanica, un'area del Ducato di Milano che si trovava a est dell'Adda sul confine della Terraferma della Serenissima, attorno alla fine degli anni Settanta del XV secolo. Verso la fine del Quattrocento la famiglia si trasferì a Verona, probabilmente per seguire le tappe della carriera ecclesiastica dello zio materno, rettore della chiesa olivetana di Santa Maria in Organo. Né le fonti a stampa né quelle archivistiche hanno offerto, ad ora, con sufficiente chiarezza dati utili a illustrare le prime fasi della formazione di Caroto: tuttavia, nelle sue *Vite*, Vasari la ambienta tra la Verona di Liberale, suo primo maestro da cui ricevette l'attitudine nel realizzare figure piccole e molto espressive, e di Girolamo Fracastoro, presso il quale apprese materie umanistiche e scientifiche, e la Mantova di Andrea Mantegna. La sua formazione artistica iniziale fu soprattutto condizionata da quanto avveniva proprio presso la corte dei Gonzaga durante gli ultimi anni del XV secolo dove la presenza di Mantegna, morto nel 1506, costituiva un imprescindibile riferimento. Nel 1459 Mantegna aveva lasciato però anche a Verona un'opera fondamentale per segnare un cambio di passo nella cultura artistica della città, il *Trittico* per l'altare maggiore dell'abbazia di San Zeno, al quale guardarono con ammirazione tutti i pittori locali attivi fino al Cinquecento inoltrato.

Per Giovan Francesco Caroto il rapporto con il maestro padovano fu molto probabilmente anche più diretto; infatti un suo zio, Stefano Baschi, era cappellano della chiesa di santa Maria in Organo, vicino alla quale abitavano proprio i due fratelli pittori. Dunque, un primo punto di contatto tra Caroto e Mantegna potrebbe essere avvenuto proprio per via familiare e di contiguità dell'abitazione con la chiesa per la quale Mantegna realizzò nel 1497 la seconda opera veronese, la *Pala Trivulzio*, oggi nelle collezioni della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano. E' stato persino ipotizzato che in quest'opera sia presente un intervento del giovane Caroto.

Secondo le parole di Vasari (1568), grazie alle numerose esperienze vissute sin da ragazzo, Caroto "riuscì valente uomo" facendosi strada con un carattere dinamico e poliedrico, nutrito di amore per la letteratura e le scienze naturali, colto e spiritoso, che sapeva mescolare nel colorismo tutto veronese il sentimentalismo di Liberale da Verona al sublime magistero sull'antico di Mantegna, il classicismo degli emiliani dello Studiolo di Mantova alla maestria dei fiamminghi nell'arte del ritratto e del dipingere paesaggi, la lezione sullo sfumato e il naturalismo di Leonardo da Vinci (**fig. 3**, Caroto, *Madonna col bambino* detta *Madonna della farfalla*, collezione privata) alle sperimentazioni di Bramantino e di Bernardino Luini, alle forme di Raffaello e Michelangelo (**fig. 4**, Caroto, *Veritas filia Temporis*, Verona, Museo di Castelvechio), fino a lasciare il passo alla generazione di Domenico Brusaporzi e Paolo Veronese, che seppe far tesoro delle sue molteplici esperienze, della sua curiosità e apertura di visione verso altri mondi.



3
Giovan Francesco Caroto
Madonna con il Bambino (Madonna della farfalla)
1510-1515 circa
olio su tavola, 59 x 47,5 cm
Collezione privata



4
Giovan Francesco Caroto
Veritas Filia Temporis
1531-1534 circa
olio su tela, 178,2 x 179,5 x 3,5 cm
Musei Civici di Verona – Museo di Castelveccchio, inv. 50974-1B4173
dono Ferruccio Arvedi, 2020
© G. & L. Malcangi

Caroto viaggiò molto, è vero, senza però mai allentare i rapporti con Verona. Lavorò nella Mantova dei Gonzaga sotto la guida di Mantegna, a Milano al servizio di Antonio Visconti e a Casale Monferrato, alla corte del marchese Guglielmo IX Paleologo. Rientrato più stabilmente nella città veneta all'apice della fama, conteso dalle alte committenze religiose, pubbliche e private (**fig. 5**. Caroto, *Pietà della lacrima*, Verona, Museo di Castelvecchio), specialmente per la sua bravura nella pittura di ritratti e di paesaggi, aprì una “spezieria” in Piazza delle Erbe da gestire con il figlio, ma non abbandonò mai la produzione pittorica. Tutto questo spiega anche perché oggi le sue numerose opere sono sparse in chiese, palazzi, musei e collezioni private di tutto il mondo.



5

Giovan Francesco Caroto

Cristo in pietà con la Vergine e san Giovanni evangelista (Pietà della lacrima), 1520-1524

olio su tela, 131 x 98 cm

Verona, Musei Civici – Museo di Castelvecchio, inv. 1372-1B108

La mostra: un progetto di allestimento sperimentale

La mostra era fissata inizialmente per il 2020 e l'iniziativa doveva svolgersi al Museo di Castelvecchio, ma per l'emergenza sanitaria dovuta al Covid-19 l'inaugurazione è slittata di circa due anni. Il progetto ha dunque preso forma nel periodo più difficile della pandemia, tra poche certezze e tanti dubbi. Malgrado il posticipo per cause di forza maggiore, si è voluta dare un'anticipazione delle ricerche svolte tramite la pubblicazione di una monografia sull'artista, seguita poi dal catalogo della mostra. Nel frattempo si aprivano trattative con istituzioni e privati prestatori per concordare il posticipo dei prestiti. C'è stato quindi un lavoro amministrativo imprevisto e straordinario dovuto allo slittamento delle date di apertura, ma in parte dovuto anche alla decisione dell'Amministrazione di cambiare la sede prescelta per l'esposizione. Con l'impegno profuso e l'entusiasmo crescente attorno al progetto, l'Amministrazione comunale ha voluto infatti proporre la mostra a Palazzo della Gran Guardia anziché al Museo di Castelvecchio, non soltanto come segno della ripresa post pandemia, ma anche per offrire ai visitatori spazi più ampi e sicuri per garantire il distanziamento fisico e una visita da godere in serenità. Il progetto in definitiva ha "resistito" per ridare fiducia, perché le mostre servono anche per guardare al futuro.

In questo cammino hanno ispirato ogni aspetto della progettazione i principi della sostenibilità, dell'accessibilità, della continuità della ricerca, della contaminazione dei saperi, dell'equilibrio tra tradizione e innovazione, dell'attualità della memoria e della sperimentazione di nuovi linguaggi.

Al termine della mostra, quattro degli otto musei del sistema museale cittadino veronese potranno beneficiare del riuso di apparecchiature per l'efficienza energetica, per il confort ambientale e cognitivo e di un arricchimento degli allestimenti permanenti e delle proposte per i visitatori grazie alla ricollocazione dei prodotti multimediali realizzati per la mostra con gli strumenti delle più avanzate tecnologie digitali. Gli investimenti per rinnovare i musei veronesi vanno dal recupero di attrezzature per allestimenti, alle dotazioni illuminotecniche, ai prodotti multimediali (app per la visita guidata a persone con esigenze specifiche, giochi in realtà aumentata, stanze multimediali, virtual tour).

La ricerca si è mossa inoltre anche sul fronte delle indagini diagnostiche (eseguite dal Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona su quasi tutti i dipinti presentati in mostra) e ha consentito di attuare un programma di manutenzioni e restauri di opere d'arte cittadine e giunte in prestito da altre città.

L'allestimento a Palazzo della Gran Guardia è nato in continuità con altre significative mostre realizzate dai Civici Musei d'Arte. In particolare, *Mantegna e le arti a Verona 1450 -1500* (settembre 2006 - gennaio 2007) e *Paolo Veronese. L'illusione della realtà* (luglio - ottobre 2014).

Intorno all'opera-simbolo dell'artista, il *Ritratto di fanciullo con disegno*, sono stati raccolti oltre centoventi oggetti per raccontare il percorso artistico dagli anni della

formazione alla maturità dell'autore (**fig. 6 – Veduta dell'allestimento della mostra a Palazzo della Gran Guardia: veduta delle sale**). L'itinerario si è sviluppato in quattro sale contigue del piano nobile e il progetto di allestimento, curato da Alba Di Lieto con Cristina Lonardi, ha ideato particolari soluzioni per lo spazio espositivo, tra cui l'oscuramento di tre ambienti per collocare le proiezioni multimediali, alternato a spazi illuminati a luce naturale proveniente dalle grandi finestre, in modo da evidenziare la materialità fisica degli oggetti e fare intravedere all'esterno, dietro le tende trasparenti, l'anfiteatro Arena, monumento principe della Verona romana oggetto di studio da proto-archeologi del primo Cinquecento come il fratello di Giovan Francesco, Giovanni Caroto, autore di straordinari disegni di rilievo dei monumenti antichi veronesi pure esposti in mostra.



6.1 / 6.2 / 6.3

Veduta della mostra “Caroto e le arti a Verona tra Mantegna e Veronese”, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 maggio – 2 ottobre 2022

© GardaPhoto, Salò



6.4

Veduta della mostra “Caroto e le arti a Verona tra Mantegna e Veronese”, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 maggio – 2 ottobre 2022

© Martina Guardini

Per la tinta di fondo delle pareti si è scelto un verde ottanio, alternato al grigio intenso usato nelle stanze multimediali e nelle due sezioni dedicate alle collezioni rinascimentali delle famiglie aristocratiche veronesi.

L’allestimento è stato un banco di prova per sperimentare una forma di ibridazione tra esperienza fisica degli oggetti e ricostruzioni virtuali. In tre stanze multimediali inserite nel percorso, alternate a pareti allestite con i criteri museografici tradizionali, si è proposta una visione diretta degli oggetti esposti supportata da tecnologie multimediali utilizzate per illustrarne le vicende con modalità immersive. Nel primo ambiente, le due sinopie dell’*Annunciazione* di Caroto del 1508 (**fig. 7**) sono state posizionate così come si trovavano sull’arco dell’Oratorio di San Gerolamo al Teatro Romano e su di esse è stata realizzata una multiproiezione per raccontare la genesi dell’opera.



7.1

Giovan Francesco Caroto
Angelo annunciante, 1508
 sinopia, 256 x 288,5 cm
 Verona, Musei Civici – Museo degli Affreschi
 “G.B. Cavalcaselle”, inv. 51188-1B4182

7.2

Giovan Francesco Caroto
Vergine annunciata, 1508
 sinopia, 256 x 288,5 cm
 Verona, Musei Civici – Museo degli Affreschi
 “G.B. Cavalcaselle”, inv. 51189-1B4183



7.3

Stanza multimediale con la sinopia di Caroto, *Annunciazione*, Verona, mostra “Caroto e le arti a Verona tra Mantegna e Veronese”, Palazzo della Gran Guardia, Verona 12 maggio – 2 ottobre 2022
 © GardaPhoto, Salò

La seconda stanza multimediale – oggi allestita al Museo di Storia Naturale a Palazzo Pompei - ha proposto una ricostruzione del museo-*wunderkammer* dello speciale veronese Francesco Calzolari, noto come uno dei più antichi musei naturalistici del mondo (**fig. 8**).



8

Stanza multimediale “Tra arti e scienze naturali: la bottega dello speciale e la Wunderkammer del Museo Calzolari” a cura di Culturanuova, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 maggio – 2 ottobre 2022
 © GardaPhoto, Salò

Infine, la terza sala è stata dedicata al fratello più giovane di Giovan Francesco, Giovanni, con un approfondimento sul suo metodo di lavoro in relazione al disegno architettonico dell'Arco dei Gavi e di Porta Leoni. Anche in questo caso la videoproiezione è stata di supporto ad alcuni oggetti materiali: alcuni disegni con rilievi e studi dal vero, un frammento di stele funeraria di età tardo romana con iscrizione in greco e una piccola ara dedicata a Minerva, entrambe riprodotte nel volume *De le antiqita de Verona con novi agionti* del 1560, dove l'ormai anziano Giovanni pubblicò gli studi sull'antico di tutta una vita.

Giovanni Caroto fu un insostituibile testimone della presenza di antichità a Verona, non solo riguardo ai grandi edifici pubblici romani ancora conservati, ma anche per i rilievi e le iscrizioni sparsi per la città, in genere reimpiegati in fabbriche più recenti.

Attraversando le sale al piano nobile della Gran Guardia, al di là dei finestroni si poteva avvertire la presenza maestosa dell'Anfiteatro Arena ritratto da Caroto e il percorso espositivo diventava quasi il prolungamento della passeggiata all'esterno (**fig. 9**, *Allestimento della mostra: il Ritratto di giovane con disegno, e sullo sfondo, l'Arena al di là della finestra*).

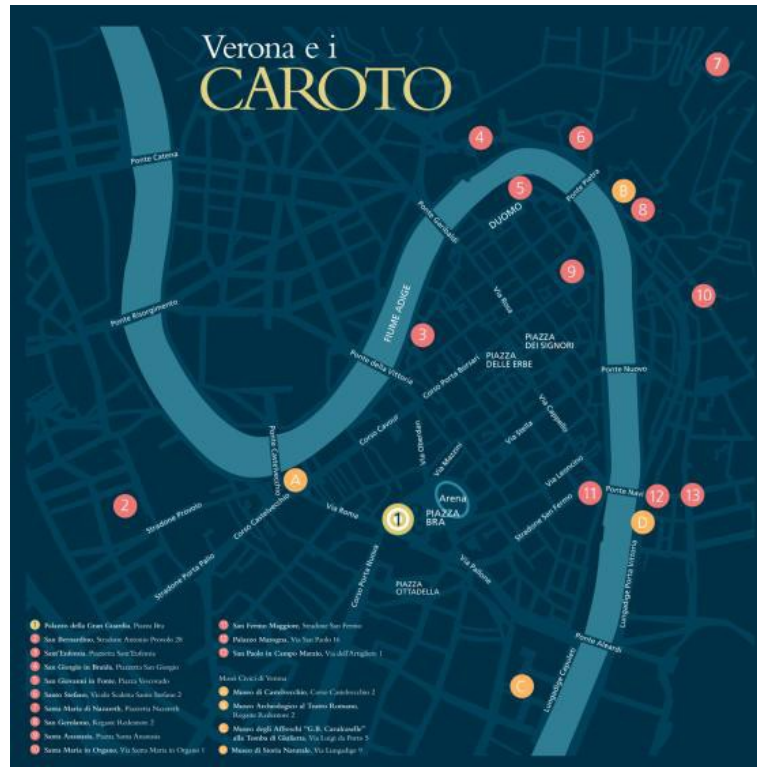


9 /9.1

Dettaglio della mostra “Caroto e le arti a Verona tra Mantegna e Veronese”, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 12 maggio – 2 ottobre 2022

© BAMSphoto, Montichiari (BS)

In questa prospettiva, la sede espositiva è stata concepita anche come naturale centro propulsivo di una mostra diffusa nella città che si dispiegava in una rete di itinerari artistici segnalati *in loco* da pannelli informativi (fig. 10), portando letteralmente il museo fuori dal museo, nelle vie e nelle piazze, tra le persone.



10 / 10.1

Itinerario cittadino “Verona e i Caroto” attraverso musei, chiese e palazzi custodi delle testimonianze artistiche dei Caroto e del contesto culturale del tempo



4 ottobre 2022

Lezione della Prof.ssa **Elisa Zoppi**

Insegnante

ISOTTA NOGAROLA
(Verona 1418 - Verona 1466)

Umanista



https://it.wikipedia.org/wiki/Isotta_Nogarola

A Verona, Isotta Nogarola è conosciuta poiché le è stata intitolata una scuola nel centro storico, e un po' più in periferia, una bella piazza. Sempre a Verona, nella chiesa di San Lorenzo in corso Cavour c'è una cappella funeraria dedicata alla famiglia Nogarola e un po' fuori Verona a Castel D'Azzano, conservata nel suo sobrio elegante splendore, l'antica maestosa Villa Nogarola, nobile dimora di campagna della potente famiglia, oggi patrimonio del Comune per attività socio culturali. Tutto testimonia il forte potere politico economico sociale della grande famiglia Nogarola¹. Ma la figura di questa donna eccezionale, letterata e umanista quattrocentesca è entrata nei cuori dei posteri per l'interesse di letterati studiosi, donne e uomini, che nel tempo ne hanno esaltato il carattere forte, volitivo e indipendente, capace di affrancarsi dalle pesanti tradizionali condizioni di assoggettamento che escludevano le donne, pur appartenenti a famiglie di alto rango sociale, dall'affermarsi nel campo delle arti della letteratura della scienza della filosofia. A questo riguardo incontriamo "Isotta Nogarola Umanista e Devota, (1418- 1466) " nella vivace opera monografica dell'artista ottocentesca Margaret L. King (1773-1835), scrittrice di narrativa sull'emancipazione femminile. Ne introduce la vita rilevando l'aureola romantica della madre Bianca Borromeo, donna scrupolosa e timorata di Dio, di dare alle figlie del nobile veronese Leonardo Nogarola (1380 - 1425), il nome di due adulate letterarie che soffrirono per amore: *Isolde*- Isotta, l'amante di Tristano e *Guinevere* - Ginevra l'amante di Lancillotto. Le sorelle in questione, però, nutrono ambizioni di diverso stampo. Infatti Isotta viene ritratta

¹ I **Nogarola** (o **Da Nogarole**, **De Nogarolis**) sono stati una nobile famiglia di Verona. Originaria della Contea d'Armagnac in Francia, si trapiantò in Italia probabilmente nel IX secolo. Feudatari degli Estensi, grazie ad essi fondarono il castello di Nogarole, al confine col mantovano, da cui presero il nome. Un ramo della famiglia si insediò in Verona nel XIII secolo, dove parteggiò per gli Scaligeri. (it.wikipedia.org)

come un autentico esempio di donna, letterata in carriera, che non si sposò e non entrò in convento, ma perseverò, fra solitudine e rinuncia, nel fine che si era prefissata, segnando in tempi ancora remoti l'aprirsi di una nuova via di emancipazione femminile. Aveva avuto un buon maestro in Martino Rizzoni, allievo della scuola guariniana, che l'aveva avviata allo studio delle lettere classiche il greco e il latino... Isotta inaugurò il suo epistolario a 16 anni nel 1434, indirizzando una lettera di congratulazioni per i suoi meriti culturali, al giovane Ermolao Barbaro, poi, nel 1436, si rivolse a Jacopo Foscarini che rispose alla sua lettera inoltrandola a Guarino Veronese, il quale a sua volta elogiò l'eloquenza della giovane donna e lo stesso suo figlio Girolamo, scrisse a Isotta esprimendole la propria ammirazione. Margaret King mette in luce la serrata corrispondenza intercorsa anche con il giurista e umanista Ludovico Foscarini, podestà di Verona (1451), sfociata in una relazione che trascendeva chiaramente l'amicizia, e si protrasse a lungo nella disputa letterario- religiosa sulla responsabilità di Adamo ed Eva nella caduta del genere umano dallo stato di grazia: un fitto dialogo intessuto col Foscarini, che da devoto ammiratore, diventò severo avversario. Un dialogo che secondo la King parla a nome di tutte le donne del Rinascimento italiano gravate per tradizione dalla colpa del peccato originale, per cui l'opera di Isotta Nogarola è una interpretazione femminile della tragedia dell'Eden, contrapposta a quella maschile.

Fra le voci che si sono distinte per aver indagato la vita e l'opera di questa grande umanista quattrocentesca, devo riportare quella di Giuseppina De Sandre Gasparini² che narra una vicenda vissuta dalla stessa durante il Giubileo del 1450, tratta da una lettera inviatale più tardi nel 1453 da Ludovico Foscarini³ Vi si parla di un pellegrinaggio a Roma della nobildonna veronese, e di un suo discorso tenuto davanti al papa Nicolò V e ai cardinali, suscitando in tutti una grande ammirazione per la sua saggezza, la sua eloquenza, la sua autorevolezza.

La De Sandre, sottolinea l'eccezionalità dell'accaduto come cosa fuori del comune che una donna, sia pure di nobile lignaggio, abbia potuto intrattenere un papa e dei cardinali, ma nel contempo osserva che, la Nogarola, si adeguava al costume di molti letterati suoi contemporanei che rivolgevano le loro fatiche intellettuali ad ecclesiastici o religiosi in vista, e meglio ancora a pontefici attenti alla cultura.

Inoltre desidero riportare anche la testimonianza di Anna Pacifico (1951-2021), feconda autrice e poetessa contemporanea, che le ha dedicato anni di studio in una meticolosa puntuale ricerca per riportarne alla luce la vicenda personale e valorizzarne

² Giuseppina De Sandre Gasparini ha insegnato Storia del cristianesimo e delle chiese presso l'Università di Verona e ha fondato insieme a Grado Giovanni Merlo e ad Antonio Rigon il periodico «Quaderni di storia religiosa». La vita religiosa dei laici, le istituzioni ecclesiastiche, i movimenti confraternali in contesti urbani e rurali, la storia dei lebbrosi e dei lebbrosari nel medioevo italiano sono stati sempre al centro dei suoi interessi di ricerca. Fra le sue molte pubblicazioni ricordiamo: *Statuti di confraternite religiose di Padova nel medioevo* (Padova 1974), *La vita religiosa nella Marca veronese-trevigiana tra XII e XIV secolo* (Verona 1993), e la curatela, con M.C. Rossi, di Malsani. *Lebbra e lebbrosi nel medioevo* (Verona 2012). www.viella.it

³ Da Antonio RIGON, I percorsi della fede e l'esperienza della carità nel veneto medievale, Poligrafo 2002, (p.133-154).

il pensiero, con qualche raffinato e appropriato ricamo di fantasia che conferisce qua e là alla storia di Isotta Nogarola l'aura del romanzo.

Sono felice che mi sia stata offerta l'occasione di presentare l'importante opera di Anna Pacifico "Il peccato di Isotta" (Edizioni VALDONEGA, 2011) in questa prestigiosa sede che continua a essere da più di duecento anni un attivo illuminato centro propulsore di cultura. Ho avuto il privilegio ancora nel lontano 2005 di avere in mano il dattiloscritto affidatomi dalla stessa autrice per avere il mio parere di lettore. Il titolo provvisorio era *Il cigno nero*. Lo lessi avidamente trovandolo interessante e avvincente. Ambientato in uno sfondo storico sociale realisticamente affrescato di luci, colori, eventi epocali riferiti al basso medioevo, narrava di una fanciulla veronese di nobile censo, vicina a sbocciare come donna: Isotta Nogarola figlia del nobile Leonardo e di Bianca Borromeo, sorella di Ginevra e nipote di Angela Nogarola (Verona, 1380 – 1436), la zia poetessa. La faceva avanzare fra le pagine con tale forza espressiva ed eleganza di stile, da far risaltare la grandezza del suo animo di donna colta o "letterata", come lei ambiva di essere ricordata, e da far "vedere" il quotidiano muoversi intorno delle cose: oggetti, persone, aromi, parole... del suo tempo: la *Renaissance veronese*, che lei attraversava con tutta la tensione di una donna che aspirava a realizzare, in modo *altro* dal consueto, la sua essenza femminile, la sostanza spirituale del proprio essere nel mondo.....

