

Oltre l'effimero: la Porta dei Bombardieri a Verona

Nel 1687 un maestoso ingresso veniva eretto a Verona a decoro della sede che ospitava la Compagnia dei Bombardieri. Non si trattava di un evento secondario nel contesto urbano¹: basti considerare che tutto questo avveniva nella piazza del Capitano, dove si trovava la residenza del magistrato veneziano e dove insistente era il richiamo al centro del potere, giacché le piazze dei Signori e delle Erbe, da secoli settori chiave nell'urbanistica dirigenziale e rappresentativa della città, erano soltanto a pochissimi passi.

Non sappiamo come si svolsero le trattative tra la Compagnia e l'artefice dell'impresa. Sappiamo però che il pagamento per l'esecuzione avvenne due anni dopo. Come rivelava un documento pubblicato una settantina d'anni fa, nel 1689 il lapicida Bernardino Miglioranzi veniva pagato per il «Porton fato in Corte»²: testimonianza, questa, di tutto rilievo, poiché consentiva di attribuire una paternità sicura – fatto alquanto raro per le opere del Seicento veronese – alla cosiddetta Porta dei Bombardieri.

Quanto a Bernardino Miglioranzi, si trattava di un artefice alla cui mano sono stati riconosciuti diversi lavori (su cui ci si soffermerà in seguito), e la cui origine è probabilmente da ricondurre – anche se non esistono inequivocabili prove archivistiche in merito – a qualcuna delle numerose famiglie che con tale co-

gnome erano documentate a Sant'Ambrogio di Valpolicella fin dal Quattrocento e che, a partire dal Cinquecento, si ritrovarono a lavorare in qualità di lapicidi a Verona³. Come ha dimostrato Pierpaolo Brugnoli, è ben vero che il nome *Milioranzo* divenne una forma cognominale utilizzata da diversi ceppi residenti nel paese, sovente senza rapporti di parentela tra loro; nondimeno, è anche l'evidenza documentaria di una ben precisa professione, per giunta tramandata di padre in figlio, a suggerire di mantenere in vita, per il momento, un sottile filo rosso di collegamento con l'ambiente ambrosiano.

Il barocco veronese e la vicenda critica della Porta

Ma pure altre erano le ragioni che segnalavano, nel panorama cittadino, le peculiarità della Porta. Sebbene molti dei lavori architettonici e scultorei di quel periodo siano andati perduti, vuoi perché alterati nei secoli successivi, vuoi perché distratti ad altre destinazioni – è il caso di molti altari, oggi spesso rintracciati nelle chiese della provincia – quanto rimane ancora visibile *in loco* permette di confermare quelle che furono le intuizioni della critica; e cioè che Verona, dopo l'esperienza di Michele Sanmicheli e in virtù di una sensibilità propria, che le derivava da una tradizione di contatto profondo e duraturo con le reliquie della romanità, aveva mantenuto una fisionomia clas-

sicista, che ancora nel XVII secolo inoltrato aveva posto seri ostacoli alla diffusione di un'arte barocca, ladove con il termine si alluda a un'espressione incardinata sul realismo, sulla bizzarria e sull'estro⁴. Non che – a ben vedere – fossero mancati episodi eccentrici a variare un panorama sostanzialmente così omogeneo: sin dagli ultimi decenni del XVI secolo erano apparse delle architetture che tendevano a uscire dal seminato dell'insegnamento sanmicheliano, per indulgere a stilemi più evidentemente concentrati su un acceso pittoricismo. Era questo, per esempio, il caso di palazzo Cappella Sansebastiani a San Niccolò o di palazzo Turchi a San Fermo, dove il fitto bugnato, in un caso, o i possenti telamoni, nell'altro, originavano una luminosità frastagliata e immaginifica, che esperiva soluzioni inventive alquanto originali⁵. Tuttavia, si trattava di emergenze isolate, poiché il panorama restava sostanzialmente fedele a ben altro spirito; e pure nel secolo successivo – allorquando più pressanti furono i confronti con la *fantasia* – l'ornato e il disegno di molti edifici (eccezion fatta per palazzo Maffei, per il quale non a caso venne tirato in ballo un progetto giunto niente meno che da Roma)⁶ restò sempre incluso in tessiture controllate, ove l'inserito variegato e bizzarro non venne mai ad alterare completamente la sobrietà e la grammatica delle strutture classicheggianti.

Per contro, la Porta dei Bombardieri uscì da questo sentiero. Se ne erano ben resi conto i commentatori più tardi, che immancabilmente contestavano le pur contenute interferenze barocche nell'edilizia e nel decoro cittadini, ma che ancor più implacabilmente tuonavano contro la "licenza" del *Porton*, del quale non si stancavano mai di descrivere l'ornamento,

commentandone con pari stupore la struttura "irragionevole".

Tant'è che nel 1718, Bartolomeo Dal Pozzo non riusciva a trovare nessun aggettivo più eloquente, se non «bizzarro», per qualificare il lapicida Giovanni Battista Miglioranzi (padre di Bernardino), allora ritenuto artefice della porta⁷. Non diversamente, nel 1754, faceva Giacomo Scherli, onde rendere palese la sua disapprovazione per un «arco di capricciosa struttura, che due cannoni servono per colonne, due tamburi per piedestalli e due mortari da bomba per capitelli»⁸. Su questa strada lo avrebbero seguito più o meno tutti. Zannandreis, il cui testo veniva redatto attorno al 1835, ancorché apprezzasse la conduzione tecnica della scultura, era trattenuto dal gusto dell'epoca ad andare oltre: «Mostrò il Miglioranzi – per lui da identificare in Giuseppe, come era divenuto il Giovanni Battista di Dal Pozzo⁹ – quant'egli fosse ingegnoso e bizzarro, nell'erezione del portone entro il cortile del Palazzo del Capitano [...] formato di tamburi, artiglierie, mortari ed altri militari stromenti, opera ben condotta in quella nuova foggia d'architettura, che non deve per altro essere stata applaudita che solamente a' suoi tempi»¹⁰. Circa un quindicennio prima, ancor più esplicito era stato Giovanni Battista Da Persico, che addirittura poneva il lavoro seicentesco a confronto con quelle porte di Sanmichele, che pure a suo tempo lo stesso Vasari aveva in parte stigmatizzato¹¹. Dunque, elogi a piene mani per l'architettura cinquecentesca, «regolata sulle modanature delle antichità greche, che le più stanno senza piedestalli. Vedi però in ambedue – la porta Dolfin e quella della piazza del Capitano – che simmetria d'invenzione, e che gioco di forme». Ma attenzione, poiché il confronto, per la Porta

Nella pagina a fianco.

La Porta dei Bombardieri venne innalzata nel 1687 dal lapicida Bernardino Miglioranzi, che vi scolpì gli strumenti e le armi usate dalla Compagnia, realizzando un esempio di arte barocca lontana dallo stile classicista diffuso in città.



dei Bombardieri, era fatale: «Quale scadimento e deformità un secolo dopo! Prova ed esempio ne abbiamo nel cortile predetto in una porta fatta alzare a spese dei Bombardieri veronesi, la quale per le colonne ha cannoni, per piedestalli tamburi, per capitelli mortari da bomba, e per ornati altre spezie di militari stromenti, con sotto l'architrave 1687, e fu disegno di Giuseppe Miglioranzi nostro architetto, che tutta vi allogò la bizzarria del secolo e della sua fantasia»¹².

Ancora per tutto l'Ottocento e oltre sarebbe perduto il pregiudizio verso quell'estrosità barocca¹³. Lo stesso Corso poteva dire di Bernardino Miglioranzi, da lui riconosciuto quale responsabile del lavoro, che era stato «fantasioso ma strano artista, ribelle ad ogni regola, fiorito intorno al 1687, autore di quel cumulo d'incongruenze che è la porta dei Bombardieri»¹⁴. Eppure, nel 1909, uno storico acuto e intelligente come Luigi Simeoni aveva già dato prova della sua modernità, ribaltando il segno delle valutazioni: «La porta suaccennata, che è uno splendido esempio di stile barocco, basterebbe da sola a far capire lo spirito dell'arte del Seicento»¹⁵.

Tradizione classica e innovazione barocca nella Porta

Ma quali caratteristiche dell'arco, allora, ne avevano fatto un caso tanto particolare? Un'occhiata preliminare ai dettagli potrà giovare alla comprensione. Sovrastata da un balcone, la cui balaustra è composta da spingarde e nel quale appaiono tube da guerra, loriche e rami di alloro, la Porta reca un fitto apparato ornamentale, intessuto nel rispetto della simmetria, alla quale, nondimeno, una *variatio* dei particolari impedisce di sfociare in una frigida griglia decorativa. Si faccia attenzione alle lesene esterne: due maschero-

ni reggono, a sinistra, una lancia, una pistola, due torce intrecciate, un polverino, un cannocchiale, un compasso, un corno e una squadra; a destra, ancora una pistola e una lancia, una tromba, una spada, una borsa, una fiaschetta da polvere, un turcasso con frecce, di nuovo un corno e una squadra. Direttamente sull'arco, senza soluzione di continuità, a primeggiare sono ancora squadre e compassi, ma pure due profili di soldati con l'elmo a guardacollo, stendardi arrotolati, scudi, tube, farette, spade, una cornetta, una scure, una mazza d'arme e uno stiletto. Uno per parte, due fusti di bombarde esibiscono le immagini di santa Barbara, patrona della Compagnia, abbigliata con l'elmo, e di un'altra santa (forse ancora la medesima) in atto di reggere la spada e rami di palma¹⁶. Alle basi, rotoli di cordami, tamburi e barili da polvere; in alto, due mortai con tanto di munizioni in canna adempiono alla funzione di capitelli¹⁷.