Nella penna di Anna Pacifico, Isotta appare degna figlia del suo tempo, capace di coglierne appieno il respiro, le ansie, i disegni, anticipando la magnificenza di quel "Rinascimento privato"⁴ in cui la bellezza della forma aspirava a coniugarsi con la sostanza della verità. La nostra autrice le restituiva un ritratto integro che certamente la stessa Isotta avrebbe condiviso. Il romanzo meritava un editore di pregio, il migliore possibile. Così uscì alla luce nel 2011, nelle Edizioni Valdona, eredi di quel "principe degli stampatori" che è stato *Mardersteig Giovanni (Hans, Weimar, 8 gennaio 1892 – Verona, 27 dicembre 1977)*, in un cofanetto contenente due volumi tirati in anteprima in sole 150 copie numerate e firmate dall'autrice. Ogni volume, relativamente "Il Peccato di Isotta" e "L'Opera", fu stampato su carta avoriata delle Cartiere Fedrigoni nei caratteri speciali della Stamperia Valdona. Va notato che i due volumi con rilegatura cartonata erano contraddistinti da due diverse immagini di copertina, e differenti titolo e sottotitolo:

⁴ Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Mondadori, 2016



1° Romanzo: *Il Peccato di Isotta. Storia di Isotta Nogarola, umanista veronese*
 2° L'Opera : *Isotta Nogarola, le Epistole, il Dialogo, le Orazioni*

Nel romanzo, in maniera rigorosa e puntuale anche sotto il punto di vista storico, l'autrice ricrea la vita di Isotta, fanciulla di nobile casato, vissuta a Verona dal 1418 al 1466, (ad eccezione di un soggiorno di due anni a Venezia durante un' epidemia di peste). Allevata da una madre particolarmente avveduta e sagace, e affidata ai migliori maestri del tempo, Isotta ancor giovanissima si innamorò del sapere e, sfidando i pregiudizi dell'epoca, si dedicò con passione allo studio delle lettere, diventando, nonostante il mancato riconoscimento ufficiale degli studiosi suoi contemporanei, una delle più eccellenti donne umaniste d'Italia e d'Europa. Attraverso i suoi occhi possiamo vedere il volto della Verona del primo Rinascimento in tutta la sua vivacità intellettuale: nel quotidiano affacciarsi della sua gente, nei coloriti mercati cittadini, nella vitalità delle maestose dimore patrizie, luogo di incontro di umanisti di fama, e nello svolgersi della vita degli strati più umili del popolo. Creatura di carne oltre che di spirito ella visse una sofferta storia d'amore, rinunciando al matrimonio per scelta, sublimandola non solo nelle pratiche pie, ma anche nelle relazioni amicali, attraverso il già citato stretto scambio epistolare con gli spiriti più illuminati del tempo. Il ricco epistolario rinvenuto in latino dall'autrice e tradotto in italiano è raccolto nel volume "L'Opera", preceduto da un'ampia e circostanziata introduzione che affresca lo scenario storico politico e sociale dell'età e dà respiro al clima culturale di Verona quattrocentesca. In esso ben si colloca il *Dialogo su chi ha maggiormente peccato se Adamo o Eva*, disputa di rigurgito medioevale ancora assai in voga nei salotti aristocratici al tempo di Isotta. La nostra protagonista si schiera dalla parte di Eva richiamando l'attenzione sulla sua fragilità che cede alle lusinghe del serpente perché non è in grado di difendersi...

Al cofanetto racchiudente i due pregiatissimi testi (con un costo piuttosto inaccessibile ai più) si è aggiunta una nuova pubblicazione del romanzo stampato in proprio per permetterne l'accesso a una maggior schiera di lettori. Resta un'unica ultima domanda:

- Quale fu il peccato di Isotta? La risposta emerge fra le righe nella sua amara realtà:-
Quello di essere nata donna.



Anna Pacifico 1951 - 2020

Note biografiche

Scrittrice italiana, nata in Campania, si è laureata all'Università Statale di Napoli in Storia e Filosofia. Dopo aver insegnato nelle scuole superiori si è trasferita nel nord Italia, dedicandosi alla scrittura. Iniziò a pubblicare testi di storia, articoli per giornali, recensioni. Per diffondere la sua idea di Filosofia per la vita, per il rinnovamento della filosofia, organizzava conferenze e incontri.

Il suo primo romanzo è stato "Tutto il tempo vivente", un'autobiografia, poi ha continuato con i racconti "Il gioco dei fiammiferi" (Il Segno dei Gabrielli), tre raccolte di poesie e i racconti: "Una storia che pensavo chiusa", "Se hai musica nel cuore"(Bonaccorso, Editore), "Il peccato di Isotta", incentrati sulla vita dei personaggi femminili. Sotto lo pseudonimo di Bianca Grei scrisse alcune filastrocche

Credeva nella forza e bellezza dell'essere donna impegnandosi fin da giovanissima nella valorizzazione della soggettività femminile. Emblematici a questo riguardo sono i versi poetici dell'opera "Di Eva in Eva" (Mario Adda editore. Presentazione di Maria Luisa Spaziani), dedicati al riscatto di tante donne che nel corso della storia avevano pagato a caro prezzo la loro sete di sapienza di giustizia e di libertà.

A nome delle donne, ringrazio Anna Pacifico che con appassionata dedizione ha contribuito a quel lungo processo di cambiamento tuttora in atto.

18 ottobre 2022

Lezione del Prof. **Francesco Bissoli**

Docente al Conservatorio Dall'Abaco di Verona

GIUSEPPE GAZZANIGA
(Verona 1743 – Crema 1818)

Musicista



https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Gazzaniga

Mentre negli ultimi anni il versante sacro della produzione di Giuseppe Gazzaniga ha sollevato un certo interesse, il suo cospicuo contributo al teatro musicale, disperso nel variegato e pullulante panorama operistico di fine Settecento, è oggi poco conosciuto, fatta eccezione per *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra* (1787), intensamente compulsato dagli studiosi come incunabolo dell'omonimo capolavoro mozartiano. Eppure, al pari di compositori illustri come Galuppi, Anfossi, Piccini, Paisiello e Cimarosa, il maestro veronese si può annoverare tra gli artefici della grande evoluzione stilistica del dramma giocoso per musica, rispetto alla quale la celebre trilogia dapontiana-mozartiana costituisce il punto culminante.

Gazzaniga seppe infatti inserirsi con estro e autorevolezza nel nuovo ambito di sperimentazione aperto dall'opera buffa e dalle sue duttili strutture, dove trovavano spazio la quotidianità e i personaggi borghesi e popolari che stavano affacciandosi alla ribalta della Storia in maniera sempre più incisiva. Il processo di trasformazione si nota a partire dalla nuova concezione drammaturgica che caratterizza i libretti di Carlo Goldoni e del suo più abile continuatore, Giovanni Bertati, dove la struttura s'incentra su due aspetti essenziali: la divisione in parti buffe, serie e di mezzocarattere, atta a una rappresentazione integrale della società, e la nuova organizzazione formale dei grandi finali concertati. Di ambientazione medio borghese, il dramma tende a una rappresentazione organizzata attorno alla mutevolezza delle psicologie: assieme ai brani concertati, aumentano le arie d'azione, ovvero un tipo di teatro musicale agli antipodi rispetto alla staticità dell'opera seria. Ne consegue la sempre maggiore centralità del sistema semiotico della musica nella costruzione drammatica, come

succede proprio nell'esordio del *Don Giovanni* di Gazzaniga, costituito da una successione abilmente organizzata di quattro sequenze drammatiche (1. proteste di Pasquariello; 2. alterco tra Donna Anna e Don Giovanni;¹ 3. fuga di Donna Anna e arrivo del Commendatore; 4. ferimento e morte di quest'ultimo), collegate quasi senza soluzione di continuità dal potere drammaturgico della modulazione.

Il musicista nacque a Verona il 5 ottobre del 1743. Formatosi durante il decennio 1749-59 nella Scuola degli Accoliti, centro propulsore della cultura e della produzione musicale scaligera,² intorno ai diciott'anni Gazzaniga conobbe a Venezia Nicola Antonio Porpora, uno dei massimi esponenti della tradizione partenopea. Riconosciute le sue doti musicali, il celebre maestro lo condusse a Napoli e riuscì a farlo ammettere «gratuitamente» al Conservatorio di S. Onofrio a Capuana, come allievo convittore di contrappunto e composizione.³ All'epoca, com'è noto, la città era la capitale europea della musica, grazie alle sue prestigiose scuole musicali e al fervore dei suoi numerosi teatri, quindi la ricchezza di stimoli culturali e le opportunità che poteva offrire a un giovane musicista erano senza eguali. Dopo aver studiato pure sotto la guida del pugliese Niccolò Piccinni, altro musicista di spicco dell'epoca, ebbe l'opportunità di debuttare al Teatro Nuovo di Napoli con l'intermezzo comico *Il barone di Trocchia* (1768). Il proficuo tirocinio partenopeo gli rimase appiccicato come un 'marchio di fabbrica': come vedremo, agli inizi della carriera era frequentemente identificato come 'maestro di cappella napoletano', a dispetto delle sue origini veronesi.

Forte dell'apprendistato partenopeo, una volta rientrato a Venezia nel 1770, Gazzaniga completò la sua formazione con Antonio Sacchini.⁴ Grazie al celebre maestro riuscì velocemente a inserirsi nei circuiti impresariali che facevano capo alla città lagunare e in particolare nella programmazione del Teatro S. Moisè (palestra di compositori esordienti almeno fino a Rossini che nel 1810 vi fece rappresentare *La cambiale di matrimonio*), arrivando a produrre anche cinque opere all'anno. I suoi titoli più fortunati, oltre a fare il giro dei teatri peninsulari, si sarebbero presto imposti all'estero.

In virtù dell'eccezionale esperienza maturata, nel Settecento Venezia continuava a essere la ribalta dove si decidevano le sorti degli artisti, nel bene e nel male. Le ragioni del prestigio dei teatri lagunari sono state ampiamente indagate: gli studiosi hanno posto l'accento soprattutto sulla diffusa concentrazione di ricchezza privata, sul

¹ Il tenore Antonio Baglioni, primo interprete della parte di Don Giovanni nell'opera di Gazzaniga, si esibì qualche mese dopo a Praga come Don Ottavio nel lavoro omonimo di Mozart.

² Cfr. Enrico Paganuzzi, *Per la storia del secondo Settecento musicale a Verona*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona per il bicentenario mozartiano (1791-1991)*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 1991, pp. 72-73.

³ Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, I, Napoli, Morano, 1882, p. 281.

⁴ La notizia, riportata da più parti (a cominciare da Florimo), secondo la quale Gazzaniga avrebbe esordito nel 1771 a Vienna con *Il finto cieco*, grazie all'interessamento di Sacchini, è frutto di una lettura poco attenta delle *Memorie* di Da Ponte (vedi sotto), quindi priva di fondamento.

continuo rinnovamento del repertorio e sulla multiforme qualità dell'offerta artistica.⁵ Edificato nel Seicento, quando la Serenissima cercava di compesare lo sfiorire della potenza politico-economica con la conquista di un primato in campo artistico, tecnico e organizzativo che la rese il faro della vita teatrale europea,⁶ il S. Moisè conobbe altalenanti fortune nel primo secolo di vita, tuttavia entrò in una fase di stabile e intensa attività nel successivo (soprattutto a partire dalla quarta decade), in virtù della specializzazione nell'ambito dei generi comici che si scelse avvedutamente di intraprendervi.⁷ Infatti, già a partire dagli anni Venti e Trenta, la sopravvivenza del teatro fu garantita proprio dall'intuizione dei suoi impresari di puntare sui vari tipi di spettacolo musicale comico con cui i compositori di formazione napoletana (da Latilla a Perillo, a Traetta, ad Anfossi, allo stesso Piccinni) si stavano imponendo in laguna, dotandoli di una fisionomia veneziana. Nonostante la concorrenza dei più quotati S. Cassiano e S. Samuele, il S. Moisè si attestò così come il teatro per definizione dell'opera comica, più confacente alle ridotte dimensioni della sala che poco potevano concedere alle esigenze spettacolari. Nella sua *Storia delle leggi e de' costumi veneziani*, Giovanni Rossi ricorda che

era il più grazioso teatrino ch'immaginar si potesse, capace di settecento spettatori, al più, piccolo in vero, con palchetti angusti, ma internamente di gaio aspetto. Tutto vi faceva con poco bella comparsa: niente perdevasi della declamazione e della musica: voci discrete diventavano sufficienti; a proporzione era necessariamente formata l'orchestra.⁸

È logico immaginare che pure l'interessamento di Piccinni, già ampiamente accreditato nell'ambiente veneziano, giocò la sua parte nel procurare al giovane Gazzaniga preziose opportunità d'ingaggio. Il lancio, avvenuto nel 1771, diede inizio a una duratura e fruttuosa collaborazione. Infatti i primi due drammi giocosi che il musicista veronese compose a Venezia, *Il Calandrino* per il teatro S. Samuele e *La locanda* per il S. Moisè, sono entrambi basati su libretti di Giovanni Bertati.⁹ Il secondo, in particolare, dopo aver visto la luce durante il carnevale veneziano, incontrò un successo strepitoso, come dimostrano le decine di edizioni del libretto. Subito dopo la *première* del S. Moisè, dove fu ripresa nel '73 (altro dato significativo, se consideriamo la smania di novità che caratterizzava il teatro musicale dell'epoca),

⁵ Cfr. Ludovico Zorzi, *Introduzione*, in *I teatri pubblici di Venezia*, mostra documentaria e catalogo, Venezia, La Biennale, 1971, p. 17.

⁶ Cfr. Gino Damerini, *Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del Seicento nella civiltà barocca europea*, in *Barocco europeo e barocco veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 223-239.

⁷ Cfr. Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 105-109; Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, I/I, Venezia, Regione del Veneto, 1995. Nel corso del secolo si succedettero circa trecento allestimenti.

⁸ Cit. in Mangini, *I teatri cit.*, pp. 106-107.

⁹ Nel gruppo dei librettisti comici (Petrosellini, Casti, Lorenzi, Da Ponte) che seppero raccogliere l'impulso all'umanizzazione dell'opera buffa impresso da Goldoni, si rese indispensabile come stretto collaboratore del S. Moisè, fino ad accollarsi nel 1779 la gestione impresariale del teatro. Cfr. Maria Giovanna Miggiani, *Giovanni Bertati impresario del teatro S. Moisè (1779-1781)*, «Rassegna veneta di studi musicali», IV (1988), pp. 153-175.

nell'autunno *La locanda* era in scena al Carignano di Torino e al Formagliari di Bologna. Già nel '72, oltre a figurare in altre piazze italiane (Ferrara, Pisa, Firenze, Milano), varcò i confini per essere allestita a Lisbona, Dresda, Berlino, Ratisbona, Vienna e continuò ad essere richiesta con continuità nelle stagioni successive. Per l'autore prese così avvio una brillante carriera europea, che sembra abbia comportato anche brevi soggiorni presso le corti di Monaco e Dresda.

Nello stesso '72 *La locanda* ottenne una calorosissima accoglienza a Verona, nel Teatro dell'Accademia Vecchia, da tempo collegato alla programmazione del S. Moisè (come si può notare confrontando le preziose annotazioni di cui le fonti librettistiche dell'epoca sono ricche), nonché affine per le dimensioni ridotte e per la predisposizione ai generi comici. La struttura, sita su Via Nuova (l'attuale Via Mazzini), era stata migliorata una dozzina d'anni prima e ultimamente il successo economico dei suoi allestimenti, non prime assolute ma opere di recente composizione e in circolazione nel territorio veneto, la metteva in concorrenza con il più illustre Teatro Filarmonico.¹⁰ È probabile che trattare con un proprietario unico (la famiglia Vaninetti) agevolasse i rapporti con gli impresari, ulteriormente allettati dai minori costi di gestione, rispetto al massimo veronese. Per l'autunno del '72 la stessa *Locanda* di Gazzaniga, assieme a *L'orfana* di Antonio Boroni, fu in un primo momento proposta all'Accademia Filarmonica, come apprendiamo dalla lista della compagnia presentata dall'impresario Alessandro Peretti.¹¹ Recenti «discapiti» ed «evidentissime perdite» portarono la Reggenza del sodalizio, nella riunione del 19 agosto 1771, a proporre di gestire in proprio la successiva stagione di carnevale (eleggendo come responsabili quattro accademici), di accrescere il prezzo dei palchi alla ragguardevole cifra di trentacinque ducati¹² e di organizzare balli mascherati onde «billanciare l'Entrata con l'uscita, e riportare anco moderato guadagno».¹³ Alla fine fu accordato un appalto a Giovanni Privitali, dopo aver scartato le proposte di Giuseppe Giulianati e Carlo Sabioni. Membro dell'orchestra del teatro, Previtali portò in scena le opere serie *Arianna e Teseo* di Galuppi ed *Ezio* di Bertoni durante il carnevale (affittando il teatro

¹⁰ Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *L'Accademia Filotima e i teatri a Verona nel XVIII secolo*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXII (1935); Paolo Rigoli, *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLVIII (1981-82), pp. 239-285. Appellandosi alle antiche *Ducali* sui teatri e al divieto di erigere più di una sala nelle città della terraferma (Archivio di Stato di Venezia, *Compilazione leggi*, B. 363, c. 54, 1756, 10 novembre), gli accademici si opposero al progetto di ristrutturare il Teatro dell'Accademia Vecchia e nel 1783 ottennero la prelazione sull'affitto dai proprietari, gli eredi di Matteo Vaninetti (Accademia Filarmonica di Verona, *Atti*, 51 C, cc. 50 segg.) per dieci anni dalla Quaresima 1784 al Carnevale 1794, per quarantadue zecchini all'anno, con l'esclusione di sette palchi e dell'introito che i Vaninetti riservarono per se stessi. A più riprese lo subaffittarono poi a terzi e si assicurarono così il controllo delle stagioni operistiche, tutelandosi contro ogni forma di concorrenza, fissando le date delle rappresentazioni e scegliendo impresari e programmi.

¹¹ Accademia Filarmonica di Verona, Reg. 6 *Suppliche*, c. 169v. È interessante osservare che, nonostante la consueta gara tra i teatri per accaparrarsi i cantanti di maggior fama, nella lista dei musicisti figura anche il nome del compositore.

¹² Scorrendo i registri accademici di quegli anni, si può notare che non si erano mai superati i trenta ducati.

¹³ Accademia Filarmonica di Verona, *Atti*, 49 A, c. 16.

per duecentocinquata ducati e con l'accordo di vendere i palchi dei tre ordini nobili a ventotto) e si impegnò per la primavera con una compagnia di attori francesi.¹⁴ Per l'autunno invece la proposta dell'impresario Peretti (per cento ducati di affitto del teatro a fronte di un introito di dieci per palco), inizialmente accolta in data 8 settembre 1771, era stata rigettata a distanza di quattro giorni.¹⁵ Così il teatrino di Via Nuova trovò campo libero per i suoi spettacoli autunnali e la curiosità del pubblico si concentrò tutta sulla primizia del giovane concittadino, invero – si sottolineava più sopra – annunciato nel libretto come «maestro di cappella napoletano».¹⁶

Intanto Gazzaniga stava consolidando la sua fama a Venezia, offrendo l'ennesima veste musicale all'*Ezio* metastasiano per il Teatro S. Benedetto e attestandosi come compositore di riferimento del Teatro S. Moisè con due nuovi drammi giocosi, *L'isola di Alcina* e *La tomba di Merlino*, entrambi ancora su libretto di Bertati e rispettivamente per la primavera e per l'autunno del '72. Con lo stesso collaboratore creò anche le sue due opere dell'anno successivo, *Zon-zon, principe di Kibin-kin-ka*, rappresentata per la prima volta al Ducale di Milano, e *Armida*, all'Argentina di Roma. Nel 1774 fu la volta dell'opera buffa *La donna soldato* (libretto di Caterino Mazzolà) per Vienna e de *Il ciarlatano in fiera* nuovamente per il veneziano S. Moisè. L'intensità dei ritmi di lavoro, la progressiva affermazione in una delle piazze più importanti a livello internazionale e il conseguente ampliamento del raggio d'azione gli permisero di tornare a Verona nel carnevale del 1775, annunciato questa volta come il «celebre Sig. Maestro Giuseppe Gazzaniga Veronese»,¹⁷ con *L'isola di Calipso*, opera seria su libretto di Giovanni Pindemonte, da tre anni accademico filarmonico. Nella supplica rivolta ancora dal Previtali all'Accademia Filarmonica, per ottenere l'appalto del teatro, si sottolinea, tra i vari punti di forza del progetto per il 1775, al fine di pattuire un buon accordo commerciale, la novità assoluta del lavoro, dato significativo se si considera che, dopo i fasti iniziali, l'attività del Filarmonico si basò principalmente sulla ripresa di opere presentate per la prima volta altrove, soprattutto nei teatri della Serenissima.

Giovanni Previtali per Procura di Monsieur Favier si presenta a quest'Ill.ma Accademia. Essendogli riuscito dopo molti stenti, fatiche e grave dispendio¹⁸ come a

¹⁴ Inoltre l'impresario era tenuto a retribuire il personale del teatro e a «subentrare nell'accordo de Suonatori a norma dello stabilito» in data 27 settembre 1769, quando si avviò la costituzione di un'orchestra stabile, a spese del sodalizio. Accademia Filarmonica di Verona, *Atti*, 49 A, c. 16 e 21v.

¹⁵ Ivi, c. 19.

¹⁶ Giovanni Bertati, *La locanda*, Venezia, Giambattista Casali, 1772, p. 5. Dalla dedica del libretto ad Anzolo Carminati, capitano di Verona, veniamo a sapere che gli impresari dello spettacolo furono Giuseppe Borgietti Todeschini e Pietr'Antonio Maschietti. Mozart quindicenne, di passaggio a Verona, potrebbe essersi mescolato al pubblico che assistette alle rappresentazioni della stessa *Locanda* o, in alternativa, della *Sposa fedele* di Guglielmi. Cfr. Carlo Bologna, *Wolfgang Amadeus Mozart maestro di cappella dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in *L'Accademia Filarmonica* cit., p. 44.

¹⁷ Eschilo Acanzio [Giovanni Pindemonte], *L'isola di Calipso*, Verona, Dionisio Ramanzini, 1775, p. 7.

¹⁸ Alle non precisate difficoltà incontrate l'impresario fa riferimento pure nella dedica del libretto alle «Eccellenze»: «Non di rado interviene, che quallora l'uomo a qualche intrapresa si accinge, da strani accidenti,

tutti sarà noto d'unire una delle più scelte Compagnie di Cantanti, e Ballerini per servire Cotesto Magnifico Teatro a lui già accordato, viene a supplicare le Magnificenze loro per lo stabilimento del prezzo delli Palchi.

Presentando egli un'Opera tutta nuova con Musica fatt'a bella posta d'un celebre Maestro, un Corpo de venti trà Ballerini, e Figuranti, e trà i primi alcuni de più qualificati d'Italia, alcuni Suonatori forestieri, le quali cose tutte non sono mai state in adietro in Cottesto Teatro praticate, e promettendo altresì di dare un spettacolo con tutto il decoro, e la Magnificenza, e Balli Eroici Pantomimi con cangiamenti di Vestiari, e di Scene: così si lusinga che questo rispettabile numero vorrà condiscendere ad accordargli il prezzo de Palchi, che fù accordato agl'Impressari dell'Anno scorso cioè de Ducati 28. Il tutto spera dalla Giustizia delle Magnificenze Loro, Grazia ecc. ecc.¹⁹

Nello stesso anno Gazzaniga assunse l'incarico di maestro di cappella del duomo di Urbino e nel settembre compose *Perseo e Andromaca* per la Pergola di Firenze. Sul medesimo palcoscenico, nel '78 ottenne un altro trionfo con *La vendemmia*, ancora su libretto di Bertati. A distanza di pochi mesi dalla *première*, avvenuta in maggio, in estate il nuovo lavoro approdò a Genova e a Vicenza e nell'autunno al teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona,²⁰ oltre ad essere allestito a Bologna, Torino, Venezia. Comparve con continuità sui cartelloni dei teatri di mezza Europa sino al 1795. Nel libretto stampato a Reggio Emilia nel 1779 si annuncia trionfalmente che

... La vendemmia nel breve giro d'un anno è stata con universale applauso ascoltata da quasi tutte le città d'Italia, tre delle quali col riprodurla in diverse stagioni le hanno fatto l'elogio più lusinghiero [...]. Quindi è passata in Francia, e il Gazzaniga con questa illustre fatica ha confermato alla Musica Italiana quel credito, che dopo quasi due secoli di ripulsa le acquistarono sulla scena i Gluck ed i Piccini.²¹

Oltre alla *Vendemmia*, nel 1778 il maestro compose altre quattro opere: *Il re dei pazzi* per il S. Giovanni Crisostomo di Venezia, *Il marchese di Verde Antico* e *La finta folletto* per il Capranica di Roma, *La contessa di Novaluna* per l'Hoftheater di Dresda.

Nel 1786 fu incaricato di comporre un'opera per il Burgtheater di Vienna. *Il finto cieco* fu il frutto di una passeggera collaborazione con Lorenzo Da Ponte, il quale nelle sue spassose *Memorie* riserva uno sbiadito e non proprio simpatico accenno al musicista veronese:

Mentre io era immerso in tale pensiero, ricevei ordine da' direttori teatrali di scrivere un dramma per Gazzaniga, Compositore di qualche merito, ma d'uno stile non più moderno. Per isbrigarmi presto scelsi una comedia francese, intitolata l'Aveugle Clairvoyant, e ne schiccherai un dramma in pochi giorni, che piacque poco, tanto per le parole che per la musica. Una passioncella per una donna di 50 anni che disturbava

e da inopinate contrarietà gli sia il disegno turbato. Così certamente addivenne di me, e del presente Drama, il quale pur comparisce sulla Scena Veronese...». Ivi, pp. 3-4.

¹⁹ Accademia Filarmonica di Verona, Reg. 6 *Suppliche*, c. 104 [1774-75]. Nella nota dei cantati e ballerini, alla successiva c. 105 si legge «Maestro di musica / Il celebre Sig.^r Giuseppe Gazzaniga».

²⁰ Giovanni Bertati, *La vendemmia*, Verona, Dionisio Ramanzini, 1778.

²¹ Giovanni Bertati, *La vendemmia*, Reggio, Giuseppe Davolio, 1779, dedica dell'impresario.

la mente di quel brav'uomo, gl'impedi di finire l'opera al tempo fissatogli. Ho perciò dovuto incastrare in un second'atto de' pezzi fatti vent'anni prima: prender varie scene d'altr'opere, tanto sue che d'altri Maestri, in fine fare un pasticcio, un guazzabuglio che non avea ne' capo, ne' piedi; che si rappresentò tre volte e poi si mise a dormire.²²

In questo lavoro una burla giocata al protagonista dà luogo alla messa in scena di una commedia nella commedia, con tanto di riferimenti, più o meno espliciti, ai cantanti presenti allora a Vienna. Sebbene accolta tiepidamente, l'opera procurò comunque al maestro commissioni per altri teatri italiani, oltre che in Germania e in Inghilterra.

Nel febbraio del 1787 fu la volta del già citato *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* (libretto del solito Bertati), accolto con grande entusiasmo al S. Moisè di Venezia, come seconda parte di un pasticcio che iniziava con *Il capriccio drammatico* di Giovanni Valentini. Le circa trenta edizioni del libretto attestano che negli anni immediatamente successivi la partitura incontrò molto più successo dell'omonimo capolavoro mozartiano, allestito qualche mese dopo a Praga. Alla più recente riscrittura della storia del libertino guardò sicuramente Da Ponte, così interessato al libretto di Bertati da attingervi a piene mani, sconfinando a tratti nel plagio.²³ Senza perdersi in oziosi confronti con i sublimi esiti mozartiani, si può apprezzare la musica di Gazzaniga per la chiarezza espressiva e per il vivo senso drammatico, realizzato attraverso un calibrato impiego della tavolozza orchestrale e un'efficace orditura delle sequenze musicali, all'insegna del dinamismo scenico.

L'attività teatrale del musicista veronese proseguì ininterrottamente sino al 1807 e si concluse con l'allestimento de *I due gemelli* al Comunale di Bologna, opera in precedenza presentata alla Scala di Milano (1801) come *Il marito migliore*, ma sospesa dalla censura per sospette allusioni satiriche alla Francia. Gazzaniga trascorse l'ultimo periodo della sua vita a Crema, dove nel 1791 fu ingaggiato come maestro di cappella della cattedrale e produsse pregevoli pagine di musica strumentale e sacra.

²² Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, p. 105.

²³ Cfr. Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991; Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica. Dall'Empio punito a Mozart*, Venezia, Marsilio, 1991.

2 novembre 2022

Lezione della Dott.ssa **Giulia Adami**

Assegnista Dipartimento Culture e Civiltà Univr

FRA GIOVANNI DA VERONA
(Verona 1457 – Verona 1525)

Intarsiatore, miniatore, scultore e architetto



https://it.wikipedia.org/wiki/Fra_Giovanni_da_Verona

Per una storia tecnica della tarsia lignea: fra Giovanni da Verona.

Nel novero degli artisti rinascimentali veronesi, spicca il nome di Giovanni da Verona, frate olivetano poliedrico, noto alla critica per le straordinarie tarsie lignee realizzate nei conventi afferenti all'ordine religioso nelle città di Verona, Siena e Napoli tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del secolo successivo. Gli intarsiatori, a lungo relegati nelle fila dei mastri artigiani, videro accrescere la propria fortuna proprio nel Rinascimento, quando nelle corti dei signori italiani l'arte della tarsia raggiunse la celebrità delle cosiddette arti maggiori: disegno, pittura e scultura¹.

L'intarsio è una tecnica artistica che consiste nel comporre disegni geometrici, temi figurativi e altri motivi ornamentali, accostando e fissando sulle superfici da decorare lastre o tasselli di legno, pietre dure, metalli, madreperla, osso, avorio e altri materiali pregiati, finemente sagomati.

In età moderna, le composizioni furono comunemente caratterizzate dalla realizzazione di figure geometriche o motivi decorativi che mettersero in evidenza la ricerca prospettica nella forma, ma si annoverano anche complesse scene di genere o paesaggi, in cui l'intarsiatore ricerca un effetto di *mimesis* pittorica. Sebbene gli esempi di tarsie in Italia siano perlopiù legate agli ambiti religiosi medievali o alle corti rinascimentali, la tecnica dell'intarsio vanta una tradizione molto antica e rilevante: dopo una cospicua fioritura in età greco-romana, quest'arte, a lungo ritenuta ancillare, vide un nuovo momento di larga diffusione nei monasteri benedettini tra il

¹ L. Trevisan, *Premessa per uno sguardo d'insieme. La tarsia lignea del Rinascimento in Italia: momenti di un itinerario in Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Trevisan, Schio 2011, p.13.

VI e il VII secolo, per diventare simbolo di profondo prestigio per una committenza strettamente elitaria in età rinascimentale.

Una delle prime testimonianze scritte sulla diffusione della tecnica della tarsia in territorio italiano si deve a Plinio il Vecchio, che descrive la tecnica dell'*opus sectile* romano nella *Naturalis Historia*, indicandone l'invenzione in Caria e la prima applicazione intorno al IV secolo a.C presso il Mausoleo di Alicarnasso. Secondo la tradizione pliniana, l'introduzione a Roma della decorazione in *opus sectile* risale ad un'epoca ben più tarda, intorno al I secolo a.C., quando il cavaliere Mamurra, che era stato capo degli ingegneri di Cesare in Gallia, iniziò a commissionare questa lavorazione negli ambienti della propria residenza privata.

In poco tempo le decorazioni in *opus sectile* dilagarono in tutto il territorio romano, sia nell'allestimento interno di edifici pubblici che negli ambienti privati. Testimonianze rilevanti si trovano ancora oggi a Pompei, dove pavimenti e banconi per la vendita di prodotti alimentari riportano lacerti perfettamente conservati di intarsi marmorei pregiati.

Se in principio i motivi ricorrenti erano quelli geometrici – ripresi poi nelle decorazioni a cosmatesche – si svilupparono ben presto temi iconografici sempre più naturalistici, dagli ornamenti floreali alle scene di caccia, grazie a una lavorazione che trasformava, alla vista, le scaglie di pietra in finte campiture pittoriche, come se l'intarsio non fosse realizzato giustapprendendo frammenti di materiali preziosi uno con l'altro, ma con pennello e colore.

La qualità dell'*opus sectile* era data dalla continuità del tessuto marmoreo e dalla ricchezza dei colori dei marmi utilizzati: in qualche caso si agiva infatti meccanicamente sul marmo per ottenere nuove colorazioni, utilizzando, ad esempio, la tecnica della bruciatura sul giallo antico, per creare sfumature ed effetti volumetrici. Fu così che l'uso diffuso durante l'età imperiale accrebbe notevolmente l'uso dell'*opus sectile*, che divenne di comune utilizzo anche all'interno delle basiliche bizantine in Oriente.

Tuttavia, come anticipato, il momento aureo della produzione di tarsie in Italia si ebbe tra Quattro e Cinquecento, con esempi di grandissimo prestigio e qualità soprattutto in ambito ecclesiale.

La tecnica dell'intarsio prevedeva, in alcuni casi, la collaborazione con i maestri della pittura contemporanea che si spingevano a progettare composizioni adatte alla resa in tarsia, traducendo la propria capacità pittorica in uno sforzo ideativo progettuale, che tramutasse il disegno in piccoli tasselli componibili intagliati. I piccoli tasselli infatti venivano realizzati utilizzando legni di essenze diversificate, con venature e tinte diverse che potessero esprimere la varietà cromatica dell'immagine come in un dipinto. I pezzi venivano realizzati con un archetto e poi imbruniti, a seconda delle necessità, con la tecnica della bruciatura a sabbia. La sapiente mano del maestro poi

procedeva con la giustapposizione dei singoli tasselli a formare un'immagine tridimensionale e prospettica.

Alcune delle tarsie lignee quattrocentesche più celebri del panorama italiano si trovano ancora oggi nel Duomo di Orvieto, realizzate da Vanni di Tura dell'Ammannato e a Santa Maria del Fiore a Firenze, eseguite da Antonio Manetti e Agnolo di Lazzaro, con un successivo intervento di Benedetto e Giuliano da Maiano; anche casi meno noti, ma non di minor pregio, si trovano nel Duomo di Fiesole e nei cori del duomo di Pisa e di Perugia realizzate da Benedetto e Giuliano da Maiano. In alcuni casi gli ideatori del progetto iconografico erano maestri di fama, che realizzavano il disegno che veniva poi reso in tarsia dall'intarsiatore; tra questi si annoverano la Porta dell'Udienza del palazzo della Signoria, in cui le figure di Dante e di Petrarca furono realizzate su cartoni da Filippino Lippi o Sandro Botticelli e rese in tarsia da Benedetto e Giuliano da Maiano o i solidi geometrici disegnati da Lorenzo Lotto, eseguiti in tarsia da Capoferri per Santa Maria Maggiore a Bergamo.

Lo stesso Vasari elogiò nelle sue *Vite* l'arte della tarsia², definendo "legni dipinti" i riquadri lignei che abbellivano i cori delle maggiori chiese fiorentine e che agli occhi dei contemporanei si presentavano come opere in tutto simili alle pitture, per la prospettiva e i sapienti passaggi chiaroscurali; opere in cui la pennellata era sostituita da sottilissime lastre di legni tinti e naturali che, ad incastro, andavano a dar vita a figure geometriche, umane e animali.

A Firenze questa tecnica ebbe particolare fortuna grazie al successo e allo sviluppo della prospettiva con Brunelleschi, Leon Battista Alberti e Donatello e con l'avvio di un filone iconografico legato alle città ideali e agli scorci animati da piccoli animali da cortile.

Nel Quattrocento, le tarsie vennero introdotte soprattutto in ambito ecclesiale per istoriare dossali e cori delle chiese più prestigiose, per poi diffondersi anche in ambito privato, per la decorazione di studioli e camerini, in cui la contemplazione culturale e la riflessione intellettuale dell'umanista rinascimentale maturava dall'osservazione delle opere dei più grandi maestri contemporanei. Benedetto e Giuliano da Maiano furono prolifici intarsiatori, autori delle celebri tarsie dello studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, realizzato tra il 1474 e il 1476. Lo studiolo di Gubbio del Duca era istoriato con un apparato ligneo intarsiato di grande effetto, oggi rimosso dalla sua collocazione originale e conservato presso il Metropolitan museum di New York.

Anche in area settentrionale le tarsie furono oggetto di profondo interesse per i committenti rinascimentali, con l'affermazione di Cristoforo e Lorenzo Canozzi da Lendinara come protagonisti di una tecnica tanto complessa e raffinata. Il coro della Basilica del Santo a Padova 1462-1469, distrutto nel 1749, rimane documentato come uno dei capolavori dei Canozzi, che di lì a poco si separarono, iniziando a lavorare

² G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Firenze 1568), ed. integrale a cura di M. Marini, Roma 2004; P. L. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo da Lendinara*, Treviso, 2004.

singolarmente in area veneta e emiliana³. Lorenzo Canozzi, infatti fu autore dei raffinati intarsi del coro della basilica dei Frari a Venezia, mentre Cristoforo, con il figlio Bernardino, lavorò al duomo di Parma e di Modena. Immane è il riferimento alla pittura di Piero della Francesca e all'uso sapienza della prospettiva, di cui fu indiscutibile maestro. Ben presto anche i collaboratori della bottega dei Canozzi iniziarono a lavorare in solitaria, come Pier Antonio degli Abati, che si occupò della decorazione dei cori della basilica di Monte Berico e delle chiese di san Bartolomeo e santa Corona a Vicenza.

Un altro caso straordinario è la cosiddetta grotta di Isabella d'Este in Palazzo Ducale a Mantova, istoriata dalle tarsie di Antonio e Paolo Mola, caratterizzate da un singolare tema zodiacale⁴. Isabella, rampolla di una delle storiche signorie dell'Italia settentrionale, nata e formata a Ferrara presso un gruppo di eruditi e intellettuali di corte, sposò a sedici anni Francesco II Gonzaga, trasferendosi a Mantova nel 1490, dove le furono attribuite alcune stanze del castello di san Giorgio. Una di queste fu adibita a studiolo e decorata da raffinati maestri intagliatori con una serie di tarsie lignee raffiguranti scorci di città ideali. Probabilmente la giovane aveva potuto ammirare lo studiolo di Belfiore dello zio Lionello d'Este e, con questo, anche i più celebri studioli di Urbino e di Gubbio⁵. Federico da Montefeltro aveva sposato infatti la cognata di Isabella, Elisabetta Gonzaga, e forse fu proprio questa unione a ispirare Isabella per la realizzazione del suo scrigno mantovano. Accanto alle tarsie, Isabella espose le opere dei più noti maestri contemporanei, da Mantegna a Perugino a Lorenzo Costa, creando uno spazio contemplativo dove poter svolgere i suoi passatempi preferiti, dalla lettura, alla composizione poetica.

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio Cinquecento si inizia a consolidare la tradizione della trattazione spaziale dei solidi, di cui uno dei migliori interpreti fu, senza alcun dubbio, Giovanni da Verona. Il frate olivetano si formò nell'arte dell'intaglio a Ferrara presso il monastero di san Giorgio, iniziando fin da subito a raccogliere prestigiose committenze promosse dall'ordine religioso di appartenenza. Nel 1494 fu incaricato della decorazione del coro della chiesa di santa Maria in Organo a Verona, in dialogo con la celebre pala di Andrea Mantegna che troneggiava nel presbiterio. La sua celebrità fu tale da ricevere, nel 1510, la commissione più prestigiosa che mai avesse potuto sperare: fu infatti chiamato da papa Giulio II per decorare le stanze della Segnatura. Un lavoro che lo rese celebre in tutta la penisola e purtroppo distrutto pochi anni più tardi, durante il sacco di Roma del 1527. Tra il 1518-1523 fu di nuovo al lavoro a Verona, per la realizzazione delle tarsie della sacrestia di Santa Maria in Organo, dove il suo volto compare nella schiera di monaci dipinti da Morone. Le

³ M. Molteni, *La basilica del santo a Padova in Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Trevisan, Schio 2011, pp. 67-75.

⁴ P. Bertelli, *La grotta di Isabella d'Este a Mantova in Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Trevisan, Schio 2011, pp. 105-108.

⁵ A. Zamperini, *Il sogno di Federico: le tarsie dello studiolo di Urbino in Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Trevisan, Schio 2011, p. 55.

figure realizzate da Giovanni non vantano solo una qualità di realizzazione degna di un maestro intagliatore, ma mostrano una complessa progettazione iconografica, che comprende plurimi livelli di lettura e numerose figure simboliche legate alla fede cristiana e alla sua manifestazione nella vita terrena. Fra Giovanni da Verona poteva inoltre vantare virtuose capacità progettuali e architettoniche, tali da spingerlo a dedicarsi non solo all'ambito dell'intaglio, ma anche a quello architettonico; nel 1495 infatti, il frate fu incaricato di progettare il campanile della chiesa, portato a termine solo diversi decenni più tardi.

Oltre a Verona, Giovanni lavorò presso il Convento di Monteoliveto a Siena, il Monastero di Monteoliveto a Napoli e la chiesa di sant'Anna dei Lombardi tra il 1506 e il 1510.

Tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, Fra Giovanni aveva ormai raggiunto la celebrità in tutto il centro Italia, da Ferrara dove si era formato nell'arte dell'intaglio, fino a giungere alle porte del Vaticano, con la commissione di Giulio II.

La sua capacità era quella di accordare raffinatissimi effetti materici alla classicità espressiva derivata dall'inteso studio della cultura classica. Ritenuto uno dei suoi più straordinari interventi, il coro di Verona fu la sfida che maggiormente mise alla prova le capacità ideative e pratiche del frate: Giovanni dovette infatti realizzare uno spazio raffinato che si accordasse alla magnificenza della pala d'altare che ornava il presbiterio della chiesa dal 1497. La pittura era stata commissionata al più importante maestro rinascimentale del territorio veneto, Andrea Mantegna, che con estrema sapienza aveva eseguito una grande pala raffigurante la *Vergine in trono con il figlio e i santi Battista, Gregorio Magno, Benedetto e Girolamo*, oggi collocata presso il Castello Sforzesco a Milano. A detta di Vasari, l'impresa fu pienamente riuscita ed elogiata.

Non era questa la prima volta che a Verona si incontravano intarsi lignei di gusto rinascimentale, poiché nel 1489 Lorenzo da Salò aveva realizzato una splendida decorazione lignea per la sagrestia della chiesa di Sant'Anastasia. Tuttavia, la diffusa celebrità di fra Giovanni e la richiesta di committenti in diversi centri della penisola dimostra quanto fosse ritenuta impareggiabile l'abilità del frate nella pratica dell'intarsio.

Nonostante il successo di questa tecnica, il confronto inevitabile con la pittura e il suo sviluppo nel corso del XVI secolo portò al declino dell'arte della tarsia, che produsse un'inevitabile declassamento critico di quest'arte a mero "intervento artigianale", da ritenersi secondario rispetto alle più alte arti della pittura e della scultura. Ancora oggi, il centro italiano che conserva le memorie di un fenomeno artistico di tale portata è Rolo che, nel corso del Settecento e dell'Ottocento, fu il più importante centro di produzione della penisola ed è ora sede dell'unico museo italiano dedicato esclusivamente all'arte e alla tecnica della tarsia lignea.

Bibliografia sintetica

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Firenze 1568), ed. integrale a cura di M. Marini, Roma 2004.

P. L. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo da Lendinara*, Treviso, 2004

Tarsie lignee del Rinascimento in Italia, a cura di L. Trevisan, Schio 2011, p. 55.

8 novembre 2022

Lezione del Prof. **Alfredo Buonopane**

Dipartimento Culture e Civiltà Univ

GAVIA MARCELLINA e le altre. Donne illustri (e ricche) di Verona romana

È opinione diffusa che la donna romana, particolarmente una donna di rango, non avesse alcun modo di partecipare attivamente alla vita pubblica e, tanto meno, a quella politica: a lei, in pubblico, si addicevano infatti, a quanto riferiscono le fonti letterarie che, com'è noto sono tutte maschili, la stola (l'abito che contraddistingueva le matrone), e il silenzio (C. Petrocelli, *La stola e il silenzio*, Palermo 1995). Colpisce, dunque, quanto afferma un noto studioso inglese, Moses I. Finley, che in un importante articolo pubblicato nelle 1968 (*The Silent Women of Rome*, in "Horizon", 7, 1968, pp. 56-64) individua, certo in maniera provocatoria, le cinque differenti "voci" attraverso le quali le donne romane avrebbero potuto esprimersi: la poesia amorosa e satirica, le notizie storiche e biografiche, l'epistolografia e i trattati filosofici, i testi giuridici, l'archeologia, l'epigrafia e le manifestazioni artistiche. Proprio quest'ultime testimonianze, l'epigrafia in particolare, ci mostrano invece che esiste una notevole discrepanza fra teoria e prassi, fra modello ideale costruito dagli uomini e realtà fattuale, in un singolare fenomeno che Francesca Cenerini ha efficacemente definito "il paradosso della condizione femminile romana" (*La donna romana. Mito e realtà*, 2a ed., Bologna 2009, pp. 205-207). Esistevano, infatti, donne che esercitavano professioni (ostetriche, mediche, insegnanti), e altre che gestivano i loro patrimoni, grandi o piccoli che fossero, incrementandoli con attività imprenditoriali, spesso su larga scala, e con investimenti finanziari, talora al limite della speculazione. E non di rado queste donne investivano grosse somme di denaro in atti di munificenza nei confronti della loro città, donando o finanziando opere ed edifici pubblici, con lo scopo, non tanto latente, di avere una positiva "ricaduta d'immagine" non solo per loro stesse, ma in particolare per loro famiglia e, soprattutto, per i loro figli maschi, nella convinzione (fondata, in realtà), di favorire la loro carriera politica, almeno in ambito locale.