Con tutta evidenza, fu giustappunto in virtù di tale assetto che la Porta aveva assunto un'eccentricità che ne poneva in rilievo la distanza con il più regolare e rassicurante orizzonte veronese. Ma in che modo ciò era avvenuto? Se, per la tipologia, essa era in realtà meno dirompente di quanto l'apparenza potesse lasciar credere, d'altro canto, restava indubbio che quell'ornato avesse messo in campo una libertà inventiva con la quale proditoriamente tradiva le forme classiche dal loro interno.

Per quanto concerne il primo punto, infatti, a ben vedere, lo stacco con la tradizione non era poi così drastico, giacché l'ingresso ad arco militare si inseriva in un solco la cui origine risaliva ai primi anni del Cinquecento. Il tema era evidentemente di ascendenza classica e sfruttava gli effetti decorativi di raffinate

composizioni ad armilustri e panoplie, ben note nel mondo antico. Familiari agli artisti tardoquattrocenteschi erano le cosiddette lesene di Santa Sabina – dalla chiesa romana ove erano custodite, ma verosimilmente, dato il soggetto, provenienti da un tempio di Marte –, sulle quali si dispiegavano elementi guerreschi con un'evidente connotazione trionfale¹⁸.

I ricaschi a Verona non si erano fatti attendere. Già la loggia del Consiglio aveva squadernato un album di soggetti militari nelle specchiature della balausta al piano terra¹⁹, ma fu a partire dagli ultimi anni del Quattrocento che si assistette alla consacrazione dell'ornamento guerresco: sicché erano delle panoplie in *grisaille* a fungere da cornici per le scene all'antica nella cappella di San Biagio, a opera di Giovanni Maria Falconetto, tra il 1498 e il 1499²⁰; o ancora fu l'esibizione delle armi a celebrare la famiglia Medici, nella decorazione della volta antistante della cappella a San Bernardino, con un verosimile rimando anche alla professione di Bassano, figlio del committente Nicolò²¹. Di seguito, saranno soprattutto i piedritti degli archi a render testimonianza del favore che gli armilustri andavano riscotendo: all'incirca nel 1508, il motivo emergeva nella cappella Mazzanti e verso il 1515 faceva capolino in quella dei Maffei, entrambe in duomo²²; nel frattempo, era stato utilizzato all'ingresso del palazzo di Virgilio Zavarise, dove l'iscrizione sull'archivolto conferma la data 1506. Agli altri e relativamente numerosi esempi che il territorio cittadino offriva – tra i quali è doveroso segnalare l'ingresso di palazzo Da Monte-Maffei, per cui la connotazione trionfale era ribadita dall'iscrizione *ARCUS QUALIS* nell'archivolto – fece seguito, negli anni Trenta, la decorazione del portale di palazzo Canossa, dove un ric-

Le due colonne della Porta sono costituite da affusti di cannone e sono affiancate da festoni costituiti dalle armi e dagli oggetti usati dai Bombardieri, tra i quali spiccano le pistole, una spada dall'elsa aquilina, le sagome, i compassi, i corni e le taschette per la polvere, il coltellino da bombardiere con il manico a foglia di putto, gli scudi (alcuni decorati a mascheroni), un binocolo, le tube, le torce e gli stendardi.



chissimo e raffinato apparato militare era coronato dal busto di Minerva²³.

A questo punto, tali esempi, limitati quantitativamente, ma non inadatti a rappresentare il fenomeno, impongono una doverosa riflessione. Va detto, infatti, che la scelta dell'arco militare quale foggia per l'ingresso, che fosse di un'abitazione o di una cappella, poteva accordarsi sia alla professione dei proprietari (evidenza questa confermata da alcuni episodi, in cui è verificabile la coincidenza tra il soggetto della decorazione e il mestiere di qualche membro delle famiglie residenti)²⁴, sia alla celebrazione della *virtus* che l'attività militare era ritenuta in grado di rispecchiare: solo in quest'ultimo modo, infatti, si possono giustificare le panoplie delle cappelle sottoposte al patronato di religiosi, o quelle di palazzo Zavarise, dimora di un notaio umanista del tutto alieno dalla pratica marziale, che tuttavia volle ricordare la morale della sua scelta con le eloquenti parole iscritte nelle lesene: VIRTUTI VICTRICI. Del resto, la nobilitazione della forza militare era nozione radicata nella cultura del tempo: il fatto stesso di aver voluto l'effigie di Minerva a corona del portale indicava nei fratelli Canossa il desiderio di manifestare non soltanto un ideale di armonia degli opposti che non avrebbe contrastato con la *mediocritas* celebrata dallo zio Ludovico, ma anche, più precisamente, l'aspirazione che, pure in una famiglia di guerrieri, la forza delle armi potesse essere opportunamente mitigata dall'intelligenza, dall'ingegno e dalla saggezza²⁵.

A dire il vero, per quanto riguarda la tipologia dell'arco, l'ingresso di palazzo Canossa può essere considerato uno degli ultimi esempi ispirati al repertorio di Santa Sabina; di seguito, saranno le vittorie accanto al

fornice (provenienti direttamente dagli archi imperiali) a dar conto della matrice guerriera del motivo, mentre le metope di un fregio dorico avrebbero evidenziato il tema attraverso il ricorso a oggetti militari (elmi, scudi, spade e quant'altro), come rivelano Palazzo Serenelli-Benciolini in via Diaz (databile al 1586 circa)²⁶ o, con maggior impegno, la Gran Guardia in piazza Brà (la cui prima fase di costruzione si colloca tra il 1609 e il 1614)²⁷, dove addirittura era stato scolpito un cannone moderno sull'affusto. Sta di fatto, però, che l'elemento militare, dopo gli *exploits* del primo Cinquecento, allorquando poteva assumere un ruolo soltanto simbolico, ebbe la tendenza a svilupparsi in un'accezione nettamente specifica, configurandosi come un puntuale geroglifico della gloria militare *tout court*. Basti qualche caso, come a San Bernardino, dove i cenotafi dei condottieri Francesco e Giacinto Perez, nella cappella di San Francesco, rendono del tutto manifesta la concordanza tra la professione dei defunti e l'apparato ornamentale²⁸.

Insomma, l'evoluzione del genere aveva finito per intrecciare iconografia e committenti in un legame destinato a divenire univoco, tant'è che, nel corso del Seicento, furono specialmente i veri soldati a giovare di tali apparati, onde rammentare la pratica che li aveva resi meritori dell'onore e della memoria²⁹; e con la conseguenza supplementare che, se inserita entro tali coordinate, la Porta dei Bombardieri non faceva che allinearsi a una più vasta tendenza iconografica, forgiata dall'uso e familiare agli occhi dei concittadini.

Eppure tutto questo non era stato sufficiente a garantire nei posteri l'apprezzamento della Porta. Il fatto è che le critiche sommariamente ricapitolate poc'anzi avevano giustamente percepito, seppure in-

Sull'arco della Porta
sono riprodotti,
simmetricamente,
due elmi e due scudi;
a sinistra, una torcia,
una lancia, una tuba;
a destra una spada,
una faretra e un'ascia.
Nei mistilinei sono
accumulati scudi e lance.



consapevolmente, come, all'interno delle forme tardocinquecentesche e seicentesche, coesistessero molteplici registri espressivi: una sorta di *sermo nobilis* che, per molti aspetti e con differenti gradi di evoluzione, informava la prevalente *facies* classicheggiante,

destinata a tragittare l'architettura cittadina dall'interpretazione sanmicheliana di Domenico Curtoni al luminismo più plastico – però sempre ammansito da orditure regolari – dei palazzi nobiliari o delle chiese della seconda metà del secolo; e un accento – raro, ma

non inesistente – ove realismo ed estro potevano essere declinati in una chiave piú ingegnosa e caricata; e che finiva per rendere cangiante il profilo veronese, laddove la forza della pur dominante memoria sanmicheliana avesse dovuto scendere a patti sia con le inclinazioni personali degli artisti, sia con i *desiderata* dei committenti.

Di fatto, ciò che emerse con la Porta dei Bombardieri (e che giustificava il malcontento della critica classicista veronese) fu un prodotto del tutto originale non tanto per l'adozione di quella tipologia di ingresso, quanto per altri due fattori che scardinavano, piú in profondità, i principi architettonici e decorativi classici. A livello iconografico, la coltre di oggetti che appartenevano, sí, all'ambito militare, ma che erano di uso corrente, riportava a un terreno concreto quello che la pratica cinquecentesca aveva idealizzato sotto vesti antiquarie. Dal punto di vista strutturale, poi, la meraviglia era accentuata dall'impiego di strumenti feriali (quali tamburi, barili, sarmenti, bombarde e mortai) in luogo di basi, colonne e capitelli, per di piú costruendo equilibri inverosimili, in virtù dei quali le pesantissime bombarde avrebbero dovuto essere sostenute dalla pelle tesa dei tamburi. Insomma, era il travestimento sotto forme corsive e irragionevoli, con cui si cancellavano le pregiate strutture classiche, a qualificarsi come il portato di una profonda diversione nei confronti del rigore e dell'ordine. E che mostrava tutta la sua "indisciplina" allorquando si passava a un confronto con altri apparenti paradossi del Seicento, dei quali il piú vicino – per tipologia e datazione, quantunque non per spirito – era il portale che chiudeva la recinzione antistante la chiesa dei Santi Nazzaro e Celso, eretto a opera di Antonio Saletti il

Giovane nel 1688³⁰. Qui, infatti, a dispetto dell'idea barocca per i quattro drappi annodati alle colonne, appariva senz'altro prioritario il riuso dei codici classici, dorici in particolare, come era divenuto consueto negli ingressi a partire dall'impiego sanmicheliano nelle porte urbane³¹. E pure i temi nelle metope, che schieravano immagini religiose e devozionali, trovavano una strettissima parentela con il fregio dipinto da Francesco Torbido nel 1534 per il presbitero della Cattedrale, ove Giberti aveva voluto che fossero raffigurati oggetti sacri e liturgici, probabilmente con valore memorativo della sacralità del luogo e della funzione episcopale³².

La Compagnia dei Bombardieri

Per contro, allorquando decisero l'innalzamento della Porta, i Bombardieri avevano avuto in mente un'operazione celebrativa ben precisa, di fattura divergente rispetto ai canoni formali classicisti, ma certo decisamente piú originale, se giudicata per quell'afflato che rende oltremodo palpabile l'inventiva di certo barocco.

Fino a quel momento, la Compagnia non si era distinta nel panorama cittadino per pregevoli interventi artistici: con l'unica eccezione della pala di Santa Barbara nella chiesa di Sant'Eufemia, commissionata a Francesco Torbido verso il 1540 come ornamento dell'altare che la famiglia Da Campo, nel 1525, aveva concesso ai Bombardieri³³. Se il documento con cui veniva richiesta l'ancona è stato parzialmente pubblicato, può tuttavia essere aggiunto, a ulteriore giustificazione iconografica, che pure i santi Antonio abate e Rocco (presenti nel dipinto assieme a Barbara) erano da inserire tra i patroni della Compagnia: lo provavano

Sull'affusto di sinistra è raffigurata, entro un medaglione, l'immagine di una santa con una spada e un ramo di palma, di non univoca identificazione. Sull'affusto di destra è scolpita, anch'essa entro un medaglione, l'immagine militaresca di santa Barbara, patrona della Compagnia, riconoscibile per la torre, suo tradizionale attributo.



almeno il gonfalone (perduto) commissionato a Paolo Farinati nel 1576, «sul quale li va dipinto santa Barbara in airo e santo Antonio da baso e san Rocho», e l'atto con cui nel 1623 veniva ricordato l'obbligo di far dire messa presso l'altare della Compagnia anche nelle feste dedicate giustappunto ai due santi³⁴.

Ma chi erano questi Bombardieri? L'ordinamento della Compagnia veronese è ricostruibile attraverso le

informazioni fornite da alcuni registri e dal *Libro delli Privilegi concessi dal Serenissimo Principe di Venezia alla Scolla de i Bombardieri di Verona*, noto in due versioni, una custodita presso la Biblioteca Civica di Verona e l'altra presso l'Archivio di Stato³⁵.

Dai documenti emerge che i Bombardieri (in pratica, degli esperti di artiglieria) non erano militari professionisti. Tutt'altro. Nella massima parte, si trattava

di commercianti e artigiani³⁶ che erano entrati a far parte della compagnia per varie motivazioni: vuoi per godere di alcuni privilegi, consistenti in esenzioni daziarie su beni di consumo primario, come vino, grano e legname³⁷; vuoi per prestigio personale, tanto più in un periodo come il Seicento in cui la facoltà di portare armi non era solo un'esigenza di difesa, bensì un mezzo di nobilitazione; e che, con l'appartenenza alla Compagnia, consentiva di evitare legittimamente quei divieti di ordine pubblico emanati per contrastare le sgradevoli, eppure costanti, intemperanze di un'epoca che le fonti dipingono alquanto incline all'ira³⁸. Tant'è che, giustappunto nel tentativo di regolamentarne l'utilizzo, le autorità veneziane non si stancavano di ribadire gli ideali a cui il porto d'armi era destinato: il Bombardiere doveva essere «libero da fattioni» e dedito a un'attività che facesse l'onore suo, secondo un precetto enunciato già nel 1510, per essere ribadito – forse perché disatteso? – nel 1531, nel 1572, nel 1578, nel 1602, e nel 1623³⁹. Che le faccende dei Bombardieri fossero anche questione di benessere generale, poi, era affermato esplicitamente in quelle occasioni in cui, per sollecitare un sentimento evidentemente restio a emergere, veniva chiamato in causa il «servizio pubblico»⁴⁰. In favore del quale, comunque, – a detta degli stessi Bombardieri – sarebbero stati assai più determinanti rimborsi ed esenzioni, «col godimento della qual gratia si renderemo più habili a continuar non solo, ma ad accrescer il servitio alla pubblica maestà»⁴¹.

Altre disposizioni regolavano minuziosamente la condotta dei Bombardieri, che dovevano essere pronti a servire per terra e per mare⁴². Più precisamente, come rivelano le fonti, «la Compagnia de Bombardieri veronesi ... soggiace non solo a tutte le funzioni mili-

tari che sono comuni a tutti li Bombardieri di Terra Ferma, ma all'aggravii pesantissimi di mandar Bombardieri in presidio sin'hora a Mantova ogni due mesi, armar una e più volte al mese li corpi di guardia della città e castelli, scortar le militie che partono da Verona, incontrar principi esteri et gli rappresentanti di Sua Serenità et altre»⁴³.

Per tale motivo, le armi, sempre pronte all'uso, dovevano essere custodite in casa del Capitano (nell'armadio della Pubbliche Munizioni verrà detto in seguito) e non potevano essere prestate⁴⁴; agli stessi compagni, d'altro canto, era proibito servire «in milizia pagata senza licenzia»⁴⁵. Maggiore attenzione, tuttavia, era riservata al monitoraggio delle capacità tecniche dei Bombardieri, soggette a verifiche periodiche a opera del Capitano, a due *mostre* annuali a Venezia, onde ribadire il senso di appartenenza alla più ampia compagine veneta⁴⁶, e alle esercitazioni in Cittadella, presso l'area chiamata Tavolazzo⁴⁷. La coesione interna, invece, era sollecitata dalla devozione a santa Barbara, alla quale i compagni erano tenuti a offrire dei *luminari*⁴⁸; di più, nel 1623, era ribadito l'obbligo di commemorare la festa della patrona con una messa solenne, accompagnata dall'organo, dai canti e dalle processioni confacenti a sottolineare, attraverso l'onore alla protettrice, il prestigio della Scuola⁴⁹.

E che l'impegno fosse stato preso seriamente lo dimostrano alcuni libri contabili superstiti, che vanno dal 1667 al 1697, ove sono registrate le spese sostenute ogni anno, allo scadere della festa, per esaltare la *solemnità* con l'apporto di quei decori effimeri che occupavano la Compagnia nei mesi di novembre e dicembre. Si iniziava con l'acquisto a Venezia di immagini della santa, stampate o miniate, grandi o piccole, da distri-

Le basi della porta sono costituite da barili per la polvere, tamburi e rotoli di cordami, oggetti di uso comune per i Bombardieri, tutti ricordati nei regolamenti e nei documenti della Compagnia.



buire ai compagni⁵⁰; si proseguiva con l'ingaggio dei pittori per dipingere – diplomatico ossequio alle autorità – le armi dei rettori sui teli da porre all'altare o sul cornicione della cappella⁵¹; e si finiva con le spese per far leggere e pubblicare i proclami «per la solennità della santa»⁵². Ovviamente, nei preparativi la parte del

leone era rappresentata dalle cure dedicate alla patrona: la sua statua veniva abbigliata con vesti tagliate appositamente⁵³, e quindi trasportata in processione con l'ausilio di facchini, i cui abiti neri erano decorati dalle immagini della santa cucite sulla stoffa⁵⁴; sullo sfondo, infine, a rendere corale la partecipazione, accom-

pagnavano il corteo i rintocchi a festa delle campane di Santa Eufemia e della Torre civica⁵⁵.

Ma pari risorse erano riservate all'addobbo della cappella di Santa Eufemia⁵⁶, decorata con quegli apparati che le stampe dell'epoca hanno reso familiari in diversi contesti e che, pure nel caso della Compagnia dei Bombardieri, la contabilità documenta con dovizia di annotazioni: una volta all'anno, dunque, la cappella era ricoperta di fiori, quadri, argenterie, corami e tappezzerie. Tutti presi a nolo o trasportati dal magazzino dove i Bombardieri li ricoveravano dopo l'uso, con un inesorabile quanto indaffarato andirivieni che da solo bastava a concretizzare il senso dell'effimero che presiedeva a tanto dispiego⁵⁷.