Anche a Verona, che in età romana era una delle più importanti città dell'Italia settentrionale, abbiamo interessanti testimonianze di donne che si sono distinte sia per le professioni esercitate, sia per l'attività imprenditoriale, sia per le cospicue donazioni.

Un'imprenditrice di rango senatorio: **Claudia Marcellina**

Murata nell'edificio sito al nr. 49 di corso Portoni Borsari si trova la base di una statua (*Corpus Inscriptionum Latinarum* - di seguito CIL -, V, 3338), che due fratelli, Marco Ortensio Paolino e Quinto Ortensio Fermo eressero, nei primi decenni del II secolo d.C., in onore di Claudia Marcellina, moglie del console Lucio Bellicio Sollerte, potente senatore che tra Verona e Vicenza aveva un'ampia proprietà terriera.



Come il marito, anche Claudia Marcellina, aveva vasti possedimenti terrieri (*praedia*) nell'alto Lazio, dove all'attività agricola si affiancava, in appositi stabilimenti (*figlinae*) una massiccia produzione di laterizi, impiegati, come documentano i marchi di fabbrica (vedi fig. seguente), negli edifici di Roma e soprattutto di Ostia, dov'ella risulta tra i più importanti fornitori di materiale edilizio (S. Braitto, *L'imprenditoria al femminile nell'Italia romana*, Roma 2020, p. 175).



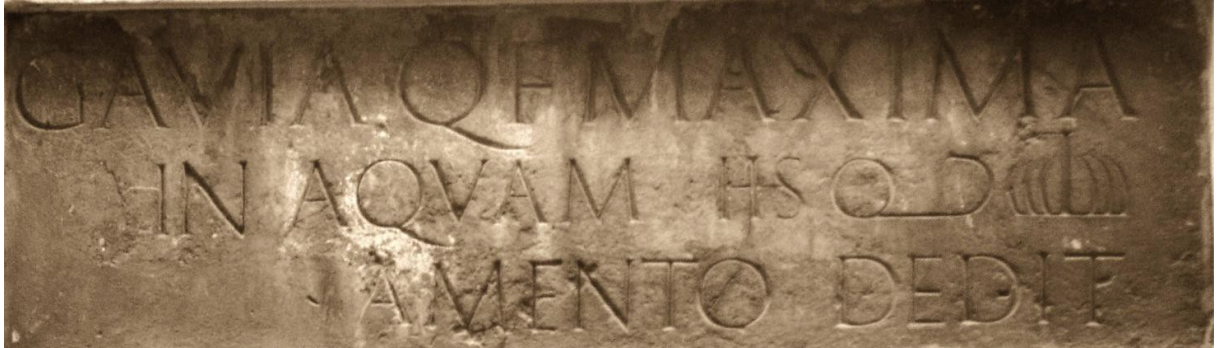
APR ET PAET COS IIII. CAUSA
EX PR CL·MARC□

*Apr(oniano) et Paet(ino) co(n)s(ulibus); ex pr(aedis)
Cl(audiae) Marc(ellinae)*

"Sotto il consolato di Aproniano e di Petino (123 d.C.); dalle proprietà terriere di Claudia Marcellina"

Una eccezionale donazione per l'acquedotto: **Gavia Massima**

Su un'iscrizione inserita all'esterno di un palazzo in via Rosa 2 (CIL, V, 3402) si legge



*Gavia Q(uiti) f(ilia) Maxima
in aquam (sestertium) quingenta et centum milia
[tes]tamento dedit.*

"Gavia Massima, figlia di Q(uinto), diede per disposizione testamentaria 600.000 sesterzi per l'acquedotto".

Gavia Massima apparteneva alla famiglia dei Gavi, il più ricco e il più potente gruppo familiare di Verona romana, così facoltoso da poter erigere, come proprio monumento funerario, un arco a cavallo della via Postumia (l'Arco dei Gavi). La loro ricchezza era in gran parte frutto di un'intensa attività nel campo della vitivinicoltura, come dimostrano i numerosi ritrovamenti, in tutta l'area padana, di anfore da vino marchiate con il nome di schiavi e liberti alle loro dipendenze. Nonostante le indubbie possibilità economiche, derivate dall'appartenenza a una famiglia così importante, colpisce che ella, con una disposizione testamentaria, nei primi anni del I secolo d.C., lasci in testamento a Verona, per la costruzione, se non per lavori straordinari di manutenzione o di ampliamento, di uno degli acquedotti di Verona, 600000 sesterzi. Si tratta di una somma enorme, se pensiamo che in quel periodo la paga di un legionario ammontava a circa 900 sesterzi l'anno; bisogna considerare, inoltre, che questa somma costituisce, con tutta probabilità, solo un lascito minore nell'ambito delle disposizioni testamentarie di Gavia Massima, e che, di conseguenza, il patrimonio di cui questa donna disponeva ammontava a qualche milione di sesterzi. La sua munifica iniziativa era sicuramente finalizzata a creare, come si è detto, una positiva ricaduta d'immagine a favore dei membri della propria famiglia, soprattutto dei figli, che potevano così veder agevolata la loro carriera politica.

Apicia e la basilica di Verona romana

Inserita un tempo nelle murature della chiesa di Santa Cecilia, costruita nell'XI secolo, sconsacrata nell'Ottocento e oggi abitazione privata, si trovava un'importante iscrizione (CIL, V, 3446). Rimossa di recente, è stata ricollocata in vicolo Santa Cecilia 11.

Vi si legge



*Apicia Q(uinti) f(ilia) [- -]
basilicam et p[orticus]
testame[nto] dedit.*

"Apicia [- -], figlia di Quinto, per disposizione testamentaria diede (alla città) la basilica e i porticati (che la circondano)".

Apicia, una donna della quale non conosciamo il cognome per la lacuna della pietra, apparteneva alla facoltosa famiglia degli *Apici*, che aveva vasti interessi economici, soprattutto nella produzione e nel commercio dell'olio di oliva istriano, come dimostra il grande numero di anfore recanti il loro marchio e rinvenute nell'Italia centrosettentrionale. Il suo patrimonio, al momento della morte, doveva essere notevole, perché la somma lasciata alla città nei primi decenni del I secolo d.C., era sicuramente enorme, di gran lunga superiore a quella legata da Gavia Massima. La basilica, infatti, con i porticati annessi, era un edificio polifunzionale, simile a un'odierna sala civica, che si affacciava sul foro di Verona romana e occupava una vasta area fra le odierne vie Pellicciai, Portici, Mazzini e Sella. Si trattava, dunque, di una costruzione di grandi dimensioni e, quindi, di costi elevatissimi, che tuttavia doveva costituire solo una parte, e certamente non la più significativa, di tutta l'eredità. Anche in questo caso la munifica iniziativa era finalizzata a creare una positiva ricaduta d'immagine a favore della propria famiglia.

Licinia e l'anfiteatro

Due iscrizioni, entrambi incise su una base di statua, conservate rispettivamente nel Museo Lapidario Maffeiano e nel Museo Archeologico del Teatro Romano di Verona (CIL, V, 3222; *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1893, nr. 26), ricordano l'importante lascito testamentario di Licinia, un'illustre e ricca donna di Verona romana.

Su quella conservata al Museo Lapidario Maffeiano (Museo Maffeiano, nr. inv. 28140; foto cortesia dei Musei Civici di Verona) si legge



Nomine / Q(uinti) Domiti Alpini / Licinia, mater, signum Dianae et venationem / et salientes t(estamento) ff(ieri) i(ussit).

"In nome di suo figlio, Quinto Domizio Alpino, Licinia, sua madre, fece realizzare per lascito testamentario una statua in bronzo di Diana, uno spettacolo di caccia alle belve nell'anfiteatro e delle fontane zampillanti".

L'importante lascito di Licinia, della quale non compare il cognome, indizio questo che si trattava di una donna ben conosciuta in città, anche perché appartenente all'illustre famiglia dei Licini, è articolato in più iniziative, tutte molto costose e tutte correlate con l'anfiteatro di Verona (M. Bolla, *Le sculture dell'anfiteatro di Verona*, in "Lanx", 9, 2011, pp. 53-55). In primo luogo ella vuole che sia realizzata una statua in

bronzo di Diana, che a giudicare dalle dimensioni della base (quella qui presa in esame), era in grandezza naturale e quindi di notevole costo. A questo la donna aggiunge il lascito della somma necessaria a organizzare una venatio, ovvero uno spettacolo nel quale un gruppo di gladiatori specializzati combatteva contro belve feroci all'interno dell'anfiteatro. Anche se si trattava di uno spettacolo che si svolgeva al mattino e che, rispetto ai duelli fra gladiatori, era meno seguito dal pubblico, esso comportava comunque un rilevante esborso economico. Infatti, oltre all'ingaggio dei gladiatori, che incideva non poco sulla spesa, bisognava a far arrivare a Verona, con costi che sappiamo esorbitanti, anche gli animali (orsi, tori, leoni, tigri, pantere) da impiegare nell'arena e spesso provenienti da paesi lontani. Il lascito testamentario includeva poi anche la realizzazione di fontane zampillanti (*salientes*), da collocarsi all'interno dell'anfiteatro o nelle immediate vicinanze, per rinfrescare il pubblico durante gli spettacoli.

Anche in questo caso abbiamo, come in quelli precedenti, la testimonianza di una donna dell'élite cittadina, che possedeva un patrimonio che possiamo indubbiamente supporre enorme, dato che poteva includere nelle proprie disposizioni testamentarie il lascito alla sua comunità di una somma a dir poco cospicua. In questa circostanza, però, la donna menziona esplicitamente lo scopo della sua iniziativa: afferma infatti di farlo in nome del figlio, che tra l'altro sulla lapide è ben evidenziato con lettere di corpo molto più grande. Abbiamo, dunque, un ulteriore esempio della realizzazione di una donna attraverso il successo, sociale o politico, del figlio (Cenerini, *La donna romana*, cit., pp. 25-28).

17 novembre 2022

Lezione della Prof.ssa **Maria Luisa Ferrari**

Dipartimento Scienze Economiche Univr

MATILDE VENTURINI VICENZI

(S.Giovanni Lupatoto-Vr 1866 – Volon di Zevio-Vr 1944)

*Imprenditrice e Pioniera del comparto dolciario veronese**



Immagine tratta dai prodotti dolciari <https://matildevicenzi.it/prodotti/>

L'evoluzione del settore dolciario tra la metà del XIX e del XX secolo in Italia. Cenni introduttivi.

In anni recenti i temi legati al cibo e all'alimentazione sono estremamente diffusi, tuttavia, l'analisi o la lettura dei processi storici, che conducono alla realtà attuale, risultano ancora scarsi.

Lo studio del settore agro-alimentare risulta complesso perché assomma settori estremamente diversificati. In questa breve premessa viene analizzato in particolare uno degli ambiti di questo vasto ramo: il comparto dolciario in Italia nella lunga fase di transizione del paese verso la modernizzazione e l'industrializzazione.

Nell'Ottocento la pasticceria rientrava tra le attività tipiche dell'artigianato urbano e si differenziava totalmente dalle manifatture rurali¹. Secondo Victor Kemeny nel 1948 «Le aziende dolciarie vengono classificate in confetterie (cioccolato, caramelle, confetti, torroni, fondenti, canditi, gelatine, gelati), pasticcerie e biscottifici (pasticceria fresca e di lunga conservazione, biscotti, panettoni, panforti e altri prodotti di forno)»², anche se in vari casi le botteghe del settore producevano anche rosoli e liquori. Si trattava di una attività artigianale di origini molto antiche, mentre le prime e rare industrie si avviarono solo negli ultimi decenni dell'Ottocento³.

¹ * Ringrazio vivamente il Presidente Giuseppe Vicenzi e i suoi collaboratori per la generosa disponibilità a fornirmi informazioni, materiale bibliografico e iconografico e per il costante supporto alla mia ricerca.

F. Chiapparino, *Tra polverizzazione e concentrazione. L'industria alimentare dall'Unità al periodo tra le due guerre*, in *Storia d'Italia. Annali*, v. 13, Torino, p. 207

² V. Kemeny, *Industria dolciaria*, in *Enciclopedia Italiana*, II Appendice, 1948, ad vocem https://www.treccani.it/enciclopedia/industria-dolciaria_%28Enciclopedia-Italiana%29/

³ Ivi

Il fenomeno era originato da diversi motivi sia strutturali, sia legati alle tradizioni produttive. Ostacoli importanti derivavano dalla deperibilità degli alimenti e dalle scarse tecniche e strumenti di conservazione, che imponevano produzioni limitate, oltre che dalle risorse misurate dovute all'autofinanziamento. Inoltre, i consumi erano contenuti e scarsamente dinamici, quindi la domanda restava modesta.

La produzione dolciaria era dunque quasi esclusivamente appannaggio di imprese a carattere familiare di piccole dimensioni «estremamente poche nella produzione di documentazione, ancor più carenti nella sua conservazione e perciò sostanzialmente mute per un'analisi retrospettiva»⁴. Queste considerazioni di Francesco Chiapparino dimostrano tangibilmente la difficoltà di approfondire l'analisi del comparto alimentare tradizionale, compreso il settore dolciario. Di scarso aiuto sono anche le rilevazioni statistiche, che in alcuni casi presentano dati parziali (nella statistica del 1911 non venivano censite le attività individuali) in altri sovrastimate (censimento del 1937) o si basano su dati eterogenei⁵.

I primi rari casi di aziende di una certa modernità e dimensione nei primi decenni del Novecento, riguardavano il comparto del cioccolato, mentre i dolci d'altro tipo erano prodotti a livello strettamente artigianale. Tra i pochi esempi alcune aziende torinesi: la Caffarel, la Moriondo & Gariglio, la Talamone⁶.

Nel comparto dei biscotti, si distingueva la Lazzaroni, che nel 1888 costruiva a Saronno uno dei maggiori stabilimenti italiani. Una tendenza abbastanza diffusa in queste prime grandi aziende era data dalla pluralità di produzioni, come nel caso della Lombardi & Macchi di Milano, che fabbricava articoli assai diversificati: caramelle, cacao, mostarde, liquori e sciroppi, confetti, bomboniere, addobbi. Nei primi anni del Novecento si affermavano anche alcuni distretti specializzati, come «le piccole fabbriche di canditi liguri e livornesi» e la produzione di torrone nel cremonese⁷.

Le maggiori realtà fin qui citate generalmente erano sorte intorno alla metà del XIX secolo, ma riuscirono ad assumere una dimensione e caratteri di tipo industriale solo nei decenni precedenti alla Prima guerra mondiale⁸.

Negli anni tra le due guerre il quadro generale non mutava sostanzialmente, la domanda di generi alimentari di un certo pregio, come i dolciumi, restava limitata al ceto medio urbano, con l'esclusione delle classi popolari⁹.

Alla fine degli anni Venti con la crisi, si avviava un lungo processo di stagnazione, che tuttavia vedeva il sorgere di alcune importanti imprese in ambito dolciario come la

⁴ F. Chiapparino, *Tra polverizzazione e concentrazione. L'industria alimentare dall'Unità al periodo tra le due guerre*, in *Storia d'Italia. Annali*, v. 13, Torino, pp. 208-09, 219.

⁵ *Ibidem*, pp. 211-22.

⁶ La bottega torinese Caffarel, che nel 1867 inventò i gianduiotti era presumibilmente l'unica azienda italiana del settore conosciuta anche all'estero. La Talamone, l'impresa di maggiori dimensioni, nel 1905 venne rilevata dalla svizzera Tobler. *Ibidem*, p. 239.

⁷ *Ibidem*, pp. 246-47.

⁸ *Ibidem*, p. 250.

⁹ *Ibidem*, p. 259.

Perugina, la Ferrero, che inizialmente si specializzò nella produzione di succedanei autarchici, e la Motta. Le sedi principali di questa moderna industria dolciaria erano ancora Milano, Torino, Genova, Perugia. In altre località si affermavano prodotti locali tradizionali, che iniziavano a convertire le loro fabbricazioni su scala industriale¹⁰.

Il processo di crescita si avviò solo nel secondo dopoguerra, dagli anni Cinquanta iniziò a aumentare sensibilmente il consumo dei prodotti dolciari «con incrementi annui in alcuni casi superiori al 12%». I settori che registrarono i maggiori sviluppi furono quelli delle paste lievitate e dei biscotti. Contemporaneamente anche l'occupazione nell'industria dolciaria registrava incrementi nelle imprese di maggiori dimensioni¹¹.

Nel periodo sin qui analizzato, Verona presentava una notevole vivacità nel comparto dolciario, anche se l'offerta era rivolta prevalentemente al mercato locale. A fine Ottocento il prefetto Sormani Moretti, profondo conoscitore delle condizioni economiche della città, ne dava un quadro significativo:

«Offellerie d'ogni sorta, talune con laboratorio fornito d'impastatrici e trituratrici a sistema moderno, trovansi bene provviste e rinomate anche oltre il circuito daziario di Verona. Ricercasi e vantasi qui: il *natalino*, simbolico e tradizionale quanto l'analogo e più famoso panettone di Milano; la *sfogliatina* di Villafranca; la *brassadella* pasquale; la *torta di paparelle (tagliatelle)* ed il così detto *pan d'oro* che recentemente prese voga incontrando il gusto del pubblico. Lungo sarebbe ricordare le paste dolci che godono favore e trovano smercio presso i 20 pasticceri cittadini e gli altri pochi dei centri maggiori della Provincia, forniti pure di specialità provenienti da offellerie o confetterie di città italiane donde provvedensi d'ogni varietà dei più raffinati dolciumi o ghiottonerie zuccherine. Le marmellate così come le conserve dolci, che quasi tutti i caffettieri fanno da sé, se non torna il conto agli offellieri di farle venire d'altrove, le fabbricano pur essi...»¹².

Tra i prodotti qui elencati, la maggior parte dei quali rimane presente nella tradizione dolciaria veronese (ad eccezione della *torta di paparelle*) quelli destinati a maggior fortuna furono la sfogliatina e il pandoro.

La prima deve la sua nascita a Giovanni Fantoni, che aprì il suo rinomato caffè a Villafranca nel 1842. Il locale e la produzione di svariate specialità create dai successori di Giovanni erano ampiamente conosciute dai veronesi e in particolare da esponenti di spicco dell'élite cittadina a partire dall'illustre economista Angelo Messedaglia, per passare a Renato Simoni, giornalista, critico d'arte e regista di teatro, al poeta Berto Barbarani, al pittore Angelo Dall'Oca Bianca, al filosofo Giuseppe

¹⁰ V. Kemeny, Industria dolciaria, in Enciclopedia Italiana, II Appendice, 1948, ad vocem https://www.treccani.it/enciclopedia/industria-dolciaria_%28Enciclopedia-Italiana%29/

¹¹ G. Gallo, R. Covino, R. Monicchia, *Crescita, crisi, riorganizzazione. L'industria alimentare dal dopoguerra a oggi*, in *Storia d'Italia. Annali*, v. 13, Torino, pp. 275-77.

¹² L. Sormani Moretti, *La Provincia di Verona. Monografia statistica, economica, amministrativa*, 2, Firenze, 1904, p.149.

Rensi, fino allo scrittore vicentino Antonio Fogazzaro, che nel 1908. scrisse una lode per onorare la bontà di questi dolci¹³.

Vari pasticceri veronesi negli ultimi decenni dell'Ottocento stavano intanto lavorando ad un nuovo tipo di dolci lievitati che si ispiravano a specialità della pasticceria della casa reale austriaca; si cercava di aggiungere una maggior quantità di burro all'impasto a base di uova e farina, senza comprometterne la sofficità¹⁴. Il legame con la pasticceria austriaca era molto forte, spesso a Verona lavoravano pasticceri austriaci e quelli veronesi si recavano a Vienna per specializzarsi. Un percorso seguito anche da Giovanni Battista Perbellini, figlio di Giovanni, panettiere con un negozio a Isola della Scala.

Tornato a Verona, il giovane pasticcere trovò impiego «presso un'importante drogheria cittadina dove venivano prodotti anche dolci. Grazie alla competenza nel settore, perfezionata durante i suoi viaggi, Giovanni Battista lavorando il Nadalin – antico dolce Natalizio veronese a forma di stella a 8 punte, progenitore del pandoro – creò nel 1891 quello che più tardi divenne un successo indiscusso, rinomato ancora oggi in tutto il mondo: l'Offella d'Oro, una pasta lievitata dolce a cui aggiunse una granella di mandorle in superficie per esaltarne il sapore»¹⁵.

Le varie sperimentazioni di quegli anni portarono Domenico Melegatti proprietario della drogheria/pasticceria in cui lavorava Giovanni Battista Perbellini a creare un nuovo dolce: il Pan d'oro, che brevettò ottenendo la «privativa industriale» il 14 ottobre 1894. Tra i migliori pasticceri veronesi, infatti, stavano sorgendo contrasti per stabilire la paternità del nuovo dolce¹⁶; che ebbe un grande successo, tanto che nel 1909 Luigi Stanghellini lo citava come dolce tradizionale veronese al pari del Nadalin¹⁷.

Malgrado il notevole successo del pandoro, la produzione rimase nell'ambito artigianale per lungo tempo.

Analogamente a quanto avveniva nel resto d'Italia, l'allargamento del mercato e la trasformazione del processo a livello industriale trovava ostacoli sia nella scarsa conservabilità del prodotto, che limitava il commercio a distanza, sia nella ristretta fascia di acquirenti, circoscritta alle classi abbienti delle città.

Il passaggio alla produzione meccanizzata e di vaste proporzioni trovò la sua affermazione solo nella seconda metà del Novecento. Le principali aziende del comparto del panettone e di altri prodotti lievitati divennero Bauli, Paluani, Dal Colle e Melegatti. Nel comparto dei biscotti si affermano le ditte Vicenzi e Tonon.

¹³ <https://www.perbellini.com/storia>

¹⁴ A Vienna si preparavano dolci simili alla *brioche* francese e venne inventato anche il *croissant* detto anche Pane di Vienna. A. Giordano, *Natale nei dialetti e nelle tradizioni tra sacro e profano*, Ali Ribelli Edizioni, Gaeta Latina, 2021

¹⁵ <https://www.perbellini.com/storia>

¹⁶ Melegatti 1894-1994. *I cento anni del Pandoro*, Verona 1994, pp. 9-10.