Eppure, tra queste attenzioni, desta tuttora curiosità solo un particolare, da attribuire non si sa se alla disciplina o alla devozione dei Bombardieri: pesanti sanzioni, infatti, erano previste per chi bestemmiava, «nel tempo particolarmente che si troverà al tiro del bersaglio»⁵⁸.

L'iconografia della Porta

Nondimeno, ciò che si presenta alquanto stimolante per l'iconografia dell'arco è la descrizione dell'abbigliamento e della dotazione dei Bombardieri, minuziosamente regolamentati e sollecitati dalle autorità tanto quanto i vincoli comportamentali⁵⁹. Così, gli Scolari dovevano innanzitutto «tenere schioppo o vero archibugio, e con quello esercitarsi a requisizion del suo capo»⁶⁰. Ma l'archibugio non era l'unica arma obbligatoria; anzi, ogni scolaro era anche «obbligato a tener [...] sestì, ricambi appartenenti all'arme dei Bombardieri»⁶¹. Nel 1572, a incrementare la dotazione, venivano aggiunti altri strumenti: «Che cadauno sii

obligato haver un murion, una coltellina da bombardiero fornita, uno schioppo da foco col suo corno da bombardiero, uno taschino col suo azzalino»⁶². Entro la fine del secolo, subentrava la necessità di impraticarsi con il falconetto, accanto all'«arcobusone da posta» e all'«arcobuso da mano»⁶³.

Le esercitazioni, comunque, più in generale, dovevano servire «per istruire, esaminare et ammaestrare li scolari bombardieri di tutto ciò che occorre, e conviene all'uso, e maneggio dell'artiglieria di fuochi artificiali, macchine e sarmenti necessari»: momento questo che i documenti indicano come particolarmente prezioso e che, conseguentemente, doveva essere opportunamente pubblicizzato, primo tra tutti con «uno stendardo da metter in piazza ogni primo del mese per segno che li Bombardieri vanno al Bersaglio»⁶⁴.

Alle *mostre*, invece, ciascun Bombardiere avrebbe esibito «il suo moschetto con forcina fresca, o bandolero, e con la sua spada arma propria d'honorato soldato»⁶⁵. Che la spada fosse un segno d'onore per i Bombardieri, poi, è confermato dal fatto che annualmente ne veniva commissionato un esemplare particolarmente pregiato, talvolta con il manico dorato, e con il fodero da portare al fianco, a sua volta decorato da preziose fibbie d'argento⁶⁶. Ma soprattutto, però, a Venezia, doveva fare bella mostra di sé la selva delle lance, inviate appositamente nella capitale a incrementare i segni del potenziale bellico della Compagnia⁶⁷.

Data l'importanza nel maneggio delle armi, nulla era lasciato alla libera iniziativa dei singoli. I moschetti, per esempio, a garanzia del loro uso e del loro numero, dovevano essere certificati con i bolli di san Marco e di santa Barbara⁶⁸. Nel 1606, veniva richiesto

Nella pagina a fianco.

Sulla sommità della Porta, due bombarde con il proiettile, simmetricamente disposte sotto la balaustra, fungono da capitelli per le colonne.



che «tutti li Bombardieri indifferentemente, niun eccezzionato, si provedan delli stromenti, che sono necessari alla professione ed in particolare debbano sempre havere il compasso, e la sagoma»⁶⁹. Persino il tamburo aveva la sua funzione, ragion per cui era fatto ordine di «insegnarli la toccata del tamburo, et all'andare ordinato»⁷⁰, arrivando a comandare che «ogni Città, e Terra, dove vi sono compagnie di Bombardieri haver debba un tamburo specialmente per servizio di essi»⁷¹. Del resto, il suono ritmato e solenne della percussione non era limitata ai soli scopi bellici: i tamburi accompagnavano il passo dei compagni che seguivano la statua di santa Barbara in processione⁷², così come scandivano le loro esibizioni nella festa del Primo di Maggio, allorché i Bombardieri, alla presenza dei magistrati veneziani, celebravano con grande pompa le prodezze della loro compagnia⁷³.

Vero nodo cruciale, però, era la polvere da sparo, assegnata a ciascun bombardiere, nelle esercitazioni, in misura di un'oncia⁷⁴, mentre l'insegnamento delle potenzialità esplosive era affidato al capitano: «Che il capo, che serà de Bombardieri in Verona sia obbligato d'insegnar alli scolari la ragion della polvere del peso di essa et della balla con tutti li segreti dell'arte a cadauno»⁷⁵. Nel 1612, addirittura, erano gli appaltatori a divenire oggetto di una normativa, allorché si ordinava loro di fornire tutta la polvere necessaria alle esercitazioni⁷⁶. Forse, tanta preoccupazione nasceva anche da considerazioni più pratiche, se è vero che, leggendo tra le righe, paiono profilarsi una serie di scuse avanzate dai Bombardieri per sottrarsi alle esercitazioni domenicali: «Acciò che non si possino scusare essi Bombardieri di esercitarsi, e farsi pratici nel suddetto tiro d'arcobuso per mancamento di polvere»⁷⁷.

Ne viene, allora, come la descrizione sin qui affrontata porga un utilissimo destro all'illustrazione dell'apparato ornamentale dell'arco: accanto alle armi da parata necessarie soprattutto alle *mostre* (gli elmi coi pennacchi, gli scudi ornati di mascheroni, le lance, la spada dall'impugnatura finemente decorata, «arma propria d'honorato soldato») compaiono spingarde, trombe e corni da suonare alle esercitazioni o in battaglia, uno stiletto da bombardiere con l'impugnatura a foggia di putto (la «coltellina da bombardiere»)⁷⁸, una scure, una mazza e pistole («tutte quelle armi solite adoperarsi nell'uso della guerra»), sagome e compassi, barili, polverini, corni e fiaschette per la polvere da sparo; oltre al cordame, alle bombarde e ai mortai («artiglieria di fuochi artificiali, macchine e sarmen-ti»), a cui andavano aggiunte le torce per accendere le micce; e, infine, quei tamburi così fondamentali per imprimere il passo e l'ordine delle avanzate.

Sono tali presenze, dunque, a confermare che l'ideazione iconografica non fu né casuale né astratta, bensì dettata dalla volontà di rendere tangibile la dimestichezza dei Bombardieri con quegli strumenti da cui – giusta le disposizioni negli statuti – sarebbe giunto l'onore per sé e per la città.

Bernardino Miglioranzi e i compagni Bombardieri

D'altro canto, in tale volontà deve essere iscritta anche la scelta di chiamare all'opera Bernardino Miglioranzi, che le fonti qualificano come *bombardier* almeno dal 1675⁷⁹: fu il legame corporativo, dunque, ad avere un ruolo primario nel costruire i tasselli di un'impresa la cui portata celebrativa doveva essere accompagnata da un'invenzione pertinente e da un artefice degno della fiducia dei compagni. Fiducia, del

resto, che venne debitamente ripagata non soltanto con la fantasia impaginativa dello scultore, abilissimo a destreggiarsi nella sottile metamorfosi strutturale, ma anche con la sua disinvoltura nel soffermarsi su dettagli raffinati, apparentemente sconcertanti nella rude natura morta che aggalla dalla pietra: e che vanno dai mascheroni sugli scudi a quelli – particolare ancor più ricercato – sull'elsa di una spada; dall'impugnatura dello stiletto a foggia di putto (ma visto di spalle, come se l'arnese fosse stato gettato a caso nel mucchio) agli ornamenti sulle fiaschette da polvere, ricalcanti con finezza le preziose lavorazioni dei cuoi o del corno.

La presenza di Bernardino Miglioranzi, tuttavia, merita qualche parola in più. Non si tratta, in effetti, di una partecipazione eccezionale, dato che nella Compagnia non mancavano lavoratori della pietra. Guzzo aveva segnalato il lapicida Marc'Antonio Giarola che, nel 1652 era registrato nell'anagrafe di Ferraboi con la qualifica di «tagliapietra bombardier» e che altri documenti confermano nella Compagnia almeno fino al 1671⁸⁰. Bernardo Schiavi, conosciuto per la carica di Ingegnere capo di Verona nonché per alcune opere militari, risulta scrivano della Compagnia nel 1659⁸¹, mentre nel 1671 torna a essere elencato tra i bombardieri, con la precisazione del patronimico (di Vincenzo), della professione (tagliapietra) e della residenza (all'epoca, la contrada di San Salvar)⁸². Della famiglia, comunque, non era l'unico, poiché già il padre aveva fatto parte della Scuola. Infine, nel 1671 compariva anche il fratello Prospero, che doveva permanere tra i Bombardieri almeno sin al 1695⁸³. Nel 1679, il lapicida Pietro Mezanin era indicato come «tagliapietra e bombardier»⁸⁴. Nel 1676, la Compagnia aveva offerto



Mappa del 1672, raffigurante il Tavolazzo, dal 1613 luogo delle esercitazioni dei Bombardieri (ASvR, San Domenico, reg. 42).

«una gratia» (vale a dire un donativo in denaro) a Vittoria Malenza, moglie di Domenico Tomezzoli; nome questo che, infine, veniva riportato anche verso il 1687: difficile precisare se il «soldato bombardiere» e scultore, giusta l'ultima evidenza, fosse da riconoscere in Domenico il Vecchio o nel nipote Domenico il Giovane, figlio del fratello Stefano⁸⁵. Più ragionevole è limitarsi a prendere atto della cospicua presenza di lapidici e *marangoni* (oltre che di intagliatori e doratori), di cui i nomi elencati nel testo rappresentano soltanto una parte minima, benché illuminante⁸⁶.

D'altronde, va da sé che, per i più abili a sfruttare le occasioni, la presenza nella Compagnia doveva costituire una cospicua fonte di lavoro. Ancorché nulla si sappia della produzione di quel pittore Cesare di Giambattista Maggioli che troviamo negli elenchi del 1671⁸⁷, le registrazioni contabili confermano che i Bombardieri sborsavano piccole ma costanti somme per decorare i propri gonfaloni o per far dipingere le armi dei magistrati veneziani su quelli da portare in processione; così da lasciar intuire una rete di commissioni minute quanto ripetute che dovettero sicuramente riversarsi innanzitutto sui membri del sodalizio⁸⁸. E quantunque per molti artigiani non vi siano indicazioni esplicite in proposito, accertati, invece, sono i profitti dello spadaio Federico della Val, annoverato nel 1671, che poté vendere a più riprese alcuni suoi pregevoli esemplari da parata alla Compagnia⁸⁹. O quelli dell'*indorador* Domenico di Giacomo Scapin, chiamato a fare «le arme delle ecc.mi signori Rettori sul telar della Compagnia», ovvero a eseguire «l'indoradura de chandeloti» offerti alla Madonna⁹⁰. E quelli di Girolamo Milani di Vincenzo, *intaliator*, iscritto nel 1670 (nel gruppo «Santi Apostoli e Colomba»), pagato nel 1675 per il parapetto dell'altare di Santa Barbara e destinato a far proseguire gli affari di famiglia al figlio Vincenzo, pure lui bombardiere e intagliatore⁹¹. Senza scordare il già menzionato *intaliator* Domenico Tomezzoli, che nel 1689 era pagato per aver scolpito «la statua et arma di sua eccellenza»⁹².

Soprattutto, però, solleva interesse l'attività di Prospero Schiavi, che troviamo a sottoscrivere le registrazioni contabili del 1684, nonché a farsi rimborsare delle lettere di cambio della Compagnia nel 1689 e nel 1695: una presenza diluita nel tempo, ma che rivela

qualche tangenza, tutta da approfondire, con quegli episodi (che vanno dal 1686 al 1690) in cui pure gli Zenobio, suoi committenti per il palazzo di Verona, appaiono coinvolti nella medesima attività finanziaria a favore dei Bombardieri⁹³.

Indubbiamente, però, gli affari andarono assai bene anche per Bernardino Miglioranzi, la cui conoscenza, per quanto recentemente arricchita da contributi importantissimi, resta alquanto nebulosa: se finora non ci sono pervenute notizie di suoi rilevanti impegni in campo architettonico, sappiamo però che si occupò di lavori idraulici – come quello per le monache di San Domenico – e soprattutto di altari, uno dei settori nei quali, date le esigenze della liturgia e del decoro, maggiormente era messa a prova l'inventiva degli scultori seicenteschi⁹⁴. Che la famiglia godesse di una certa reputazione nel settore è provato – secondo Dal Pozzo – dalla stima goduta in merito dal padre, Giovanni Battista Miglioranzi⁹⁵. Il fatto che l'ultima fatica documentata del figlio sia relativa proprio all'ideazione e all'esecuzione di un sontuoso altare del Rosario per la parrocchiale di Illasi, su commissione di Olimpia Pompei, può essere ritenuto altamente istruttivo: pur facendo parte di un'équipe – basata in gran parte sui collaboratori familiari, ma anche sul veneziano Giovanni Comin per la fornitura delle colonne – Bernardino appare fin da subito in una posizione preminente, che ne lascia trasparire tutte le responsabilità nella definizione dell'assetto globale⁹⁶; e che fa parimenti dedurre come le qualità tecniche e artistiche dello scultore si fossero sviluppate, nel corso della carriera, fino a raggiungere un livello più che sufficiente per garantirgli committenti aristocratici e prestigiosi.

Il valore celebrativo della Porta e gli apparati effimeri

D'altronde, anche la Porta dovette assumere un elevato valore celebrativo per la Compagnia, da contestualizzare, però, nel momento in cui la commissione venne richiesta. Se dopo la cesura segnata dalla peste del 1630, pochi risultano gli interventi rilevanti nell'urbanistica della città⁹⁷, l'arco dei Bombardieri può tuttavia essere considerato uno di questi, specialmente – come abbiamo sottolineato in apertura – per la localizzazione nel quartiere del governo, da cui sarebbero discese visibilità e autocelebrazione. Certo, va parimenti ribadito – come è stato esposto in precedenza – che il tema militare si inseriva in un solco di lunga data, dal quale era progressivamente emersa l'immagine di una città familiare tanto con l'esercizio delle armi (come più di altro continuavano a rammentare gli interventi sanmicheliani) quanto con la loro portata simbolica.

Ma soprattutto, per arrivare più vicino all'esecuzione della Porta, si ricordi che, negli anni Ottanta del Seicento, altissima era la tensione con l'Impero ottomano, le cui forze nel 1683 erano giunte fin sotto le mura di Vienna, suscitando ansie e timori, non soltanto nella Terraferma⁹⁸. Certo, il pericolo non era nuovo per lo Stato veneto, ma ora esso si presentava con una virulenza che gravava sempre più pesantemente sulle forze della Repubblica. Pure Verona non rimase insensibile alle ripercussioni degli eventi bellici, tanto che – tra molti segni – se ne coglie l'eco addirittura nella pagina iniziale di un registro anagrafico: «Principia l'ano 1683 mese di luglio per tutto l'ano 1689. Li turchi amazzati nelle battaglie, et dispersi, e fatti schiavi da Cesarei li numerano più di 260.000; e questi sono stati li migliori soldati del imperio Otto-

mano, et altre 70.000 anime d'altre genti popolane fuoriusciti nelle fortezze, e città conquistate»⁹⁹.

Gli stessi Bombardieri erano chiamati alle armi, come rivelano gli elenchi dei compagni mandati in guerra dal 1684 al 1689, tanto che, a buon diritto, le autorità della Compagnia potevano asserire: «L'honoranda scuola de Bombardieri di questa città sempre mai è stata prontissima per l'esecuzione de pubblici comandi, et ne fa particolar giustificazione la guerra passata contro l'inimico ottomano, riguardo la numerosa quantità di scolari bombardieri inviati per il publico servitio»¹⁰⁰.

Pure il *bombarda* Bernardino Miglioranzi, in data 19 febbraio 1688, compariva nell'elenco dei «Bombardieri mandati in armata dalla honorata scuolla de Bombardieri nella presente guerra contro il turcho»¹⁰¹. Per di più, nella lista, il suo nome recava accanto l'aggiunta «ha cambio». Cosa ciò significasse è spiegato da una nota del marzo 1689: «Contadi al signor Bernardino Meglioranzi per haver esso posto volontario cambio per andar in armada»¹⁰². Si trattava di una scelta che senz'altro faceva l'onore di chi la compiva, ma che non era assolutamente gratuita: tant'è che, in favore di Bernardino Miglioranzi, i medesimi registri annotavano il pagamento dei 240 marchetti dovuti ai volontari, una cifra considerevole qualora si pensi che per l'esecuzione della Porta il lapicida ne aveva ricevuti 322. Per Bernardino, insomma, anche la guerra era stato un buon affare, dato che riuscì a tornare a casa; ma i cui frutti – a dire il vero – furono di breve durata, dato che morì nel novembre dello stesso 1689, battendo il capo dopo una rovinosa caduta¹⁰³.

Comunque siano andate le cose per Miglioranzi, resta il fatto che l'iconografia della Porta era stata pa-

lesemente meditata nell'ottica di una duplice ispirazione. Da un lato, stavano la facile comprensibilità e la massima evidenza del concetto. Nessun motto esplicativo o emblematico, nessun sottinteso intellettualistico o allegorico figurava nell'esibizione degli strumenti militari, perché il senso dell'operazione doveva essere tutta lì, nel *défilé* delle armi, che fossero di ogni giorno o di parata; e che doveva rammentare l'impegno dei Bombardieri, fatto di varie mansioni, non tutte rischiose allo stesso modo, ma delle quali l'impegno bellico contro i Turchi, a quelle date, rappresentava sicuramente l'impresa più eclatante e il pretesto più consono a giustificare una commissione tanto laboriosa e celebrativa. Del resto, pure i nobili Perez, nelle sepolture di San Bernardino, non avevano mancato di ricordare la loro partecipazione alla guerra di Candia o agli scontri con gli Ottomani, puntando giustappunto su quelle imprese per eternare la loro memoria.