¹⁷ L. Stanghellini, *La città e provincia di Verona*, Verona, 1909.

Matilde Venurini in Vicenzi, Imprenditrice e Pioniera del comparto dolciario veronese.

Nel contesto nazionale e locale sin qui delineato, appaiono in prevalenza figure maschili. Una delle poche donne operanti nel settore con una propria visibilità è Matilde (Metilde) Venturini, nata a San Giovanni Lupatoto in provincia di Verona, il giorno 8 maggio 1866 da Angela Milani e Francesco Venturini¹⁸.

Probabilmente di origini modeste, sempre nel medesimo paese il 2 maggio 1887 sposa Sante Vicenzi, fornaio esperto. Negli anni successivi la famiglia si ampliava con la nascita di quattro figli: Anna (31/08/1889), Giuseppe (25/05/1893), Maria Giuseppa (13/05/1895), Angelino Luigi (30/12/1896)¹⁹. Non esistono notizie precise sull'organizzazione lavorativa del panificio, ma è presumibile che Matilde, pur con una prole numerosa, affiancasse il marito nella conduzione dell'esercizio, ciò spiegherebbe la continuità produttiva anche dopo la scomparsa del fornaio. Infatti, nel 1905, la giovane, rimasta vedova, mantenne aperto il negozio di generi alimentari e panificio, specializzandosi nella produzione di biscotti e pasticcini²⁰. Come esposto negli esempi precedenti, in tutta Italia era frequente che l'attività di panetteria e di produzione di dolci fosse compresente. La gamma dei prodotti che Matilde via via acquisisce nel suo laboratorio artigianale è testimoniata dal suo libro di ricette, che riporta le indicazioni di ben 62 diverse tipologie di articoli (amaretti, savoiardi, sfogliatelle, panettoni "nadalini" torte, confetture e liquori)²¹. Donna "accorta e intraprendente" riuscì a gestire con sagacia e piglio l'attività, che nel 1905 nel "bollettino d'iscrizione" era indicata solo a suo nome, forse anche per la giovane età dei figli²².

In Matilde e nel suo costante e puntiglioso impegno si può forse riconoscere la famosa definizione di imprenditore di Mark Casson²³.

¹⁸ Dal registro dei battezzati dal 1839 al 1869 sotto la data 13 maggio 1866 compare la scritta: «Maria-Methildes Venturini filia Francisci quondam Valentini et Angela Milani quondam dominici coniugibus nata die 8 eiusdem (mensi) hora 2 antimeridiane baptizzata a Don Farinati Stefano.....». Ringrazio il prof. Roberto Facci per avermi fornito queste indicazioni e la dottoressa Roberta Visentin, Ufficio Promoambiente del Comune di San Giovanni Lupatoto, per il supporto fornitomi.

¹⁹ Dal Registro di Stato d'Anime del 1888 (corrispondente al censimento odierno) la Sig.a Venturini Matilde (Metilde per i Lupatotini) risulta sposata con Santo Vicenzi con matrimonio celebrato in data 02/05/1887 a San Giovanni Lupatoto e risultano genitori di quattro figli. Ringrazio il prof. Roberto Facci per avermi fornito queste indicazioni.

²⁰ La documentazione proviene dall'archivio Vicenzi Biscotti spa, le ricerche sono state condotte da Giuseppe Lavorenti e confluite in *Le ricette di Matilde Vicenzi 1905-1985. La storia più dolce degli ultimi 80 anni*, EBS/Editoriale Bortolazzi-Stein, San Giovanni Lupatoto, 1985.

²¹ Il libro di ricette è conservato nell'Archivio Vicenzi Group

²² Il documento è riportato in *La storia più dolce degli ultimi 80 anni*, EBS/Editoriale Bortolazzi-Stein, San Giovanni Lupatoto, 1985.

²³ M. Casson, *Entrepreneurship and business culture*, Aldershot 1995.

«Si tratta di una figura variegata, che si caratterizza essenzialmente come un soggetto rapido nel cogliere le occasioni che gli si presentano e nel prendere decisioni ‘giudiziose’ in un contesto di risorse scarse.

Si può dire che l'imprenditore è un interprete del suo ambiente, capace di afferrare all'interno del gruppo sociale nel quale agisce e si muove le motivazioni per intraprendere un'attività economica. Proprio queste griglie teoriche permettono di includere nelle attività imprenditoriali anche le molte minute attività economiche gestite dalle donne»²⁴.

Le prime notizie ufficiali de coinvolgimento dei giovani Vicenzi risalgono al 1912, quando Giuseppe ed Angelo si recarono alla Fiera Campionaria di Milano per comprare una prima macchina per fare i biscotti siringati²⁵. Era un primo segno di sensibilità all'innovazione dimostrato da Matilde, che si concretizzò ulteriormente alcuni anni più tardi, con l'acquisto di un avanzato forno elettrico della Ditta Orlandi²⁶. Si trattava dell'avvio di una crescita imprenditoriale che si sviluppò in collaborazione tra madre e figli, ricordiamo, infatti che Joseph Schumpeter considera l'innovazione come determinante principale del mutamento industriale e dello sviluppo economico, e connotato fondamentale dell'imprenditoria.

Le vicende di Matilde e dei suoi figli erano determinate anche da ostacoli e novità non sempre favorevoli.

Secondo testimonianze raccolte nella pubblicazione aziendale: *Le ricette di Matilde Vicenzi 1905-1985. La storia più dolce degli ultimi 80 anni*, «poco prima della Grande Guerra, un'ordinanza proibisce di fabbricare e vendere biscotti dove si cuoce il pane. I Vicenzi, gente pratica si organizzano immediatamente: impastano a casa e vanno a cuocere da un vicino, Mario Zanolli, che ha rinunciato a fare il pane».

I tempi difficili si avvicinavano con la Prima guerra mondiale, in particolare dopo la rotta di Caporetto, Matilde e i suoi figli cercarono di salvare i prodotti conservati nel negozio portandoli a Poggiorusco, al di là del Po e elencandoli in una lunga lista che conteneva tra l'altro: «una cassa di cioccolato, 46 cioccolate Tobler, 45 cioccolate Moriondo e 47 Perugina»²⁷. Ciò consente di confermare quanto già citato da Luigi Sormani Moretti, che i pasticceri di città e i pochi esercizi «dei centri maggiori della Provincia, (sono n.d.r.) forniti pure di specialità provenienti da offellerie o confetterie di città italiane donde provvedensi d'ogni varietà dei più raffinati dolciumi o ghiottonerie zuccherine»²⁸.

²⁴ A. Castagnoli, *L'imprenditoria femminile nell'Italia unita*, https://www.treccani.it/enciclopedia/l-imprenditoria-femminile-nell-italia-unita_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica%29/

²⁵ *La storia più dolce degli ultimi 80 anni*, EBS/Editoriale Bortolazzi-Stei, San Giovanni Lupatoto, 1985.

²⁶ La notizia mi è stata fornita in un'intervista gentilmente concessami da Giuseppe Vicenzi, presidente della Vicenzigroup.

²⁷ *La storia più dolce degli ultimi 80 anni*, EBS/Editoriale Bortolazzi-Stei, San Giovanni Lupatoto, 1985.

²⁸ L. Sormani Moretti, *La Provincia di Verona. Monografia statistica, economica, amministrativa*, 2, Firenze, 1904, p. 149.

Malgrado queste affinità è chiaro che la dimensione e la notorietà dell'attività di Matilde non può essere paragonata agli esempi più rilevanti già ricordati per l'attività dolciaria di Verona e dei principali esercizi della provincia, come Villafranca o Bovolone. Per altro la sua determinazione e la sua capacità sono forse stati un importante stimolo per le generazioni successive per raggiungere risultati di assoluto rilievo.

La Guerra costrinse la ditta ad altri cambiamenti: «come ricorda Angelo (nella già citata pubblicazione n.d.r.) dovettero fare un negozio di pasticceria separato da quello dei generi alimentari: il tinello di casa venne tagliato con un muro e più di metà di esso divenne pasticceria. Furono anni duri, ma l'attività della famiglia Vicenzi procedeva instancabile»²⁹.

Le difficoltà per Matilde non dovevano cessare neppure con la fine della guerra, infatti il figlio Giuseppe, che nel frattempo si era laureato in lettere, veniva a mancare in seguito all'epidemia di spagnola. Un listino prezzi listato a lutto, conservato nell'Archivio Vicenzi, testimonia la manifestazione pubblica del dolore per la perdita del figlio.

Nel 1925 un nuovo cambiamento interessava l'attività di Matilde e dei suoi figli: il già menzionato bollettino d'iscrizione in data 26-4 riporta come proprietari oltre a Matilde, anche Angelo e Maria fu Sante, ulteriori "osservazioni" nel medesimo documento segnalavano in data 8-6-1929, che «ha cessato la vendita di generi alimentari, continua l'esercizio di pasticceria con fabbrica di biscotti e affini»³⁰.

La ditta mantenne il nome di Vicenzi Matilde e figli ancora dopo la morte della madre avvenuta il 24 maggio 1944, all'età di 78 anni, a Volon di Zevio dove si era trasferita durante la guerra³¹.

Il ruolo di guida era già passato a Angelo e quindi a Giuseppe che la avviò ad un lungo percorso per divenire una realtà industriale di primo piano nel panorama veneto e internazionale.

Un sistema di valori e fattori culturali che provengono dal contesto di appartenenza, sono forse tra i motivi che hanno portato a riprendere nell'attuale marchio di fabbrica una figura iconica della fondatrice.

²⁹ *La storia più dolce degli ultimi 80 anni*, EBS/Editoriale Bortolazzi-Stein, San Giovanni Lupatoto, 1985.

³⁰ Il documento è conservato nell'Archivio Vicenzi Group.

³¹ Come risulta in Archivio Parrocchiale della parrocchia di San Giovanni Battista in Nativitate nel registro dei Defunti degli anni 1942/1955, al numero 74 dell'anno 1944 compare "Venturini Matildis – vidua - filia quondam Francisci - di anni 78, deceduta in via Capitello a Volon di Zevio. Manca il nome del sacerdote che ha officiato il funerale, comunque la morte viene registrata per il giorno 24 maggio 1944, il funerale si è poi svolto il giorno 26 "in hac paroecia". Ringrazio il prof. Roberto Facci per avermi fornito queste indicazioni.

29 novembre 2022

Lezione del Prof. **Gian Paolo Romagnani**

Dipartimento Culture e civiltà Univ

CARLO MONTANARI
(Verona 1810 – Belfiore-Mn 1853)

Patriota italiano



https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Montanari

Dai de Cambiatoribus ai Montanarij

Famiglia patrizia antica, ma non antichissima, «di Consiglio» e non certo di origine feudale, i Montanari erano detti anticamente de Cambiatoribus, con chiaro riferimento alla professione economica esercitata: quella degli agenti di cambio, non certo una professione aristocratica. Mutarono questo nome in quello di Montanarij a fine Trecento, dopo che un Montanaro de Cambiatoribus – che era stato prima *fattor generale* (amministratore) e poi *procuratore* di Bartolomeo e di Antonio Della Scala – fu eletto *podestà di Vicenza* tra il 1379 e il 1380. Solo nel 1439, però, la famiglia Montanari è ufficialmente aggregata – con questo nome - al Consiglio nobile di Verona. Nei decenni successivi troviamo il cognome Montanari a distinguere cavalieri gerosolimitani, ambasciatori, condottieri, giudici, vicari della Casa dei Mercanti, provveditori di Comun, capitani del lago, podestà di Peschiera ecc. Il titolo comitale deriva invece da una Ducale del Veneto Senato del 12 novembre 1654 con la quale si concede ai Montanari l'investitura del vicariato di Pradelle e San Prosdocimo presso Gazzo Veronese. Con sovrana risoluzione 24 novembre 1820, infine, alla famiglia è confermata dall'Imperatore la patente di nobiltà. Siamo già nei primi anni della restaurazione.

Carlo Montanari. Nascita e prima formazione (1810-1834).

Carlo Montanari nasce a Verona il 14 settembre 1810, quarto di sei figli, dal conte Ferdinando e da Giulia Trevano (una donna non nobile e neppure ricca, ma figlia di modesti proprietari terrieri). Non è dunque, propriamente un conte, ma un cadetto “dei conti Montanari”. Frequenta il ginnasio e il liceo a Verona per poi spostarsi a Padova dove segue, dal 1828 al 1831, i corsi universitari di fisica e matematica. Nel 1834 consegue il diploma in architettura che all’epoca era un titolo professionale conferito dall’ Istituto di Belle arti. Non risulta si sia mai laureato, ma è documentata la sua attività di architetto a partire dagli anni quaranta.

Gli anni Trenta sono anni di profonda trasformazione per la città di Verona che proprio in quel decennio vive una fase di crescita e di espansione sia a livello urbanistico che a livello economico e sociale, segnata a livello simbolico dall’ascesa al trono dell’imperatore Ferdinando I. La presenza di funzionari, militari ed alti ufficiali austriaci a Verona si era accresciuta a partire dal 1826, anno in cui Verona era diventata la sede del Comando supremo unificato delle forze armate di tutto il Lombardo-Veneto, concentrando entro le proprie mura e negli immediati dintorni oltre 12.000 soldati (poi portati a 35.000) distribuiti in una quindicina di caserme e fortezze. Nel 1836 era iniziata su Piazza Bra l’edificazione, terminata nel 1848, del Palazzo della Gran Guardia Nuova, destinato a residenza del comandante supremo delle forze armate austriache, generale von Frimont, sostituito nel 1831 dal nobile boemo Josef Radetzki (1766-1858), un veterano dell’armata imperiale che era stato richiamato in Italia nel 1831, in seguito ai moti insurrezionali di Modena, per essere o nominato governatore militare del Lombardo-veneto nel 1836, a 70 anni (nel 1848 ne ha 82, quando muore ne ha 92).

Il viaggio in Italia (1838-39).

Tra il 1838 e il 1839 Carlo Montanari viaggia a lungo in Italia con l’amico Carlo Alessandri, esplorando i più noti siti artistici e archeologici e di conseguenza confrontandosi con modelli artistici e architettonici rinascimentali. Soggiorna in Romagna, in Toscana e a Roma, spingendosi fino in Sicilia. Nelle sue lettere le dettagliate osservazioni tecniche e le opinioni artistiche sono spesso accompagnate da giudizi che tendono a sottolineare in chiave nazionale l’unità della cultura italiana e a denunciare le condizioni politiche che mortificano il suo pieno apprezzamento; lettere che si sono volute leggere in chiave patriottica. Più che un afflato patriottico, però, nelle sue parole si avverte soprattutto il bisogno di un ampliamento di orizzonti che la dimensione chiusa della vita culturale veronese non era, in quegli anni, più in grado di soddisfare.

L'azione filantropica (1840-50).

Ritornato a Verona, Carlo riprende l'attività professionale di architetto: sono di questi anni il progetto per la nuova sede della Società Filarmonica (sull'attuale via Daniele Manin) e quello per il palazzo Arvedi in Piazzetta Chiavica. All'attività professionale egli affianca, a partire dal 1840, un intenso impegno filantropico che lo vede assumere la direzione onoraria della Casa dell'industria - istituzione assistenziale nata per avviare al lavoro gli accattoni e favorire l'attività degli artigiani disoccupati -; stringe amicizia e collaborare con don Nicola Mazza, impegnato nella fondazione di scuole per i giovani poveri; sviluppa un patriottismo a sfondo umanitario, fondato su un'etica dell'azione riformatrice indirizzata al miglioramento della società e sull'importanza attribuita all'istruzione come premessa del riscatto personale.

Negli anni Quaranta Carlo Montanari è anche impegnato nelle principali istituzioni culturali veronesi: dall'Accademia di agricoltura, arti e commercio (dal 1841), dove coltiva l'interesse per l'economia e per il progresso scientifico e che rappresenta come delegato ai Congressi degli Scienziati di Milano (1844) e Venezia (1847), alla Società letteraria, cenacolo culturale della borghesia cittadina di orientamento liberale, fondato nel 1808, dove viene ammesso nel 1842 per poi essere eletto tra i conservatori, alla fine del 1850, con il poeta Aleardo Aleardi e con il giovane Giulio Camuzzoni, futuro sindaco di Verona. Nella Società letteraria, Montanari si occupa soprattutto del rinnovamento e dell'arricchimento del patrimonio librario, incrementando l'acquisto di testi stranieri e la sottoscrizione di periodici d'indirizzo liberale.

La crisi del consenso negli anni Quaranta

È proprio negli anni Quaranta che inizia ad incrinarsi il sostanziale consenso che aveva legato l'élite veronese all'Austria nei primi due decenni della Restaurazione; una crisi di consenso che si spiega con diversi fattori: innanzitutto con la trasformazione – a partire dal 1822 - del modello di governo sostanzialmente federalista, erede del riformismo teresiano settecentesco e rispettoso delle profonde diversità linguistiche e culturali dei diversi territori dell'Impero, in un modello caratterizzato da un accentuato centralismo viennese; in secondo luogo con la sempre più evidente caratterizzazione “straniera” dei quadri superiori dell'amministrazione asburgica, non più temperata dalla sostanziale autonomia dei ceti dirigenti locali e dal rapporto positivo fra élites italiane e corte di Vienna; in terzo luogo dal fallimento delle timide riforme costituzionali degli anni 1846-1848 che vedono gli spazi di rappresentanza tipici della monarchia amministrativa asburgica non reggere più il confronto con il nuovo costituzionalismo di matrice liberale sperimentato per breve tempo a Roma e a Firenze, ma consolidatosi soprattutto nella Torino sabauda e cavourriana. A ciò si

aggiunge il peso fiscale sempre più gravoso sui vari territori dell'Impero, soprattutto dopo la grave crisi agraria del 1846-48 che riduce alla fame intere province e che provoca rivolte contadine in Galizia, in Polonia e in Irlanda. Infine la crescente limitazione della libertà di stampa e la censura politica pongono ormai fine al miracolo rappresentato della grande stagione culturale milanese del primo trentennio del secolo.

In questo contesto di crisi Carlo Montanari indirizza, nel 1847, quattro lettere a Vincenzo Gioberti che tramite il sacerdote mantovano don Enrico Tazzoli gli aveva chiesto informazioni sull'influenza dei gesuiti a Verona. Nelle sue lettere Montanari denuncia la cattiva influenza dei gesuiti sui giovani, usando espressioni sarcastiche ed esprimendo opinioni fondate più su una evidente insofferenza verso i religiosi della Compagnia che su un obiettivo accertamento dei dati di fatto.

Il 1848 a Verona

Pochi mesi dopo, nella primavera del 1848, mentre a Milano scoppia l'insurrezione delle Cinque giornate, il 19 marzo 1848 a Verona la richiesta della guardia civica, prontamente esaudita dalle autorità austriache, disinnescò sul nascere una reattività popolare estemporanea, permettendo il rapido rientro in città delle truppe imperiali che già si stavano ritirando nelle fortezze del Quadrilatero. Il 24 marzo 1848 la bandiera tricolore viene issata sulla statua di Madonna Verona., sotto la tutela delle autorità austriache, si costituisce a Verona una Commissione Civica, ossia un governo provvisorio, non insurrezionale con il compito di «tutelare gli interessi di Verona e della nazionalità italiana». Presidente della Commissione Civica è nominato il conte Pietro degli Emilei, da tempo in viso alla polizia per le sue simpatie liberali e per questo già inviato al confino a Legnago. Amico dei redattori del milanese «Conciliatore» e a sua volta redattore, fra il 1830 e il 1845, del veronese «Poligrafo, giornale di scienze, lettere e arti», in Consiglio comunale si era spesso alzato a parlare contro gli alloggiamenti forzati e contro le spese militari a carico del Comune. Nel marzo del 1848, infine, aveva promosso una raccolta di fondi per i patrioti milanesi provocando l'intervento della polizia austriaca che lo avrebbe poi condannato ad un periodo di confino a Salisburgo fino al 1849. Componenti della Commissione sono esponenti della vecchia guardia napoleonica, come il conte Giovanni Scopoli, esponenti della borghesia e del patriziato cittadino, come Antonio Radice, Francesco Guerra, Giuseppe Biasi, Pietro Malenza, Antonio Conati, Alessandro Alessandri, ed esponenti di quella che sarà la classe dirigente veronese post risorgimentale come l'avvocato Giulio Camuzzoni. Costituita la Commissione, l'Arciduca Ranieri d'Asburgo, Governatore del Lombardo Veneto, sulla base di un proclama imperiale annuncia la concessione di un Governo costituzionale, riconoscendo la *Commissione civica* e accordando l'armamento di una Guardia cittadina volontaria «a difesa dell'ordine e delle ottenute libertà». Il 25 marzo il conte Pietro degli Emilei, a nome

della Commissione civica, annuncia che «la libertà di Verona sotto l'impero della nuova costituzione è ormai assicurata» e che gli austriaci non debbono più essere considerati oppressori e padroni, ma «alleati ed uniti dai vincoli di una reciproca libertà», invitando a sostituire al tricolore la «bianca coccarda della tranquillità e della pace». Ogni ipotesi insurrezionale è così sepolta.

Dal 1° maggio 1848 anche l'arciduca e futuro imperatore Francesco Giuseppe è presente a Verona, mentre un duro proclama del feldmaresciallo Radetzky, pubblicato il 2 aprile, afferma senza mezzi termini che «chiunque sarà colto colle armi alle mani sarà sottoposto ad una Commissione Militare, e convinto di ribellione verrà irremissibilmente fucilato».

Tramontata così l'ipotesi insurrezionale, in città i gruppi liberali antiaustriaci si organizzano clandestinamente dando vita ad un *Comitato segreto* di ispirazione mazziniana. Ne fanno parte professionisti e borghesi come i fratelli Donatelli, imprenditori tessili; l'ingegnere Gerolamo Caliarì; l'avvocato Gualfardo Bernovich; i medici Giulio Gaiter, Luigi Zerlotto e Giuseppe Maggi. Nonostante la notizia sia stata più volte riportata nei libri di storia, non risulta ne abbia mai fatto parte Carlo Montanari. A uomini come il dottor Maggi fanno riferimento i servizi di informazione piemontesi i quali trasmettono a Carlo Alberto la falsa e illusoria notizia di una congiura antiaustriaca in atto a Verona, pronta ad accogliere i liberatori piemontesi. La battaglia di Santa Lucia del 6 maggio 1848 – in realtà poco più che una scaramuccia fra austriaci e piemontesi alle porte di Verona, senza alcuna eco in città – avrebbe però posto fine ad ogni illusione. Ancora a Maggi allude, probabilmente, il «Foglio di Verona» del 7 maggio 1848 che pubblica la lettera di un ufficiale piemontese nella quale si racconta che «persona ragguardevole di Verona si era recata il 27 aprile 1848 a Volta per parlare col Duca di Savoia e portargli la notizia *che i Veronesi erano pronti a rivoltarsi se l'esercito piemontese muovesse alla conquista di Verona*». Che a Verona si «macchinasse un'insurrezione» e che «la popolazione fosse pronta sollevarsi», del resto, lo dichiarava lo stesso duca Ferdinando di Savoia sulla scorta di confidenze del generale austriaco Schwanzerberg e dell'Arciduca Ernesto. Carlo Alberto si era probabilmente illuso che la forza dei congiurati fosse tale da consentire una sollevazione popolare ed aveva alimentato le speranze della corrente favorevole agli accordi con il presunto Comitato segreto veronese.