Dall'altro, però, la speciale configurazione della Porta rinverdiva i fasti degli archi trionfali antichi, ostentando, in più, diversi punti di contatto con gli apparati effimeri¹⁰⁴: il che non era una rispondenza accidentale, dal momento che la piazza del Capitano (nelle prossimità dei palazzi del governo) assai sovente faceva da sfondo a festeggiamenti, vuoi per gli arrivi o le partenze dei rettori veneti, vuoi per essere luogo di sosta pressoché obbligatoria per gli ospiti stranieri; e dove quindi pressanti erano le memorie e i confronti con i sontuosi allestimenti architettonici delle cerimonie ufficiali¹⁰⁵. Di più, tuttavia, non va dimenticato che gli stessi Bombardieri erano avvezzi a messe in scena di parata, oltre che per la festa di Santa Barbara, anche per altre occasioni. Nel 1689, per

esempio, allorquando venne scoperta la statua di «sua eccellenza» eseguita da Domenico Tomezzoli, le cerimonie inclusero la stampa di sonetti da presentare al magistrato, nonché quegli immancabili spettacoli pirotecnici tanto necessari per suggellare la solennità della situazione¹⁰⁶.

Ma – eventi di circostanza a parte – erano soprattutto le feste del Primo di Maggio a costituire un ragguardevole impegno finanziario e celebrativo. Durante tale ricorrenza, che si svolgeva alla presenza dei rettori, il Tavolazzo era debitamente allestito con un notevole dispiego di apparati, per lo più noleggiati o trasportati dal solito magazzino: a cominciare dalla tavola, dove erano allineate posate, brocche e bicchieri di cristallo forniti per l'occasione, e dove erano serviti vino e confetti per allietare la giornata¹⁰⁷. L'ambientazione di contorno doveva essere parimenti sorvegliata, qualora si collocino al loro posto – traducendo mentalmente le scarse note delle spese – le immancabili insegne dei rettori, dipinte su teleri o su rilievi¹⁰⁸, i *caregoni*, i quadri, le tappezzerie e le «restelere colorate da ponerci sopra le alabarde», tutto a fare da sfondo, ancora una volta effimero quanto ricercato, all'evento¹⁰⁹. Ma soprattutto uno era l'ingrediente indispensabile, la chiosa roboante e spettacolare che dove-

va suggellare la riuscita dei festeggiamenti: ed ecco che i Bombardieri si organizzavano con cura – acquistando tutto il necessario e convocando i facchini per il consueto trasporto – affinché i *razzi* e la polvere per gli spettacoli pirotecnici arrivassero in tempo al Tavolazzo e fossero sistemati in modo acconcio, magari per alludere al maneggio delle munizioni che tanta parte aveva nelle loro carriere¹¹⁰.

Fin qui i documenti. Poi, è la nostra ricostruzione a essere chiamata in causa, per introdurre nella scena quello che non era stato comprato o noleggiato, perché già faceva parte della dotazione ordinaria dei Bombardieri. Ed erano le armi, gli stendardi, i tamburi, che dobbiamo vedere nel Tavolazzo a rendere più variopinta e rumorosa la giornata, impiegati nelle dimostrazioni, nelle marce, o magari bravesamente portati appresso, tra i lazzi e le bevute. Una volta riposti nell'armadio del Capitano – come prescrivevano i regolamenti – di essi sarebbero rimaste le forme scolpite nella Porta a far durare, per gli altri giorni dell'anno, l'apparato effimero della festa conclusa.

La campagna fotografica si deve ad Andrea Brugnoli, la riproduzione della mappa ad Alessandra Zamperini.

NOTE

Sigle

ASVr = Archivio di Stato di Verona

BCVr = Biblioteca Civica di Verona

1 La data è incisa sulla chiave di volta, nella parte verso il basso.

2 Il pagamento è riportato da G. CORSO, *Il palazzo dei Puoti*, Verona 1935, pp. 41, 57-58, nota 60. L'originale si trova in ASVr, Compagnie Ecclesiastiche di Città, Santa Barbara (d'ora innanzi: Santa Barbara), reg. 3, c. 137r, 8 febbraio 1689: «Più contadi al s.r. Bernardin Miglioranzi di ordine delli s.ri di Banca per quanto doveva per il porton fatto in corte di sua eccellenza di quello doveva haver della Compagnia per li denari tenuti nelle esentioni di soldati, e come da ricevuta II 322,8». Notizie su Bernardino Miglioranzi si trovano in L. ROGNINI, *I Miglioranzi*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, Verona 1988, II, pp. 229-230; da integrare con i ritrovamenti archivistici di E.M. GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXVII (1990-1991), pp. 247-279 (alle pp. 264-266), ripubblicati in P. BRUGNOLI ET ALII, *Marmi e lapicidi di Sant'Ambrogio in Valpolicella*, Sant'Ambrogio 1999, pp. 450-452.

3 Ricerche archivistiche sui lapicidi cognominati Miglioranzi, in collegamento con Sant'Ambrogio di Valpolicella, sono state condotte da P. BRUGNOLI, *I Miglioranzi*, in BRUGNOLI ET ALII, *Marmi e lapicidi di Sant'Ambrogio...*, pp. 449-450.

4 La difficoltà di identificare nell'architettura veronese i segni forti del barocco era stata espressa da P. GAZZOLA, *Il barocco a Verona*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», IV (1962), pp. 156-180 (alle pp. 156-161). La compresenza di elementi tradizionali e innovativi, del resto, è indubitabile ed è analizzata, in specie per l'edilizia civile e religiosa, da L. OLIVATO, *Il Seicento fra tradizione classicista e rinnovamento barocco*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima...*, I, pp. 191-260. Va altresì aggiunto che le pur contenute forme barocche avrebbero avuto vita breve, segnando definitivamente il passo dinanzi alle attitudini rigoriste del Settecento: P. GAZZOLA, *Il Neoclassicismo a Verona*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», V (1963), pp. 162-180 (a p. 163); A. SANDRINI, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi «neoclassici»*, in *L'Architettura a Verona...*, I, pp. 261-346.

5 Sui palazzi si vedano GAZZOLA, *Il barocco a Verona...*, pp. 161-164; OLIVATO, *Il Seicento...*, pp. 213-217. Su Palazzo Sansebastiani, da ultimo va segnalato S. LODI, *Palazzo Cappella «dei Diamanti»*. *Classicismo e Maniera dopo Sanmicheli*, Verona 2005.

6 La notizia era stata riportata per primo da Scipione Maffei nella *Verona Illustrata*, Verona 1732, III, p. 84; ma si vedano anche GAZZOLA, *Il barocco a Verona...*, p. 167; OLIVATO, *Il Seicento...*, pp. 222-226.

7 B. DAL POZZO, *Le vite dei pittori, scultori, architetti veronesi*, Verona 1718, p. 207.

8 G. SCHERLI, *Brevi notizie delle cose rimarcabili della città di Verona*, 1754, in BCVr, ms 2790, p. 19.

9 Informazione recepita a lungo, come denota la voce Giuseppe Miglioranzi, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von U. Thieme und F. Becker, XXIV, Leipzig 1930, p. 545.

10 D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, pubblicate e corredate di prefazione e due indici da G. Biadego, Verona 1891, p. 271.

11 A proposito della porta del pretore Dolfin, inserita nell'attuale prefettura, Vasari infatti asseriva: «Pare, per la bassezza del luogo dove è posta, alquanto nana, essendo massimamente senza piedestallo e molto larga per la doppiezza delle colonne». G. VASARI, *Michele Sanmichele architetto veronese*, a cura di L. Magagnato, Verona 1960, pp. 36-37.

12 G.B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona 1820, I, p. 234. Il confronto con le porte sanmiche-liane diventerà una sorta di *topos*: G.M. ROSSI, *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona 1854, p. 192; L. GIRO, *Sunto di storia di Verona*, II, Verona 1869, p. 87.

13 Ai testi citati si aggiungano V. MARCHESINI, *Guida tascabile di Verona Istorica ed Artistica*, Verona 1878, p. 143, dove la Porta è definita di «bizzarra e barocca architettura» (così come l'autore rimane Giuseppe Miglioranzi); e G. BIADEGO, *Verona*, Bergamo 1909, p. 137 (con ascrizione a Giovanni Battista Miglioranzi).

14 CORSO, *Il palazzo dei Puoti...*, p. 41.

15 L. SIMEONI, *Verona e la sua provincia. Guida storico-artistica*, Verona 1909, p. 21. Lo storico annotava che un tempo la Porta era affiancata da due statue di soldati. Si noti che ancora più tardi, l'arco verrà liquidato con poche parole: GAZZOLA, *Il barocco a Verona...*, p. 177. Di fatto, è acquisizione assai recente la precisa rivalutazione della Porta dei Bombardieri e della sua «eterodossia»

all'interno della produzione degli scultori locali: OLIVATO, *Il Seicento...*, p. 205; P. BRUGNOLI, *La Porta dei Bombardieri*, in BRUGNOLI ET ALII, *Marmi e lapicidi di Sant' Ambrogio...*, pp. 452-454.