La cospirazione lombardo-veneta (1850-52)

La sconfitta del 1849 è alla base della volontà di mantenere viva l'azione patriottica, senza più appoggiarsi al Piemonte. Dopo le sconfitte del 1849 e il ritiro dei piemontesi, infatti, il mazzinianesimo – pur estremamente minoritario - diventa di conseguenza il principale punto di riferimento per l'azione patriottica in Veneto. La ripresa cospirativa del 1850 mostra però caratteri nuovi: importanti diventarono il collegamento tra

patrioti lombardi e veneti, i contatti con Mazzini e la campagna di raccolta di fondi a sostegno di future iniziative. Decisiva è in questo contesto l'attività del mazziniano comasco Luigi Dottesio che nel 1850, nel corso di due lunghi viaggi in Veneto, recluta cospiratori, stabilisce collegamenti, diffonde materiali antiaustriaci (in virtù del suo coinvolgimento con la Tipografia elvetica di Capolago) esortando all'impegno propagandistico e al proselitismo. A Verona Dottesio fa capo alla libreria di Domenico Cesconi, in vicolo Corticella Leoni, dove si incontravano i liberali e i democratici tra i quali Carlo Montanari, Giulio Faccioli, Alearo Aleari e Giulio Camuzzoni. Particolarmente attivi sono i mazziniani mantovani che dispongono di ampi consensi e che si riorganizzano a partire dalla riunione del 2 novembre 1850, nel salotto del nobile mantovano Livio Benintendi, cui partecipano una ventina di persone, tutti professionisti (quattro medici, due ingegneri, un avvocato, un farmacista, un insegnante, quattro studenti universitari, due sacerdoti, un fittavolo, un possidente). È significativo che, mentre l'aristocrazia e i contadini rimangono sostanzialmente fedeli all'Austria, dopo il 1849, la polizia politica asburgica individui come «ceti pericolosi» soprattutto la borghesia delle professioni e il clero.

La rete che sarà alla base della cosiddetta congiura lombardo-veneta del 1852 è abbastanza ampia e comprende 160 persone: 81 mantovani, 45 veneti, 28 lombardi, 3 italiani, 3 soldati ungheresi. Tale da configurare, ai nostri occhi, più che una congiura l'embrione di un vero e proprio movimento politico. Un movimento che ha questa volta la sua base nella provincia e nelle campagne più che nelle città. L'orientamento della maggioranza dei cospiratori è mazziniano e repubblicano, ma l'intento è di coinvolgere anche patrioti di diverso orientamento purché finalizzato all'indipendenza e unità d'Italia. Le azioni dei cospiratori consistono essenzialmente nella diffusione di opuscoli e manifestini del Comitato centrale democratico europeo e nella sottoscrizione delle cartelle del prestito mazziniano. L'obiettivo è creare una rete ramificata in varie province, finalizzata in primo luogo alla propaganda e successivamente anche all'azione. Ogni socio è incaricato di reclutare non più di cinque affiliati e così via. Ciascun nucleo conosce solo i nomi dei propri cinque membri, mentre il responsabile di ogni nucleo conosce solo il numero degli altri. L'obbligo per tutti è di tacere le proprie relazioni e di continuare ad agire in pubblico come se niente fosse.

Diversamente dalla Lombardia e dal Mantovano, però, in Veneto la rete mazziniana assume un tratto decisamente minoritario e cospirativo e fa perno solo su due città: Venezia e Verona. A Venezia i patrioti Angelo Scarsellini, Giovanni Zambelli e Bernardo Canal sono tutti tesi a progettare un'azione esemplare come rapire l'imperatore per ottenere la costituzione, ma sono del tutto isolati e privi di qualsiasi collegamento con i protagonisti della fallita rivoluzione del 1848-49, quasi tutti esuli. A Verona invece uomini come il conte Carlo Montanari, l'avvocato Giulio Faccioli, il dottor Giuseppe Maggi, l'ingegnere Girolamo Calari, il libraio Domenico Cesconi, rappresentano un gruppo più ampio e omogeneo di natura aristocratico-borghese,

molto ben inserito nel ceto dirigente cittadino e finalizzato non tanto all'insurrezione popolare, quanto alla creazione di un ampio consenso per l'indipendenza dell'Italia e alla preparazione delle «condizioni migliori» per un «moto universale». A Verona ci limita a raccogliere denaro, ma non si allarga la cospirazione per circoli. Il clero patriottico qui è del tutto assente.

1851: L'arresto di Giovanni Battista Montanari

L'arresto di Dottesio nel gennaio del 1851, il suo trasferimento nelle carceri di Venezia e le conseguenti indagini della polizia portano alla luce la rete dei suoi contatti veronesi tra i quali figura Giovanni Battista Montanari, fratello di Carlo, arrestato e processato per «detenzione di stampe incendiarie». In conseguenza nell'estate del 1851 Carlo Montanari si trasferisce a Venezia per sostenere il fratello e seguire il processo, trovando il sostegno del patriarca di Venezia Pietro Aurelio Mutti, monaco benedettino e già vescovo di Verona, che interviene presso le autorità austriache. Nel novembre 1851 Giovanni Battista è proscioltto dalle accuse per l'inconsistenza delle prove.

Nonostante la condanna e l'esecuzione di Dottesio nell'ottobre del 1851, i patrioti veronesi continuano l'attività cospirativa. Carlo Montanari si lega particolarmente a don Enrico Tazzoli, suo compagno di gioventù, che lo coinvolge nella rete cospirativa mazziniana. Fin dal 1850 Tazzoli è al centro della rete cospirativa mantovana. Nel dicembre 1851 l'avvocato Giulio Faccioli costituisce un comitato a Verona al quale aderisce subito Carlo Montanari. L'attività del Comitato si limita a stampare e divulgare opuscoli mazziniani e a raccogliere cartelle del prestito nazionale. Fra i munifici sostenitori figurano i nobili Alessandro Murari Bra, Pietro Paolo Arvedi, Giovanni Gazzola: un pezzo importante dell'élite cittadina e non certo un nucleo di rivoluzionari repubblicani.

1852-53. L'arresto e il processo

Carlo Montanari è arrestato per la prima volta nel febbraio del 1852 per possesso di materiale sovversivo. Processato a Verona, è condannato a un periodo di detenzione di alcuni mesi, poi ridotto per un gesto di clemenza delle autorità austriache. Durante la detenzione Montanari è convocato a Mantova per essere sentito dall'auditore Alfred von Kraus che indaga sulla cospirazione mantovana dopo l'arresto di Tazzoli all'inizio del 1852. Il nome del Montanari era stato fatto da un inquisito di secondo piano, don Cesare Bozzetti, ma l'autodifesa del nobile veronese è ritenuta convincente da von Kraus che lo rimanda a Verona per terminare il periodo di detenzione della precedente condanna. Soltanto dopo la decifrazione viennese dei registri di Tazzoli e le ammissioni del cospiratore Luigi Castellazzo, all'inizio dell'estate 1852, la polizia

austriaca individua il legame tra i comitati mantovano, veronese e veneziano e procede a numerosi arresti nelle due città venete, e poi a Treviso, Vicenza e Padova.

Il comitato veneziano è decapitato e il nuovo arresto del Montanari, l'8 luglio 1852, è la conseguenza delle ammissioni del veneziano G. Paganoni. Nonostante i consigli degli amici Montanari non fugge, ma si lascia arrestare ed è rinchiuso prima a Venezia e poi a Mantova. A compromettere definitivamente la posizione di Montanari saranno le rivelazioni di Faccioli, più che quelle di Castellazzo. È probabile che abbia giocato a suo sfavore anche l'omonimia con Francesco Montanari le cui azioni verranno in parte attribuite a lui.

Dopo avere negato ogni addebito e sostenuto un confronto con Faccioli il 26 agosto 1852, Montanari rende una piena confessione delle proprie responsabilità il 4 ottobre 1852 dichiarando: «Il motivo pel quale io m'indussi ad appartenere alla società, che purtroppo è rivoluzionaria, non era il desiderio o l'intenzione di provocare una rivoluzione, ma quello di stare pronto ad ogni avvenimento e movimento per conseguire possibilmente la desiderata indipendenza dell'Italia dall'Austria, senza provocare un moto popolare in Verona, cioè già per la situazione della città e per lo spirito degli abitanti e per la propria mia indole non era fattibile».

Il quasi omonimo Francesco Montanari (1822-1860)

Ma chi era il quasi omonimo di Carlo? Quel Francesco Montanari, che nel 1852 fu anch'egli arrestato, processato e detenuto a Mantova, era un modenese di umilissime origini che aveva frequentato l'Accademia Militare di Modena uscendone nel 1842 come ufficiale ingegnere. Nel 1848 si era arruolato nell'esercito piemontese ed aveva combattuto nella battaglia di Governolo, ottenendo la promozione a capitano. Dopo la disfatta di Custoza, aveva abbandonato l'esercito sabauda per partecipare alla fallimentare sommossa in Sicilia contro i Borbone. Accorso nel 1849 in difesa della Repubblica Romana, era divenuto amico e collaboratore di Giuseppe Garibaldi che aveva seguito nella disperata fuga verso Venezia, venendo infine arrestato e deportato a Capodistria. Liberato nel 1851 era stato incaricato dai patrioti mantovani di studiare le fortezze di Mantova e Verona. Travestito da mugnaio era quindi penetrato nella fortezza di Mantova e ne aveva tracciato una pianta. Scoperta dalla polizia austriaca, era quindi fuggito verso Venezia, ma era stato catturato e tradotto nelle carceri di Mantova. Una parte delle planimetrie da lui disegnate era stata rinvenuta nell'abitazione di don Enrico Tazzoli e questa prova evidente aveva causato la sua condanna a dodici anni di carcere duro, pena poi commutata in esilio nel 1854. Rifugiatosi prima a Genova e poi a Lugano, Francesco Montanari – dopo la morte del suo omonimo Carlo – si era arruolato volontario nella primavera del 1859 ed aveva combattuto con il grado di capitano con i Cacciatori delle Alpi al comando di Garibaldi, marciando da San Fermo a Varese alla Val Camonica, fino a Ponte di Legno

costringendo alla resa gli austriaci al Passo del Tonale. Nel 1860 era quindi entrato Bersagliere dell'Emilia che aveva poi abbandonato per partecipare alla Spedizione dei Mille dove era stato ferito alla battaglia di Calatafimi. Colpito da una fucilata al femore, aveva subito l'amputazione di una gamba morendo poche ore più tardi.

1853. La condanna e la morte di Carlo Montanari

L'ultimo interrogatorio ha luogo il 16 gennaio 1853, dopo che già don Enrico Tazzoli, Carlo Poma, Angelo Scarsellini, Bernardo De Canal e Giovanni Zambelli sono stati giustiziati. Conscio che ormai il suo destino è segnato, Carlo Montanari, rispondendo a una domanda specifica dell'Auditore von Kraus, chiarisce le ragioni della sua partecipazione alla cospirazione. La deposizione di Montanari, come rileva oggi la storiografia, sembra difettare di chiarezza ideologica e di profondità politica, mancanze che contraddistinguono gran parte del movimento patriottico veneto all'inizio degli anni Cinquanta. In essa emerge piuttosto quel forte senso dell'onore e quell'etica socratica che ne aveva segnato la condotta prima dell'arresto e durante il processo. Entro questa cornice l'epilogo del Montanari trova coronamento in un'esplicita dichiarazione di fede patriottica: «Io non posso negare ch'io ami e abbia amato l'indipendenza dell'Italia». La sentenza è firmata il 12 febbraio 1853. Montanari è impiccato a Belfiore il 3 marzo 1853 insieme con Tito Speri e don Bartolomeo Grazioli, parroco di Revere. Sono condannati a morte anche i veronesi Arvedi, Bisesti, Caliarì, Cesconi, Donatelli, Faccioli, ma per tutti la pena è commutata in vent'anni di carcere e tutti saranno liberati nel 1859. Il dottor Giuseppe Maggi muore in carcere il 24 marzo 1853. Pietro Domenico Frattini, di Legnago, è impiccato il 19 maggio 1853. L'ultima delle esecuzioni si ha due anni dopo, il 4 luglio 1855, con l'impiccagione di Pietro Fortunato Calvi, avvenuta poco oltre il ponte di San Giorgio.

L'auditore Kraus e il feldmaresciallo Radetzky avevano voluto un processo esemplare, che servisse di monito all'opinione pubblica di tutto il Lombardo-Veneto e che, soprattutto, ponesse fine alle attività cospirative. Per questo sul processo di Mantova avevano costruito un teorema accusatorio che prevedeva la condanna a morte del «capo dei capi» il sacerdote don Tazzoli, la condanna a morte di chi aveva attentato all'intangibilità dell'Imperatore – come i veneziani Scarsellini, Canal e Zimbelli –, la condanna a morte di chi – come Carlo Poma - aveva attentato allo Stato nella persona del commissario Rossi, la condanna per «alto tradimento» (ma commutabile) di dieci imputati, la condanna commutata per tutti quelli che avevano collaborato.

La gestione della memoria

Per decenni l’Austria avrebbe steso una coltre silenzio sul processo e sui martiri di Belfiore che verrà sollevata dallo storico Alessandro Luzio nel 1905, ma che verrà chiarita definitivamente solo alla luce dei documenti austriaci resi pubblici dopo il 1918. Frattanto si era consolidato il mito dei martiri di Belfiore, alimentato dalle testimonianze dei sopravvissuti e da molte falsità, spesso legate alle complesse strategie di «costruzione del sé» dei reduci risorgimentali. Già i contemporanei, infatti, avevano compreso che solo se l’attenzione si fosse spostata dalla congiura al martirio la memoria di Belfiore si sarebbe trasformata in un «fattore potente del Risorgimento italiano». Ciò ha portato anche gli storici a trascurare la reale dinamica delle tre cospirazioni, mantovana, veronese e veneziana, diverse fra loro ma convergenti.

È in questo ambito che, dalle ricerche di Luzio, emerge la figura di Luigi Castellazzo come il vero *capro espiatorio* sul quale viene proiettato ogni misfatto, invertendo il rapporto fra i persecutori e le loro vittime. Il capro espiatorio serve infatti ad attenuare le colpe dei persecutori, ma soprattutto quelle della comunità locale che ne esce immacolata. La vicenda di Belfiore dopo Belfiore si trasforma così in una lunga resa dei conti fra mantovani tradotta in stampa da Luzio, avvocato dell’accusa (rappresentata dai parenti delle vittime di Belfiore) contro il «delatore» Castellazzo. Emblematico lo scontro proseguito per venticinque anni fra Giuseppe Finzi (1815-1886) e Luigi Castellazzo (1827-1890), assurti a emblemi l’uno del bene e l’altro del male. Entrambi sopravvissuti a lungo ai fatti. Entrambi deputati al Parlamento italiano. Il primo per più lungo tempo, fra il 1860 e il 1886, per la sinistra moderata, il secondo per più breve tempo, fra il 1884 e il 1890, per la sinistra radicale.

Polemiche a parte, la celebrazione di Carlo Montanari come martire risorgimentale viene avviata all’indomani dell’annessione del Veneto all’Italia, nell’ottobre del 1866, dalle pagine dell’«Arena» con la proposta di una pubblica sottoscrizione per una grande lapide in marmo con i nomi di tutti i «martiri della causa nazionale» morti «in carcere, sul patibolo, in guerra». L’amministrazione comunale accoglie la proposta, ma un primo elenco di 34 nomi (compreso quello di Montanari) è redatto solo nella primavera del 1869 e solo il 5 giugno 1870 – in occasione della festa dello Statuto - la lapide verrà collocata nella Loggia del Comune (già sede del Monte dei Pegni) per essere poi definitivamente spostata nel 1872 e collocata nel pronao di palazzo Barbieri, dal 1874 nuova sede del Comune.

Ma torniamo al 1866: il 3 dicembre il Consiglio Comunale di Verona decreta contemporaneamente la collocazione di un’erma dedicata a Montanari nel Pantheon dei “Beneficis in Patriam”, presso il cimitero monumentale; la collocazione di una lapide commemorativa sulla facciata della dimora della famiglia Montanari; il cambiamento di denominazione del tratto di via che ne fiancheggia il palazzo. Il 17 marzo 1867, per conto del Municipio e dell’Accademia di Agricoltura, il canonico

Luigi Gaiter commemora ufficialmente nella sala della Gran Guardia la figura di Carlo Montanari, tracciandone un sintetico profilo biografico e ricordandone *le virtù domestiche, la vasta dottrina, la forza d'animo e il sublime amor di patria*. Confermando il suo intento pedagogico, Luigi Gaiter conclude l'orazione con un appello ai giovani: «Giovani, ai quali è serbato di tutti godere i frutti copiosi e maturi di quella libertà, che fu dai sudori indefessi e dal lungo nostro pianto, se non dal nostro sangue innaffiata; specchiatevi in questi eroe. Se il martirio istantaneo del patibolo per salvar la patria, da voi non più si domanda; a goccia a goccia, tanto più meritorio quanto meno ostentato, nel civil agone per la patria subite un altro martirio. Felici, se ognuno di voi al termine della mortale palestra toccando il petto incontaminato potrà ripetere col Montanari: - *Sono uomo d'onore, e sallo Iddio!*».

Il 16 giugno 1867, a soli tre mesi dalla celebrazione della Gran Guardia, le spoglie di Carlo Montanari vengono traslate da Mantova a Verona nel corso di una solenne cerimonia patriottica. Dopo il rito religioso nella cattedrale di Mantova il feretro è accolto alla stazione di Porta Nuova dalle autorità civili e militari ed accompagnato al cimitero fra due ali di folla, attraverso le vie cittadine imbandierate. Cade una fitta pioggia, ma quando il corteo sta per raggiungere il cimitero – nota il cronista dell'«Arena» – «la pioggia cessò ed apparve in cielo un triplice arcobaleno, quasi segno benevolo del cielo». Sempre nel 1867 viene intitolata a Carlo Montanari la seconda Loggia massonica veronese di cui si abbia notizia certa. La prima Loggia, intitolata «Arena», era stata fondata durante il napoleonico Regno Italico e ricostituita nell'estate del 1866.

Fra il 1873 ed il 1894 a Carlo Montanari sono intitolati due istituti scolastici. Il 15 marzo 1873 il Consiglio Comunale approva la delibera, ma per la scelta della scuola si attenderanno dodici anni. Il 25 luglio 1885 viene intitolata a suo nome la *Scuola del popolo* a S. Nicolò. Nel 1894 l'intitolazione passa alla *R. Scuola Normale Femminile*, poi *Istituto Magistrale Statale* che ancor oggi porta il suo nome. Nel 1903 la Giunta comunale, in ottemperanza ad una vecchia delibera del 1866, propone di aprire un concorso fra gli scultori italiani per un'erma in memoria di Carlo Montanari da erigersi nel Pantheon del cimitero. Il consigliere Peroni propone però che all'erma venga preferita una più solenne statua in bronzo da collocare nel giardino di fronte al cimitero. Il 25 aprile del 1904 la Giunta propone di stanziare 20.000 lire per un monumento a Carlo Montanari, con la motivazione che «l'eroica virtù di lui meritava dalla città sua una specialissima onoranza e giustamente, perché ci condusse alla libertà». Il successivo 13 ottobre 1904 la proposta è accolta per acclamazione dal Consiglio comunale. L'avvio dei lavori è però ritardato a causa del cambio di amministrazione. Solo nel gennaio del 1909 il Consiglio Comunale apre una pubblica sottoscrizione per il monumento a Carlo Montanari, sostenuta soprattutto dalle associazioni mazziniane e democratiche, con il contributo della massoneria veronese e mantovana. Il concorso è vinto dal giovane scultore lucchese Francesco Petroni con una composizione allegorica. Il monumento rappresenta due figure – un soldato ed un

popolano – in atto di piantare nel terreno una bandiera tricolore dalle cui pieghe emerge il busto di Carlo Montanari. L'unione del popolo e dell'esercito, con il contributo dei ceti superiori, ha consentito di piantare e di far germogliare la pianta d'Italia. L'inaugurazione ha luogo il 13 marzo 1910, in occasione dell'anniversario delle esecuzioni di Belfiore. Alla cerimonia – che assume subito un carattere chiaramente connotato a sinistra – intervengono, fra le autorità, il senatore del Regno ed ex cospiratore mazziniano Luigi Pastro, medico e compagno di prigionia di Carlo Montanari, unico reduce sopravvissuto ai processi di Belfiore; i sindaci «bloccardi» di Verona, Mantova e Lucca, i rappresentanti di tutte le associazioni di ispirazione radicale e repubblicana, i reduci garibaldini, i mazziniani, i socialisti. Assenti invece i consiglieri comunali della minoranza conservatrice; assenti le associazioni patriottiche di ispirazione monarchica; del tutto assenti le rappresentanze del governo.

6 dicembre 2022

Lezione del Dr. **Enrico Bandiera**

Direttore Associazione Archivio Storico Olivetti

RENZO ZORZI

(Verona 1921 – Albisano-Vr 2010)

Scrittore e operatore culturale



https://it.wikipedia.org/wiki/Renzo_Zorzi

Renzo Zorzi è stato per Olivetti una delle personalità più importanti della storia aziendale. La Olivetti ebbe lo sviluppo più importante delle sue attività nel Novecento, parliamo di una grande società metalmeccanica nel cuore del Piemonte, una grande società metalmeccanica multinazionale che aveva fabbriche in ogni continente e stabilimenti, uffici di rappresentanza, negozi e concessionari davvero in ogni paese.

Renzo Zorzi è stata il cuore pulsante e determinante di un'esperienza culturale d'impresa in senso vasto che divenne punto di riferimento culturale generale per l'Italia, nel mondo.

La Olivetti

È opportuno qui ricordare che stiamo parlando di un luogo di produzione, di una fabbrica, dove operavano una fonderia, un reparto di verniciatura, uno di fresatura, officine di trapani, di torni, con strati di olio emulsionante per terra con il rischio per gli operai di scivolare e cadere, insomma condizioni di lavoro non semplici, con ritmi spesso intensi e faticosi.

In un contesto come questo, immaginare una proposta culturale originale lascia un po' perplessi, se non attoniti. In effetti, siamo di fronte ad un evento insolito, forse addirittura unico, perché non si conoscono realtà imprenditoriali che abbiano generato cultura, industriale, certo, ma anche cultura in senso più generale, in modo così alto, sistematico, organizzato e per lungo tempo, come fece Olivetti.

I servizi sociali erano normali nelle fabbriche e nelle aziende italiane del Novecento: i circoli ricreativi, le scuole materne, gli asili nido, le scuole di formazione operaia, erano frequenti in molte realtà produttive, e Olivetti non ne fu scevra, anzi, anticipatrice rispetto ad altre realtà.

La prima mutua aziendale, alla quale contribuiscono in egual misura i dipendenti e la Direzione, risale al 1909, appena un anno dopo la costituzione della Olivetti; nel 1932 nasce la Fondazione Domenico Burzio (intitolata al primo direttore tecnico della Olivetti e stretto collaboratore di Camillo Olivetti), creata per garantire all'operaio "*una sicurezza sociale al di là del limite delle assicurazioni*"; l'ufficio assistenti sociali e il servizio di autobus per trasportare i dipendenti dai paesi circostanti a Ivrea sono istituiti nel 1937.

Ma anche a Torino, che dista circa 40 chilometri da Ivrea, dove c'era un'altra grande azienda metalmeccanica multinazionale con fabbriche in tutto il mondo e uffici di rappresentanza in ogni dove, anche nella Fiat, insomma, almeno dal Dopoguerra si sviluppano servizi sociali molto importanti, mense, servizi ricreativi, colonie per bambini.

Ma, ripeto, non è mai esistita o per lo meno non si ha conoscenza di un'altra azienda che abbia organizzato le *attività culturali* in modo così strutturato e strutturale. Per strutturale intendo proprio che, quando gli architetti della Olivetti progettavano le fabbriche, disegnavano l'area delle officine e dei reparti, gli spazi per gli uffici di progetto, amministrativi, commerciali, pubblicitari e per la mensa; e fino a qui siamo in linea con i progetti di tutte le altre fabbriche del Novecento. Olivetti si distingueva, però, per un altro elemento che non esisteva in quasi nessun'altra fabbrica, la biblioteca. Ora, cosa se ne fa una azienda meccanica multinazionale di una biblioteca? Trattandosi di una società che ha avuto nel suo sviluppo una tecnologia molto importante, con processi di innovazione tecnologica che la portarono ad esempio a inventare il primo desk top computer al mondo, la Programma 101, una biblioteca tecnica risulta necessaria, così come avere a disposizione riviste tecniche del settore. Il cambio di paradigma è proprio nella visione illuminata di Adriano Olivetti e delle persone che egli chiama a lavorare in Olivetti, tra cui proprio Renzo Zorzi: la biblioteca tecnico-scientifica diventa anche biblioteca umanistica, con libri che riguardano molti aspetti dello scibile umano, e da lì Centro Culturale, perché Adriano, nell'unica intervista video che rilasciò alla Rai poche settimane prima della sua morte, sosteneva che non fosse sufficiente avere una semplice biblioteca, occorreva farla diventare un centro culturale che realizzasse proposte culturali.

Intendiamoci, molte altre aziende facevano mecenatismo culturale organizzando mostre, restauri, eventi culturali, succede anche oggi, ma le attività venivano e vengono svolte in modo sporadico, con uno stile da mecenati. In Olivetti invece si sente una responsabilità rispetto al mondo, al proprio Paese, alla propria città, una responsabilità precisa: la fabbrica è motore economico, sociale e *culturale* della società

e questi tre aspetti stanno insieme e nessuno dei tre deve essere sminuito o, peggio, escluso.

A fronte di tante ottime intenzioni, per fortuna la Olivetti aveva nelle sue fila ingegneri abituati a ingegnerizzare e realizzare i progetti ed erano soprattutto abituati a interloquire con laureati in materie umanistiche di cui era ricca l'azienda. Lo standard viene dunque definito per ogni fabbrica, nascono biblioteche e centri culturali fino alla strutturazione, all'inizio degli anni '70, di una vera e propria Direzione delle Attività Culturali, Disegno e Pubblicità. Al cui capo troviamo Renzo Zorzi.

Renzo Zorzi e l'Associazione Archivio Storico Olivetti

Si è partiti dalle origini della Società Olivetti, ma era necessario per dire che tutto questo non sarebbe stato possibile senza le intuizioni di Camillo e Adriano Olivetti che trovarono ampia realizzazione nel rapporto che quest'ultimo instaurò con Renzo Zorzi, a partire dall'immediato secondo dopoguerra. Zorzi è stato il principale responsabile dello sviluppo delle attività editoriali e culturali Olivetti.

Prima di trattare in maniera più biografica la figura di Renzo Zorzi, è opportuno presentare l'Associazione Archivio Storico Olivetti. Ed è bene partire affermando che il nostro archivio e la nostra biblioteca esistono anche grazie al contributo di Renzo Zorzi. Conserviamo infatti una parte assai ampia della documentazione specchio della sua attività in Olivetti.

Nel 1986 viene inaugurato il primo nucleo dell'archivio storico ed è la Società, con il dottor Paolo Mancinelli, Segretario Generale di Olivetti, che costituisce questa realtà, in collaborazione con la Fondazione Adriano Olivetti.

Nel 1998 nasce l'Associazione Archivio Storico Olivetti per svolgere l'attività di schedatura, riordino e conservazione, studio e promozione di questo enorme patrimonio documentale suddiviso in due grandi blocchi, quello della società Olivetti vera e propria e quello della Famiglia Olivetti, cioè delle personalità Olivetti che hanno lavorato in Azienda.

L'archivio è composto da 14,1 km lineari di documenti e oggi sono disponibili online per i ricercatori di tutto il mondo oltre 600.000 schede archivistiche su una piattaforma liberamente accessibile (archividigitaliolivetti.it), a cui dobbiamo aggiungere 450.000 file digitali di documenti di cui circa 40.000 già disponibili on line, soprattutto fotografici e di immagini.

I documenti fisici sono conservati ad Ivrea, a Villa Casana, dove ogni giorno giungono ricercatori da tutto il mondo per consultare la documentazione o i libri. Giungono mediamente 280 richieste di consultazione all'anno, di cui il 70% dall'Italia e il 30% dall'estero: Europa, America, Australia, Medio Oriente, Asia, Africa.

Oltre all'archivio, l'Associazione possiede un'importante biblioteca che comprende anche parte dei libri e delle riviste che hanno costituito le varie biblioteche di fabbrica e dei Centri Culturali.

In questi anni è stato implementato un sito internet di storia della Olivetti (storiaolivetti.it), dove si possono trovare 129 percorsi, corredati di immagini e video storici, che raccontano da vari punti di vista la storia olivettiana.

Sempre nel sito di Villa Casana è allestita una mostra permanente aperta al pubblico che presenta la vicenda olivettiana in un percorso che si snoda lungo cinque sale.

Nel solco della tradizione olivettiana, sono state realizzate, in collaborazione con il Museo Civico Alessandro Garda di Ivrea e TIM, una serie di mostre che presentano le opere d'arte di proprietà della Società, soprattutto in quella che è stata la produzione artistica voluta dalla Olivetti per realizzare alcune proposte culturali, come quella dei Libri Strenna. Fu quello uno straordinario progetto culturale che prevedeva l'edizione di volumi pensati come regali natalizi per clienti e partner e che la Olivetti progettava, sotto la direzione di Renzo Zorzi, con il contributo di un altro grande dirigente, Giorgio Soavi. Giovani artisti del tempo venivano chiamati a illustrare opere classiche come *Le fiabe dei Fratelli Grimm* (Emanuele Luzzati), *Pinocchio* (Roland Topor), *Cronache Marziane* (Jean-Michel Folon) e così via. Olivetti acquistava le opere di questi giovani artisti lanciandoli nella loro carriera (molti di loro si sono veramente lanciati nel mondo con questa attività di sostegno nella fase iniziale della loro avventura artistica). Dunque questo patrimonio di oltre mille opere d'arte viene reso disponibile in modo così ampio per la prima volta. Per il momento sono state progettate sei mostre che hanno visto la produzione di sei corrispondenti cataloghi.

Il 13 settembre 2021, nel corso della prima mostra e per i cento anni dalla nascita, si è tenuto un momento seminariale sulla figura di Renzo Zorzi che operò in un contesto vasto che generò, oltre a quanto già detto, anche architetture di fabbrica, case per i dipendenti e quartieri della città, che hanno fatto di Ivrea il sito Unesco, "Ivrea, città industriale del XX secolo". Tutta la documentazione che racconta questa lunga vicenda culturale e che proviene dalla Direzione delle Attività Culturali, Disegno e Pubblicità fu proprio Renzo Zorzi che, in anni ancora molto 'giovani', cioè all'inizio degli anni 90, consegnò al nostro Archivio. Stiamo parlando di circa un chilometro e mezzo di documenti, soprattutto di fotografie, disegni tecnici, materiali pubblicitari, materiali di Corporate Identity (il sistema che presenta l'azienda al mondo e quindi tutto quello che riguardava la carta intestata, le buste, ma anche il packaging dei prodotti, le insegne, fino allo studio del marchio Olivetti), oltre a scritti, relazioni, interventi, articoli dello stesso Zorzi.

Alcune note biografiche su Renzo Zorzi¹

Renzo Zorzi (Verona 1921 – Albisano-Vr 2010), nonostante la morte del padre ferroviere quando aveva 13 anni, studiò al liceo classico Maffei di Verona, grazie alla determinazione della madre che, con l'aiuto del suocero, riuscì a fare studiare tutti i figli.

Gli anni della formazione

Si iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università di Padova e durante la guerra studia, lavora e aderisce alla sezione veneta del Partito d'Azione, fondata nel corso di una riunione presso l'ufficio di Norberto Bobbio, allora docente di filosofia del diritto a Padova.

Subito dopo l'8 settembre 1943, ad un passo dalla laurea, interrompe temporaneamente gli studi per partecipare alla Resistenza nella zona della Bassa veronese, tra le fila della formazione partigiana Giustizia e Libertà, dove conosce la fatica, la fame e il pericolo, ma anche alcune persone a cui si lega con rapporti di profonda amicizia: Bruno Visentini (che sarà poi presidente della Olivetti S.p.A.), Luigi Meneghello, Franco Cingano, e Licisco Magagnato, quest'ultimo insigne studioso veronese che arriverà a ricoprire la carica di direttore del Museo di Castevecchio di Verona.

Nell'immediato dopoguerra, diviene condirettore di *Verona Libera*, senza rinunciare all'attività di propaganda per il Partito d'Azione, in occasione del referendum per la Repubblica. Nel frattempo, si dedica a completare la tesi di letteratura francese con Diego Valeri.

Durante un soggiorno a Rocca di Papa, conosce Franco Antonicelli che lo vuole assolutamente assumere per la sua casa editrice De Silva a Torino. Zorzi accetta (siamo nel 1947), soddisfacendo il suo sogno di lavorare nell'editoria.

L'attività editoriale

Come primo lavoro, gli viene affidata la lettura di un dattiloscritto inedito di Primo Levi, "Se questo è un uomo" - quasi un segno del destino che conduce Zorzi verso un'intensa attività editoriale.

Poco dopo un altro evento pone le premesse per una svolta della sua attività. Zorzi, infatti, partecipa nel biellese a un incontro con Gaetano Salvemini, organizzato da Alessandro Galante Garrone e Franco Antonicelli. A quell'incontro è presente anche Adriano Olivetti, che si intrattiene a lungo con Zorzi.

¹ La biografia è liberamente tratta dal contributo realizzato per uno dei percorsi pubblicati sul sito di storia Olivetti (<https://www.storiaolivetti.it/articolo/105-renzo-zorzi-una-vita-per-larte-e-la-cultura/>)

Alla fine del 1949, la De Silva viene ceduta alla Nuova Italia di Firenze e Zorzi dapprima accoglie l'invito di Adriano Olivetti che gli chiede di organizzare e dirigere un centro culturale di Comunità a Torino, ma poi accetta di lavorare alla Nuova Italia. Adriano Olivetti, che mostra di apprezzare le doti del giovane intellettuale, non demorde e verso la metà del 1952 gli offre la direzione della rivista *Comunità*, al posto di Giorgio Soavi. Zorzi accetta e da quel momento la sua attività si svolge in gran parte nel mondo olivettiano.

Sotto la sua guida, la rivista segue un taglio più politico-culturale che letterario, come richiesto da Adriano Olivetti, che nel 1956 gli affida anche la direzione delle Edizioni di Comunità. Qui Zorzi persegue la linea editoriale che privilegia la pubblicazione di opere di indubbio valore letterario e culturale internazionali che non trovando un editore in Italia rischiano di essere ignorate.

Adriano Olivetti, in più di un'occasione, aveva proposto a Zorzi di entrare in Olivetti, ma questi aveva sempre rifiutato considerando più gratificante l'attività editoriale. Spesso, però, Adriano chiede il suo parere su questioni riguardanti la cultura e l'azienda di Ivrea, come ad esempio nel caso della commessa di lavoro affidata nel 1958 a Carlo Scarpa per l'allestimento del negozio Olivetti di piazza San Marco a Venezia.

La responsabilità della Corporate Image: lo Stile Olivetti

In Olivetti Zorzi entra solo nel 1965, quando, dopo l'improvvisa morte di Riccardo Musatti, responsabile della Direzione Pubblicità e Stampa, Bruno Visentini e Aurelio Peccei, rispettivamente Presidente e Amministratore Delegato di Olivetti, gli chiedono di prenderne il posto ed anche di coordinare il design industriale in quel momento affidato a personalità della statura di Ettore Sottsass e Mario Bellini (la responsabilità di Zorzi nel design industriale diverrà più esplicita nel 1969 con la creazione della *Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità*, nel 1980 ribattezzata *Direzione Corporate Image*). Zorzi accetta, ma chiede di restare ancora alla guida delle Edizioni di Comunità.

In Olivetti, dove resta fino al 1986 (anche se la sua collaborazione da consulente si protrarrà fino almeno al 2003), Zorzi diviene il promotore dello stile e dell'immagine aziendale: è lui, infatti, che indica le grandi linee a cui devono ispirarsi la comunicazione grafica ed editoriale, il disegno dei prodotti, le architetture dei nuovi stabilimenti, le iniziative culturali, i rapporti con la stampa.

Tante responsabilità affidate a una sola persona sono il segno di una grande stima e fiducia nelle sue qualità, e sono anche un mezzo per assicurare che l'immagine Olivetti sia coerente in tutti suoi aspetti e venga quindi percepita dal mondo esterno in modo unitario.

Zorzi si avvale della collaborazione di prestigiosi designer, architetti, grafici, fotografi e copywriter, in parte già attivi da tempo in Olivetti o per la Olivetti e in parte da lui selezionati, con il risultato di rafforzare nel mondo l'immagine di un'impresa colta e raffinata. Tra il 1969 e il 1984 organizza grandi mostre itineranti, come *Formes et Recherche* e *Design Process*, portate in diverse sedi europee ed extraeuropee e concepite per comunicare al mondo uno stile aziendale fatto di bellezza, tecnologia, funzionalità e socialità.

Le campagne pubblicitarie

In quegli anni l'Olivetti deve affrontare le grandi trasformazioni della società civile (il 1968, gli anni di piombo...), dei mercati e anche della tecnologia, che con la transizione dalla meccanica all'elettronica pone nuove condizioni al design industriale e a tutte le forme della comunicazione aziendale. Le campagne pubblicitarie devono allora comunicare la svolta tecnologica e allo stesso tempo trasmettere fiducia nelle capacità di un'impresa che era leader nella meccanica, ma che ora deve confrontarsi con l'elettronica. I manifesti e le pubblicità Olivetti di quegli anni spesso uniscono messaggi di innovazione tecnologica a immagini di arte rinascimentale e sembrano dire che l'eccellenza del prodotto è garantita dal connubio tra tecnologia e cultura umanistica.

Su queste forme della comunicazione grafica e pubblicitaria influisce certamente Zorzi, appassionato cultore dell'arte e della letteratura. Non a caso gli anni che trascorre in Olivetti sono costellati da memorabili mostre d'arte e da interventi di restauro di preziosi capolavori dell'arte italiana.

Le mostre d'arte

Racconta lo stesso Zorzi: "La prima grande mostra fu quella degli affreschi di Firenze staccati dalle chiese dopo l'alluvione del 1966 e la organizzai nel 1968. L'iniziativa prese le mosse da Gianluigi Gabetti, allora direttore della Olivetti americana. A lui si era rivolto il direttore del Metropolitan Museum, certo anche per la fama di cui la Olivetti godeva negli Stati Uniti. Per la mostra andai da Visentini che mi disse 'Va bene'. Così l'abbiamo fatta" portando gli affreschi fiorentini a New York e in molti altri grandi musei del mondo, anche in segno di ringraziamento dell'Italia e della Città di Firenze per gli aiuti ricevuti nell'opera di salvataggio e restauro dei dipinti danneggiati dall'alluvione. Da quel momento Zorzi e l'Olivetti operano come ambasciatori della cultura italiana nel mondo.

Alla prima grande mostra itinerante, infatti, ne seguono molte altre, tutte di straordinario livello: *i Cavalli di San Marco*, *i Vetri romani dei Cesari*, *il Crocifisso di Cimabue*, *il Tesoro di San Marco*, ecc. Intanto a Ivrea, il Centro culturale Olivetti

organizza un gran numero di mostre d'arte con particolare attenzione alla pittura moderna e contemporanea.

Il restauro di capolavori

Allo stesso tempo Zorzi promuove importanti interventi di restauro di opere d'arte, non limitandosi alla mera sponsorizzazione finanziaria, ma mettendo in campo anche le competenze tecnologiche e organizzative dell'Olivetti e quelle artistiche sue personali.

Dopo il restauro del *Crocifisso di Cimabue*, danneggiato dall'alluvione di Firenze, su iniziativa di Zorzi l'Olivetti interviene per il restauro dei *Cavalli di San Marco*, la *Camera degli Sposi* di Mantegna a Mantova, la *Cappella Brancacci* di Masaccio, Masolino e Filippino Lippi a Firenze, *l'Ultima Cena* di Leonardo a Milano, per citare solo i restauri più importanti.

Nuove architetture industriali

Nel campo dell'architettura Zorzi affida ad architetti di indiscusso valore le commesse per la costruzione di nuovi impianti Olivetti nel mondo. Per lo stabilimento di Harrisburg (Pennsylvania) la sua scelta cade su Louis Kahn, per gli uffici di Francoforte su Egon Eiermann, per Yokohama su Kenzo Tange, per il centro di formazione di Haslemere su James Stirling, ecc. La regola in questo, come in altri campi, è quella dell'eccellenza: architetti di grande fama per strutture architettoniche destinate a rimanere nella storia dell'architettura industriale.

Agende, libri strenna, calendari e libri d'arte

In campo editoriale Zorzi, su iniziativa di Giorgio Soavi che opera nella sua struttura, avvia la pubblicazione delle famose agende Olivetti (1969) e dei già citati libri strenna (1972) (illustrati da opere commissionate a giovani artisti e a volte impreziositi da una presentazione critico-letteraria dello stesso Zorzi) e qualifica ulteriormente la pubblicazione dei calendari d'arte avviata sin dal 1951.

A queste pubblicazioni, destinate a clienti e partner dell'azienda, Zorzi affianca la pubblicazione di preziosi libri d'arte e cataloghi delle numerose mostre e restauri promossi dalla Olivetti; anche in questo caso i suoi testi introduttivi sono un elemento qualificante.

Un sistema di corporate identity

Sotto la direzione di Zorzi, tra il 1970 e il 1977 l'Olivetti avvia una grande operazione di corporate identity, che mette fine a una certa anarchia nell'uso del logo Olivetti:

dapprima (1970) Walter Ballmer ridisegna e formalizza il logotipo aziendale e quindi (1970-1977) Hans von Klier con Clino Castelli e Perry A. King fissano con un voluminoso prontuario (noto come "i libri rossi") le norme dettagliate per l'uso di tutti i sistemi di identificazione aziendale, dalla corrispondenza ai mezzi di trasporto, dagli imballaggi alle insegne, ecc.

Olivetti, ma non solo

Negli anni trascorsi in Olivetti Zorzi intesse una fitta rete di relazioni culturali, tiene conferenze e lezioni, preferibilmente su temi di arte, architettura e letteratura; è di casa al *MoMA* di New York, come alla *National Gallery* di Londra o al *Rijkmuseum* di Amsterdam, e del suo prestigio beneficia indirettamente anche l'immagine della Olivetti.

Dopo il 1986, mutato il rapporto di lavoro con l'Olivetti in un contratto di consulenza per tutte le attività relative all'immagine e alle relazioni culturali, Zorzi riprende con vigore la sua attività di scrittore e saggista; nel 1988 è nominato segretario generale della *Fondazione Cini*, carica che mantiene fino al 2002. In qualità di presidente del *Centro Internazionale di Arte e cultura di Palazzo Te* tra il 1990 e il 2002 a Mantova organizza oltre venti grandi mostre d'arte antica e contemporanea.

Tra i riconoscimenti ottenuti, si ricordano il *Premio della Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri* nel 1993 e nel 1998 la *Medaglia d'oro del Presidente della Repubblica* per particolari meriti nella cultura e nell'arte.

Ho avuto la fortuna di poter conoscere Renzo Zorzi nel 2003 quando presentò una delle mostre che il nostro archivio aveva organizzato sulla figura di Egidio Bonfante, pittore e grafico alla Olivetti. Mi colpì molto la sua semplicità unita ad una composta nobiltà che appunto caratterizza solitamente le persone veramente nobili. In quell'occasione parlammo brevemente del suo romanzo '500 quintali di sale', edito da Feltrinelli nel 1962, una storia di Resistenza che avevo potuto casualmente ritrovare e leggere. Ne fu felice, ma mi disse che si trattava semplicemente di uno scherzo di gioventù... (il racconto, assieme ad altri, venne ripubblicato nel 1988 da Rusconi con il titolo *L'estate del '42* e vinse due premi letterali, il Premio Chiara e il Premio Comisso).

In conclusione, tra le molte migliaia di documenti che Zorzi ha lasciato nel nostro archivio, ho ritrovato un documento del 1978 che descrive, come solo Zorzi poteva fare, la filosofia, il senso, lo stile delle attività culturali Olivetti.²

«Ci si chiede spesso perché la Olivetti abbia assunto una fisionomia particolare nel settore di alcune attività che potremmo chiamare con un nome abbastanza generico, ma alla fine generalizzante, attività culturali, non strettamente legate alla necessità di essere un'industria, [...]. Vorrei intanto porre il problema nei suoi giusti termini quantitativi. La spesa per tali attività culturali è in realtà molto modesta assolutamente non confrontabile con i bilanci di certe fondazioni emanazione diretta di grandi imprese assai note e che dispongono non solo di mezzi ingenti ma di quadri scientifici e tecnici numerosi e di alta specializzazione. Da un confronto di questo tipo noi della Olivetti usciremo senza dubbio con le ossa rotte e non saremo certo noi a proporlo o a tentarlo. Quello che forse distingue il caso Olivetti da altri e che ritengo sia la ragione che in qualche modo lo caratterizza è una questione di metodo. Tali attività (culturali N.d.R.) sono infatti presso di noi non delegate, ma emanazione diretta del management, un suo modo di sentire la responsabilità aziendale al di là dei puri valori del profitto e delle soluzioni tecniche ai propri problemi di produzione e di collocamento dei prodotti. [...] (A questo proposito N.d.R.) vorrei sottolineare tre punti.