16 Secondo alcuni, santa Barbara sarebbe rappresentata due volte, sotto le vesti di Bellona e di martire: V.E. GASDIA, *La porta dei Bombardieri di Verona*, Verona 1954, p. 31. Sotto le effigi sopravvivono delle lettere: a destra si leggono S e B, che potrebbero essere interpretate come le iniziali di Santa Barbara, a meno di non volerle sciogliere in S(chola) B(ombardieriorum); a sinistra rimane solo una S, mentre il secondo carattere è stato totalmente scalpellato.

17 La descrizione minuziosa degli armamenti (con alcune notazioni tecniche) si legge in GASDIA, *La porta dei Bombardieri di Verona...*, pp. 27-33.

18 A parte la loro costante ripresa in molte decorazioni quattro e cinquecentesche (cfr. PH. PRAY BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London-Oxford 1986, p. 206), le lesene, per esempio, furono disegnate in un album proveniente dalla bottega del Ghirlandaio: C. HÜLSEN - A. MICHAELIS, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio*, Wien 1905-1906 (ed. a cura di H. Egger, Soest 1975), p. 72. Gli originali sono oggi conservati agli Uffizi: G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958, pp. 25-27. Importante rimane anche l'apporto al tema militare offerto da Mantegna nei *Trionfi gonzagheschi*: A. MARTINDALE, *Andrea Mantegna. I trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court*, Milano 1980.

19 M. DONISI, *La Loggia del Consiglio di Verona: una rilettura del cantiere attraverso la contabilità*, «Annuario Storico della Valpolicella», 2000-2001, pp. 45-98.

20 G. PERETTI, *Gli affreschi*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2001, pp. 63-127 (alle pp. 68-71).

21 L'impegno militare di Bassano Medici è menzionato in *Mille anni di libri. Un possibile percorso tra i tesori della Biblioteca Civica*, a cura di G. Castiglioni, A. Contò, A. Corubolo e E. Sandal, Verona 1994, p. 53.

22 P. BRUGNOLI, *La rifabbrica quattrocentesca*, in *La cattedrale di Verona nelle vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1987, pp. 169-238 (alle pp. 225-226).

23 Gli ingressi privati veronesi di questo periodo sono stati analizzati da P. DAVIES - D. HEMSOLL, *I portali dei palazzi veronesi nel Rinascimento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*,

Convegno di studi, Verona 24-26 settembre 1998, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, con la collaborazione di E. Demo, Milano, 2000, pp. 252-266. Molti di questi casi, tuttavia, erano stati oggetto di uno studio precedente di W. PRINZ, *Simboli ed immagini di pace e guerra nei portali del Rinascimento: la Porta della Guerra nel palazzo di Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro. Le Arti*, Atti del convegno, Urbino-Gubbio 1982, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Ghittolini e P. Floriani, Roma 1986, pp. 65-71 (alle pp. 69-71).

24 È il caso delle famiglie Da Monte e Canossa, in merito alle quali si rinvia – per i Canossa – a F. SANSOVINO, *Della Origine et de' Fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia 1609, I, cc. 246r, 250r-v; G. DALLA CORTE, *Dell'Istorie della città di Verona*, III, Venezia 1744, p. 10; per i Da Monte, A. MAFFEI, *Memorie della famiglia Da Monte*, in BCVR, ms 1924 (1825), fasc. I, p. 4; fasc. II, pp. 374, 376-377.

25 Diversa l'interpretazione in G. CONFORTI, *Palazzo Canossa e il modello umanistico. Ludovico di Canossa, il Cortegiano e l'etica albertiana*, «Venezia Cinquecento», XI, 22 (2001), pp. 39-59 (a p. 47).

26 L'ancoraggio cronologico del palazzo viene dalla data incisa sul pozzo: F. DAL FORNO, *Case e palazzi di Verona*, Verona 1973, pp. 264-265.

27 Sulla Gran Guardia il rimando va a GAZZOLA, *Il barocco a Verona...*, pp. 156-159; OLIVATO, *Il Seicento...*, pp. 209-210; D. ZUMIANI, *Palazzo della Gran Guardia. Profilo storico e contesto urbano*, Verona 2001.

28 Per i due monumenti di San Bernardino, realizzati verso il 1694, si veda A. TOMEZZOLI, *Ritratti scultorei a Verona nel Sei e Settecento*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLIX (2000-2001), pp. 403-508 (alle pp. 418-420).

29 Un processo iconografico consimile è di portata generale. Per restare a casi geograficamente contigui, esso è rinvenibile in alcuni monumenti veneziani, quali, per esempio, il mausoleo Mocenigo a San Lazzaro dei Mendicanti, le tombe disegnate da Baldassare Longhena per i principi Almerico d'Este (ai Frari) e Orazio Farnese (nella chiesa dei Gesuiti), o infine la facciata di Santa Maria del Giglio: L. BOREAN, *Il monumento Mocenigo in San Lazzaro dei Mendicanti*, «Arte Veneta», 52 (1998), pp. 55-69; D. LEWIS, *Three state tombs by Longhena*, «The Burlington Magazine», 1173, CXLII (2000), pp. 763-769; *Santa Maria del Giglio. Il restauro della facciata*, a cura di M. Fresa, Venezia 1997. A Vicenza possono essere citate, quali commissioni "militari" di uomini d'armi, la Sala dei

Condottieri a palazzo Gualdo, una sala di Villa Barbarano a Belvedere di Villana e il monumento funebre di Giambattista Porto a San Lorenzo: L. LODI, *La decorazione barocca. Lombardi a Vicenza nel secondo Seicento*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Milano 1999, pp. 193-223 (alle pp. 202-207, 210, 216, 218).

30 A conferma di una disparità di percezione, e pertanto di giudizio, per l'intervento di Saletti non venivano registrate le medesime riprensioni accorate rivolte alla Porta, bensì soltanto, nel migliore dei casi, sparute e parziali menzioni. ROSSI (*Nuova guida di Verona...*, p. 235), per esempio, soprassiede sul portale, citando unicamente il cortile antistante, «disegno ben ordinato di un architetto Saletti veronese»; GIRO, *Sunto...*, p. 213, riprende le medesime osservazioni. Per altro verso, gli ambivalenti termini architettonici del portale dei Santi Nazario e Celso sono stati messi in evidenza da OLIVATO, *Il Seicento...*, p. 246. Altre notizie sulla famiglia Saletti sono state rinvenute da GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte a Verona...*, pp. 270-271. Un aggiornamento (con bibliografia precedente) è offerto da P. BRUGNOLI, *Saletti Antonio il Vecchio e Saletti Antonio il Giovane*, in BRUGNOLI ET ALII, *Marmi e lapicidi di Sant'Ambrogio...*, pp. 410-414 (per il portale, alle pp. 412-414). Vale la pena di segnalare un contatto tra Carlo Saletti, fratello di Antonio, con Bernardino Miglioranzzi: Carlo doveva procurare delle lastre in pietra per i lavori idraulici che Bernardino si accingeva a sostenere nel convento di San Domenico: Guzzo, *Documenti per la storia dell'arte a Verona...*, p. 270.

31 Sul tema si veda E. CONCINA, «*Munire et ornare*»: *Sanmicheli e le porte di Verona*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica del Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel e L. Puppi, Milano 1995, pp. 196-203; DAVIES - HEMSOLL, *Michele Sanmicheli...*, pp. 248-250, 264-266. Sull'imposizione del dorico, in tutte le sue sfumature e variazioni, quale ordine di uno specifico settore dell'architettura cinquecentesca, si veda inoltre, nello stesso volume, P.N. PAGLIARA, *Sanmicheli e gli ordini*, pp. 134-153 (a p. 139).

32 In merito, si rinvia a A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2: Gli affreschi di Francesco Torbido*, «*Venezia Cinquecento*», VIII, 15 (1998), pp. 21-141 (alle pp. 107-114).

33 ASVr, Sant'Eufemia, Processi, 94, 3.7. Le diverse attribuzioni e gli spostamenti che coinvolsero la pala sono elencati da N. ZANOLLI GEMI, *Sant'Eufemia. Storia di una chiesa e del suo convento a Verona*, Verona 1991, pp. 93-95. Per il dipinto: M. REPETTO CONTALDO, *Francesco Torbido: da Giorgione alla "Maniera"*, «*Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*», XIV (1984), pp. 44-76 (a p. 58).

34 Per la commissione a Farinati: P. FARINATI, *Giornale (1573-1606)*, a cura di L. Puppi, Firenze 1968, pp. 22-23. Per il documento seicentesco: ASVr, Sant'Eufemia, Processi, 94, 3.7: «Che il giorno di S. Antonio e similmente il giorno di S. Rocco li padri suddetti per divozione di detta Compagnia siano tenuti et obbligati mandar, e far dir quelle messe che a loro parrà per ricognizione della festa di detti santi al nostro altare».