- 1. All'interno del proprio management e del suo sistema organizzativo Olivetti dispone di una Direzione, che dal settore dell'architettura per le fabbriche, gli uffici, i centri residenziali, le attività di training ecc., a quello del disegno industriale per tutti i propri prodotti e sistemi, a quello dell'attività di comunicazione, sia istituzionale ("l'immagine coordinata" dell'azienda) sia informativa e pubblicitaria (tutte le comunicazioni che vanno all'esterno), a quello delle varie attività culturali svolte nei vari paesi del mondo, agisce con una unità di impostazione e articola i propri interventi tenendo contemporaneamente presente i due aspetti del problema: le necessità aziendali, da un lato, il mondo della cultura e delle Arti, di cui ritiene di essere parte, dall'altro. Che anche nel campo della pubblicità guardi con più attenzione ai fenomeni delle arti figurative applicate, alle "invenzioni" degli artisti e alla loro sensibilità comunicativa, che non al mestiere e alle mode delle agenzie pubblicitarie, è una sua caratteristica. Come crediamo che vi siano architetti che meglio e più degli altri esprimano la coscienza formale dell'epoca e danno fisionomia al suo volto e a questi ci rivolgiamo per le nostre necessità, così crediamo che nella comunicazione dell'azienda all'esterno e nel definire la sua fisionomia pubblica e la sua riconoscibilità, sia assolutamente importante tenere conto delle acquisizioni scientifiche portateci dalle teorie del linguaggio e dalle soluzioni formali proprie degli artisti. Non è qui il luogo per un lungo*

² Associazione Archivio Storico Olivetti – Archivio Renzo Zorzi – Studi e Relazioni – Fald. 12 – Fasc. 69.

discorso, ma d'altra parte sono convinto che tre quarti delle invenzioni valide dei pubblicitari trovano il loro precedente la loro matrice nei fatti di natura artistica e di intuizioni che per primi gli artisti hanno avuto e che la loro opera testimonia.

- 2. Il settore industriale in cui Olivetti si occupa è quello del trattamento delle informazioni. (siamo nel 1978, la Olivetti era completamente impegnata nell'attività informatica e stava operando proprio in quello che viene definito 'trattamento delle informazioni'. N.d.R.) Problemi di tipografia, disegno di nuovi caratteri, soluzioni di grafica, valore formale chiarezza percettiva di testi e di messaggi, significato visuale e semantico dei segni, ci portano in un mondo che è quello stesso della figura della cultura figurativa del nostro tempo. Da qui il nostro interesse e partecipazione e una collaborazione sempre più intensa e a due direzioni col mondo, i problemi e la creatività dell'arte. Poiché i nostri naturali e maggiori clienti sono gli uffici, le imprese, le grandi medie e piccole organizzazioni, che serviamo non soltanto di macchine, ma di software, di posti di lavoro, in molti paesi di arredamento, e in genere di razionalizzazione del lavoro, anche molti oggetti che produciamo per loro, calendari, agende, libri, suppellettili di vario uso, cose con cui farci ricordare, vengono progettati non solo come un fine di "immagine", ma secondo una linea di cultura, con la collaborazione diretta di artisti da noi scelti, cercando ogni volta di inventare qualcosa e di dargli una fisionomia che sia la nostra, piuttosto che cercare disordinatamente all'esterno, senza unità e con criteri casuali, quelli che altri producono, buono per tutti e fatalmente uniforme e interscambiabile.*
- 3. Due parole sul significato della nostra presenza culturale. Siamo un'industria italiana, ma che lavora in tutti i paesi del mondo. Veniamo quindi a contatto con molte culture, con molti modi di essere, diversi e interessanti, con molti problemi. Da tutti questi paesi abbiamo avuto arricchimenti, conoscenze di idee, e verso tutti abbiamo cercato di portare alcune cose proprie dell'Italia, il senso della sua civiltà estetica e il meglio della sua espressione artistica e morale. Vorrei fare solo un esempio. Una recente ricerca compiuta In Giappone ci rivela che in questo paese (nel 1978 N.d.R.) dove la nostra società è presente da 12 anni, la Olivetti è tra le prime 15 del paese che i giovani giapponesi in cerca di primo impiego prendono in considerazione per la loro carriera. Certamente ciò è dovuto alla qualità dei nostri prodotti e della nostra organizzazione, ma anche alle molte attività culturali che in questo paese abbiamo svolto, a come ci siamo presentati, ai valori giapponesi che abbiamo saputo assumere come valori esemplari, ai film che abbiamo fatto fare a Ichikawa o agli edifici che abbiamo fatto costruire a Kenzo Tange, come alle mostre d'arte italiana fatte girare nelle sue città. La cultura cioè, quando è perseguita in modo vero, senza truccarla e piegarla a infezioni che non le*

appartengono, senza farne motivi di pubblicità e di consumo, senza strumentalizzarla a fini che non sono suoi, finisce per avere un'influenza anche pratica, che la gente capisce e che crea attorno a chi ne è promotore, quel terreno di simpatia e di fiducia che si riflette anche nello sviluppo delle attività commerciali. Ma su questo occorre avere grandi chiarezza di propositi e senso di responsabilità. Fare cioè le cose in un certo modo perché questo è il nostro dovere; il resto, secondo le parole della parabola evangelica, vi sarà dato in sovrappiù.».

13 dicembre 2022

Lezione della Dr.ssa **Patrizia Zolese**

Responsabile culturale Fondazione Lerici Roma

CARLO MAURILIO LERICI
(Verona 1890 - Roma 1981)

Ingegnere, scienziato, archeologo



<https://www.fondazionelelici.org/la-fondazione-in-italia.html>

Il testo della lezione non è disponibile, si rimanda quindi l'ascolto dell'audio-video al seguente link

<https://www.societaletteraria.it/veronesi-illustri-in-europa-e-verona-centrale-nella-storia-33/>

APPENDICE

Breve curriculum dei relatori

1. Giulia Adami

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

2. Enrico Bandiera

Enrico Bandiera è archivista diplomato presso l'Archivio di Stato di Torino. Dal giugno 1999 lavora presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti (www.archivistoricolivetti.it) e nel 2005 ha assunto il ruolo di responsabile dell'Archivio Storico Olivetti, coordinando le attività di schedatura archivistica dei documenti (<https://archividigitaliolivetti.archivistoricolivetti.it/>).

Supervisiona la consultazione dei documenti, dei libri e delle riviste secondo gli orari di apertura dell'archivio e della biblioteca.

Nell'ottobre 2019 ha assunto il ruolo di Direttore dell'Associazione Archivio Storico Olivetti, coordinando le attività di mostre, seminari, incontri, studi e pubblicazioni sulla storia e sui valori Olivetti, anche con nuove modalità digitali al fine di raggiungere, con i nuovi linguaggi, pubblici più giovani o semplicemente lontani. Partecipa a seminari, incontri lezioni in rappresentanza dell'Associazione.

In questo ruolo di coordinamento ha seguito l'iter che, dal 2014, ha visto la Biblioteca dell'Associazione Archivio Storico Olivetti inserita nel Sistema Bibliotecario di Ivrea e Canavese, con il catalogo consultabile on line e quotidianamente aggiornato (<https://ivrea.erasmo.it/Opac/RicercaBase.aspx>).

3. Camilla Bertoni

Camilla Bertoni è nata a Verona, ha studiato Lettere con indirizzo Storia dell'Arte all'Università Ca' Foscari di Venezia, completando il percorso alla Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Siena e all'Università Sorbonne IV di Parigi. Dopo uno stage di tre mesi al Guggenheim Museum di New York per la mostra *Italian Metamorphosis* (a cura di Germano Celant), ha collaborato dal 1991 con la Galleria d'Arte Moderna Achille Forti di Verona, insegnato Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Verona, per cui è stata anche referente dell'Ufficio Comunicazione, lavorato con gallerie d'arte, istituzioni e associazioni culturali, curando mostre, percorsi e cicli di incontri sulle arti contemporanee. È stata anche membro della Commissione Scientifico-Letteraria della Società Letteraria di Verona.

Come giornalista pubblicista (dal 1998) collabora con varie testate, tra le quali "Il Giornale dell'Arte" (2017-oggi), "Corriere Veneto", "Corriere Trentino Alto Adige" e "Corriere di

Bologna” (2009-oggi), “L’Arena” (1992-2009), oltre a collaborazioni saltuarie con “Diario”, “Titolo”, “Exibart”, “Abitare Verona”, “Carnet Verona”, “Verona Live” e altre.

Dopo studi sulla scultura dell’Ottocento, cui ha dedicato alcune pubblicazioni, è curatrice del progetto “Archivio della scultura veronese”, con il portale in divenire aearchivio-scultura-veronese.org dedicato alla scultura veronese dell’800 e del ‘900, a cui sono collegati due portali monografici, archiviospazzi.it, dedicato agli scultori della famiglia Spazzi, e mario-salazzari.org per il catalogo delle opere dello scultore Mario Salazzari: oltre all’ampio lavoro di ricerca e ricostruzione, il progetto ha dato come esito cicli di incontri, visite guidate e una collana di monografie su scultori veronesi tra otto e novecento, oltre alla guida storico artistica al Cimitero di Verona (con Maddalena Basso e Gabriella Bologna), tutte edite da Scripta.

4. Francesco Bissoli

Francesco Bissoli, diplomato in violino e in composizione al Conservatorio di Verona, ha conseguito la laurea in lettere classiche, è stato borsista dell’Istituto Italiano di Studi Storici e nel 2008 si è addottorato presso l’Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, dove ha successivamente tenuto l’insegnamento di Drammaturgia musicale. Per la casa editrice Lim ha pubblicato i volumi *La Biblioteca musicale della Fondazione Pagliara* (2007), *La Lina di Ponchielli nel solco di un genere medio* (2010), *Storia e fonti della Marion Delorme di Ponchielli* (2012) e, assieme ad Antonio Rostagno, un’edizione di partiture di Giuseppe Martucci (*Gli autografi della Fondazione Pagliara*, 2009); per la Libreria Universitaria il manuale *Disegno storico del pensiero musicale* (2019). Ha prodotto numerosi saggi di carattere musicologico, apparsi in atti di convegno e su prestigiose riviste scientifiche. Nel 2021 ha ottenuto l’Abilitazione scientifica nazionale. Ha insegnato nei conservatori di Trento, Vibo Valentia, Venezia, Pesaro, Frosinone, Vicenza ed è ora titolare della cattedra di Storia della musica presso il Conservatorio ‘E.F. Dall’Abaco’ di Verona.

5. Margherita Bolla

Margherita Bolla è stata curatrice dei Musei Archeologico al Teatro romano e Maffeiano di Verona dal 1994. Oltre a contributi scientifici su temi vari di archeologia romana (in particolare necropoli e corredi funerari, statuette in bronzo, collezionismo) e didattica museale, ha pubblicato in ambito divulgativo guide brevi di esposizioni allestite al Museo Archeologico e testi di argomento veronese, fra i quali volumi su Verona romana, l’Arena e il Teatro romano.

6. Alfredo Buonopane

Alfredo Buonopane si è laureato in Lettere Classiche presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Padova, discutendo una tesi in Epigrafia e Istituzioni romane e ha frequentato la Scuola di Perfezionamento in Archeologia presso l’Università di Bologna.

È professore di Epigrafia Latina presso l’Università di Verona (Dipartimento Culture e Civiltà) e ha fatto parte del Collegio dei docenti e del Consiglio Direttivo della Scuola di Dottorato Interfacoltà (Padova, Verona, Venezia). È responsabile delle ricerche epigrafiche nell’ambito delle missioni di scavo archeologico dell’Università degli Studi di Padova a Nora (Cagliari) e Pompei, e dell’Università degli Studi di Verona ad Aquileia, *Grumentum* (Potenza) e *Compsa* (Avellino).

È stato “Gast Professor” presso il Seminar für Alte Geschichte della Albert Ludwig Universität di Freiburg (Germania) e “Gast Forscher” presso la Berlin-Brandenburgische

Akademie der Wissenschaft di Berlino, colla quale collabora per la redazione del *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

Collabora con il gruppo di studio internazionale “Élites municipali dell’impero romano (E.M.I.R.E)” dell’Università di Parigi I (Panthéon Sorbonne) e, sempre presso la medesima Università, è membro del Groupe International d’Études sur les Femmes et la Famille dans la Rome Antique (GIEFFRA).

È membro effettivo dell’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona.

Le sue ricerche riguardano soprattutto lo studio e le pubblicazioni di iscrizioni romane, la vita economica e sociale del mondo romano.

È autore di oltre 320 pubblicazioni dedicate all’economia, alla società e alla religione del mondo romano, di un *Manuale di epigrafia latina*, del volume *Signacula ex aere del Museo Archeologico Nazionale di Firenze* (con Chantal Gabrielli) e, di recente, del capitolo dedicato a Verona nell’età romana nel libro *Storia di Verona*.

7. Simona Brunetti

Simona Brunetti è professore associato presso l’Università degli Studi di Verona. Si occupa di regia teatrale italiana, di teatro ottocentesco italiano e francese e di attività spettacolare rinascimentale e barocca.

Dal 2021 è Presidente del Collegio didattico di Scienze della Comunicazione e di Editoria e Giornalismo dell’Università di Verona e dal 2009 coordina il progetto *Herla* della Fondazione “Umberto Artioli” di Mantova, dedicato alla ricerca archivistica e catalogazione di documenti inerenti alla spettacolarità patrocinata dai Gonzaga (1480-1630). Nell’aprile 2017 è nominata Presidente del Comitato Scientifico della stessa istituzione.

Accanto a due monografie sulla fortuna scenica in Italia della “Signora dalle Camelie” (2004 e 2008), ha pubblicato diversi saggi e un volume – “Autori, attori, adattatori” (2008) – sul rapporto tra scrittura drammaturgica e prassi attorica nel diciannovesimo secolo; inoltre ha curato diversi volumi miscelanei e collaborato all’edizione critica complanare di “Angelo, tyran de Padoue” di Victor Hugo (2012), a cura di Elena Randi. Negli ultimi scritti si è occupata di questioni legate all’interpretazione dell’attore e all’allestimento di alcuni spettacoli legati alla tradizione italiana. Nel 2018, insieme a Marco Prandoni ha curato l’edizione critica olandese della tragedia “Gysbreght van Aemstel” (1637) di Joost van den Vondel. Nel 2022 ha pubblicato un volume dedicato agli attori di tradizione: “Attori in Video nel secondo Novecento”.

8. Maria Luisa Ferrari

Maria Luisa Ferrari è Professoressa Associata di Storia economica nel Dipartimento di Scienze Economiche dell’Università degli Studi di Verona. È stata componente del Collegio dei docenti di dottorati di ricerca e di varie società scientifiche, è membro effettivo dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona ed è socia della Società Letteraria.

Si occupa di storia economica e sociale tra età Moderna e Contemporanea e prevalentemente dei ceti dirigenti, della evoluzione della città, del commercio e del turismo. Tra le sue pubblicazioni: “Quies inquieta”. Agricoltura e industria in una piazzaforte dell’impero asburgico, Milano, Francoangeli, 2012; “L’onorato sistema”. Vicende economiche di una famiglia nobile nel Veneto tra Sette e Ottocento, Verona, QuiEdit, 2012; Santa Marta. Past & Present, Verona e Sommacampagna (VR), Università di Verona e CIERRE edizioni, 2016, recentemente ha curato il volume *Un territorio in crescita. Il Consorzio ZAI e lo sviluppo di Verona. 1948-2018*, Verona, Consorzio Zai Interporto Quadrante Europa – Tipografia Milani, 2019.

Inoltre, ha pubblicato numerosi saggi e articoli in varie lingue, ha partecipato a numerosi convegni, è stata promotrice, membro del comitato scientifico e organizzativo di convegni internazionali.

Ha partecipato a programmi di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale e internazionale.

È stata ideatrice e curatrice di alcune mostre: “Santa Marta. Storie e percorsi in mostra”; “Racconta la Verona che cambia in un clic” (frutto dell’organizzazione di un concorso fotografico); “Donne visibili e donne in controluce: mondi del fare e mondi del sapere, attraverso le protagoniste femminili nella Verona tra Otto e Novecento” con Daniela Brunelli. Questa mostra trova collocazione nella “Sala delle Donne” della Camera di Commercio di Verona. Nell’ambito dello stesso progetto promosso dal Comitato per l’Imprenditoria femminile di Verona ha è stata coautrice di un volume, dall’analogo titolo, pubblicato nel 2023 dalla casa editrice CIERRE.

9. Tiziana Franco

Tiziana Franco è professore ordinario di Storia dell'Arte Medievale presso l'Università di Verona. Le sue ricerche riguardano la pittura, la scultura e la miniatura nelle Venezie tra IX e XV secolo, con particolare attenzione a Verona. Ha dedicato studi alla pittura tardogotica d'ambito veneto, alla cultura figurativa in area alpina, ai monumenti funebri e alle esperienze di integrazione tra pittura e scultura negli allestimenti funerari e nelle decorazioni di cappella.

10. Vasco Senatore Gondola

Nato nel 1949 a Caprino Veronese, dove abita, laureato in filosofia ed in pedagogia, docente di lettere in pensione, è giornalista pubblicista, membro effettivo dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona e cultore di studi storici sul risorgimento e su personaggi ed eventi del territorio veronese.

11. Gian Paolo Marchi

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

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

12. Laura Och

Dopo la formazione umanistica, Laura Och si è diplomata in pianoforte e si è laureata in lettere *cum laude* all'Università di Padova, dedicandosi alla ricerca storico-musicologica e all’insegnamento. È autrice di diversi saggi e monografie in cui ha ripetutamente esplorato l’ambiente musicale veronese, studiandone i protagonisti e le principali istituzioni. Ha collaborato con riviste specializzate come «Musica», con diversi enti di produzione musicale, fra cui la Fondazione Arena di Verona e il Teatro dell'Opera di Roma, con case discografiche come Philips Classics, Brilliant, Sipario. È stata critico musicale del quotidiano «Il Gazzettino» ed è membro effettivo dell'Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona.

Oltre che nei Conservatori di Rovigo, Trento e Parma, ha insegnato per oltre tre decenni storia ed estetica della musica nel Conservatorio «Evaristo F. Dall'Abaco» di Verona, di cui è stata direttrice.

13. Gian Paolo Romagnani

Formatosi all'Università di Torino con Alessandro Galante Garrone, Franco Venturi e Giuseppe Ricuperati, dal 1988 insegna *Storia moderna* all'Università di Verona dove è attualmente professore ordinario e dove è stato a lungo direttore del Dipartimento di Culture e Civiltà.

Studio del Sette-Ottocento, le sue ricerche hanno riguardato principalmente la storia politica ed intellettuale del Piemonte nei secoli XVIII e XIX; la storia delle minoranze religiose in Italia ed in particolare Valdesi ed Ebrei; la storia della sociabilità accademica settecentesca e ottocentesca; la storia di Verona con particolare attenzione per l'età di Scipione Maffei e l'età napoleonica. Negli ultimi anni si è dedicato principalmente alla storia della storiografia in età moderna e contemporanea.

Fra le sue pubblicazioni più recenti ricordiamo: *La società di antico regime (sec. XVI-XVIII). Problemi e temi storiografici*, Carocci, Roma 2010; *Storia della storiografia. Dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2019.

Fra le pubblicazioni di ambito veronese: *Conoscere Verona. I luoghi della città. Gli eventi. I protagonisti*, a cura di G. P. Romagnani, Edizioni Centro Studi Campostrini, Verona 2008; *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento*, 2 voll., a cura di G. P. Romagnani e M. Zangarini, Società Letteraria di Verona, Verona 2009; Curatore del volume *Storia di Verona. Dall'antichità all'età contemporanea*, Cierre Edizioni 2021.

14. 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.

15. Margherita Zibordi

Margherita Zibordi è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona e ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Padova. I suoi studi e le sue pubblicazioni riguardano la miniatura dell'Italia settentrionale e la fortuna critica e

collezionistica del libro miniato in area veneta. Le sue ricerche hanno avuto per oggetto principalmente la raccolta di ritagli e fogli sciolti miniati del Museo Correr di Venezia e i manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Verona.

16. Patrizia Zolese

Patrizia Zolese è laureata in Archeologia Indiana presso il Dip. di Studi Orientali dell'Università "La Sapienza", Roma (Italia).

Ricercatore presso IsMEO (Institute for Middle and Far East Studies-Roma) e direttore sul campo di progetti archeologici realizzati nello Swat (Pakistan). MohenjoDaro (Pakistan), Kathmandu (Nepal), Pendzikhent (Tagikistan). Consulente e Capo archeologo della Fondazione Lerici (Università Politecnico di Milano), per le attività archeologiche e culturali dell'Asia e del Sud-Est. Esperto del Politecnico di Milano, (Facoltà di Architettura, Dip. Conservazione) di "Architettura e Management Culturale del Sudest asiatico", come tutor per dottorandi. Consigliere Tecnico Capo dell'UNESCO in Laos e Vietnam, sotto la direzione del Dr. Richard Engelhardt, Consigliere Generale dell'UNESCO per l'Asia e il Pacifico, (Bangkok, Thailandia)

17. Elisa Zoppei

Elisa Zoppei, esperta di didattica di lettura animata,. Dopo la laurea in pedagogia, ha curato con mandato ministeriale c/o l'Università di Verona la formazione in servizio degli insegnanti. E come docente ha insegnato "Metodi e tecniche di animazione alla lettura" a Scienze della Formazione e "Lettura e dinamiche della comunicazione" Scienze della Comunicazione: Editoria e Giornalismo- Università di Verona. Una volta in pensione ha continuato a occuparsi di percorsi di promozione poetico-letteraria e corsi di formazione lettori. Ha pubblicato libri per fare della lettura un indispensabile sostegno della vita.

Laboratori di lettura. Metodi e tecniche di animazione del libro Milano, Mondadori- Infanzie 2006 II° ed.; *Dentro oltre il libro*, Verona, Libreria editrice universitaria, 2005; *Lettura come incontro*, Verona, Libreria editrice universitaria, 2005; *Lettura amore mio. Navigando nel mare dei libri*, S.P. Incariano (Vr) Il Segno dei Gabrielli editori 2007 2° ed.; *Lettura e dinamiche della comunicazione* (Vr. QUI^{EDIT}, 2008).

Ha pubblicato recentemente la raccolta delle sue "Poesie per caso".

Cura da più di cinque anni la pubblicazione delle recensioni di libri e autori nell'Angolo della Lettura del sito culturale www.ilcondominionews.it

Conduce un Salotto Letterario c/o Accademia di Agricoltura Scienze e lettere di Verona.

ISBN 9788894730647