35 Il *Libro della Civica* (BCVr, ms 2233) proviene dalla collezione di Pietro Monga: cfr. *Catalogo degli oggetti presentati alla esposizione d'arte antica e moderna nella occasione della Fiera di beneficenza in Verona. 19 a 23 Febbrajo 1881*, Verona 1881, p. 64, n. 937. L'altra copia si trova in ASVr, Comune, *Libro delli Privilegi concessi dal Serenissimo Principe di Venezia alla Scolla de i Bombardieri di Verona* (d'ora innanzi: *Libro delli Privilegi*), b. 111, fasc. 1354. Esiste anche un libro nel quale sono annotati i Bombardieri del 1585, da cui si evince la connotazione sociale degli arruolati e la struttura gerarchica della compagnia: ASVr, Comune, reg. 605; ASVr, Comune, b. 113, fasc. 1714. Ulteriori dettagli sulla Compagnia si leggono in T. LENOTTI, *I Bombardieri*, «*Vita Veronese*», XVI (1963), pp. 31-33. Va precisato che le compagnie di Bombardieri erano una costante della Terraferma, essendo presenti in quasi tutti i grossi centri dell'entroterra veneto.

36 Anche nel 1525, all'atto con cui i nobili Da Campo concedevano alla Compagnia l'uso della loro cappella, erano presenti Francesco fabbro q. Bernardino di San Quirico e Stefano lapicida da Bergamo: ASVr, Sant'Eufemia, Processi, 94, 3.7; ASVr, Santa Barbara, reg. 1, 9 gennaio 1525. Altri libri della Compagnia comprovano la composizione sociale, evidenziando la presenza di formaggiai, vetrai, marangoni, produttori di passamanerie e di calzettai, vasai e così via: ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, *passim*. Una segnalazione particolare meritano gli orefici, recente oggetto di studi approfonditi: sono Bombardieri, infatti, Antonio Bighel, Angelo Borella, Giuseppe Ferrari, Francesco Rovizzo (per cui si rinvia a E.M. Guzzo, *Repertorio degli orefici veronesi del Seicento e Settecento*, «*Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*», CLXVIII (1991-1992), pp. 485-564 (alle pp. 516, 517, 530, 551) che ritroviamo più volte nei registri della Compagnia: cfr. ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1353, cc. 46r-v, 47v, 48v.

37 Per esempio, nel 1614, viene annotata una causa contro i daziari del vino, che dovette risolversi nel 1617 (con successiva conferma nel 1622): ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 59r-60v (1614); cc. 60v-61v (1617); cc. 65r-66r (1622). Le esenzioni, inoltre, comportavano l'impossibilità dei Bombardieri di essere gravati dalle

imposte decise dalle Arti di appartenenza (ASVr, Comune, fasc. 265, 21/274, *passim*), come rivela la disputa sorta sui contributi per la ristrutturazione settecentesca dell'altare dei Radaroli in Santa Maria in Organo: ASVr, Comune, *Per l'honoranda Scuola de Bombardieri di Verona al taglio contro l'Arte dei Radaroli*, b. 265, fasc. 21/275, pp. 26-27.

38 ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 4v (1510); 7r (1531); 22v (1572); 33r (1578: «Che possi portar le sue armi civiche, et honeste tanto di giorno come di notte»). Sulla specifica situazione veronese, oggetto delle preoccupate relazioni dei rettori veneti per il «clima da giustizia privata» che vi aleggiava: G. BORELLI, *Tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, a cura di G. Zalin, Vicenza 2002, pp. 195-225 (a p. 209).

39 ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 4v: (1510: «Esente et libero da tutte le fattioni»); 7r (1531); 22v (1572: «Che cadauno descritto nell'ordinanza di Bombardieri detti s'intenda esser libero d'ogni sorte angarie con fattioni personalmente»); 33r (1578); 41v (1602); per l'invito all'onore: 69r (1623: «Professione tant'utile, et onorata e di molta riputazione in chi la esercita con fedeltà, e confini degni, et civili»).

40 *Ivi*, cc. 36r (1589); 41v (1602: «Che cadauno d'essi scolari procuri quanto prima di mettersi all'ordine di arcobuso da foco, e di esercitarsi con esso così ricercando il debito del servizio pubblico e dell'honor suo»); 54r (1612: «Maneggiar et adoperare l'arcobugio, arma tanto propria e necessaria all'uso dei Bombardieri per servizio di Sua Serenità nelle pubbliche occorrenze»).

41 ASVr, Comune, b. 115, *Sommario per la Magnifica Città di Verona et la Scuola de Bombardieri*, Supplica dell'8 maggio 1662.

42 ASVr, *Libro delli Privilegi*, c. 4r (1510): «Che cadauno d'essi Bombardieri nuovi siano obbligati dandoli stipendio onesto andare per Bombardiere in cadauno luoco e fatione si in terra, come in mare et altrove al servizio dell'illustrissima signoria»; c. 12v (1533).

43 ASVr, Comune, b. 115, *Sommario per la Magnifica Città di Verona et la Scuola de Bombardieri*, Supplica dell'8 maggio 1662. Lo stesso concetto era ripreso nel 1686 (*Ivi*, alla data).

44 ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 69r (1623); 74r (1632).

45 *Ivi*, c. 47v (1606).

46 *Ivi*, cc. 30v (1589); 39v (1601); 79v (1634).

47 *Ivi*, c. 5v (1510): «Che cadauno d'essi bombardieri siano obligati a ritrovarsi ogni domenica, et anche in li altri zorni se saranno dimandati dal suo capitano, et ammaestrati in Cittadella»; cfr. cc. 12v; 34v (1589); 38r (1601); 79r (1634). Il Tavolazzo era una

zona adibita alle esercitazioni dei Bombardieri dal 1613; G. VENTURI, *Compendio di storia sacra e profana di Verona*, Verona 1825, II, p. 191.

48 ASVr, *Libro delli Privilegi*, c. 5v (1510).

49 ASVr, Santa Eufemia, Processi, 94, 3,7 (1623): «Che la festa di santa Barbara loro protettrice siano dalli suddetti RR. PP. solennizzata di adobamenti, messe, messa cantà in organo, vesper, processione, conforme le consuetudini di detta festa, il tutto solennemente fatto con quella reputazione che ricerca il decoro di essa venerabile compagnia et non in altro modo ogni rispetto rimosso».

50 ASVr, Santa Barbara, reg. 3: «Contadi al signor Giacomo Pavesin per lui spesi a Venetia in dozene tre sante grande miniate a marchetti 10 l'una; dozene due simile nere a marchetti 9 l'una; dozene due miniate piccole a marchetti 6 l'una; dozene due simile nere a marchetti 3 l'una» (c. 22r, 1670); «Contadi al signor Domenico Campagna per n. 20 sante» (c. 54r, 1674); «Speso in far venire le sante da Venetia bergamine et miniate grande e piccole» (c. 76r, 1678); «Spesi in fare venire da Venetia le sante Barbare in carta pecora n. 20 ... speso in altre sante grandi di carta miniate n. 24 ... speso in altre sante Barbare schiete non miniate» (c. 109r, 1683); «Contadi ... per tanto esso spesi a Venetia in comprar le sante da dispensar nella Compagnia» (c. 136v, 1688).

51 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, cc. 15v (1669); 87r (1680); 117r (1684).

52 *Ivi*, c. 22v (1670).

53 *Ivi*: «Speso in veste broche e cordella per adobar la Santa il giorno del Corpus Domini» (c. 51r, 1674); «Speso in cordella, broche, chiodi, uchie, spago e garofoli et altre fiore e oro cantarin per dobar la Santa» (c. 76r, 1768). Ma le medesime indicazioni ricompaiono ogni anno, senza variazioni di rilievo.

54 *Ivi*, reg. 3: «Per far portar la Santa in processione e far portar il gonfalon» (c. 22v, 1670); «Speso in una tela nera per far quatro veste per li huomeni che porta la Santa in processione», «speso in quatro sante Barbare di carton per atachar alle suddette veste» (c. 51r, 1674). Anche in tal caso, rimandiamo al documento originale per la verifica delle ulteriori disposizioni annuali.

55 *Ivi*, c. 22v (1670): «Per far campano alla Torre; per far campano a Santa Eufemia». I pagamenti ai campanari compaiono regolarmente anche negli anni successivi.

56 La cappella originariamente si trovava a destra dell'altar maggiore (ZANOLLI GEMI, *Sant'Eufemia...*, p. 187), contigua alla cappella di Sant'Agostino, come rivelava l'atto di donazione della

famiglia Da Campo del 1525: ASVr, Santa Barbara, reg. 1, 9 gennaio 1525; ASVr, Sant'Eufemia, Processi, 94, 3.7.

57 Di seguito, verranno dati i saggi piú interessanti, tratti da ASVr, Santa Barbara, reg. 3, rimandando al documento originale per gli altri casi: «A m. Andrea Batar che à comodà la cappella della santa e altro ... speso un nollo de tappezzeria per la cappella della santa» (c. 22v, 1670); «Spesi in far portar corami d'oro per aggiustar l'altar di Santa Barbara» (c. 102v, 1682); «Speso in tapezzerie da metere alla cappella della santa tolte da Mandolino ebreo» (c. 109r, 1683); «A portar l'argenteria e tapedi avanti e indietro» (c. 117v, 1684); «In far portar le robe et li adobi della cappella della Santa e quadri e tapezzerie et riportarle» (c. 129r, 1686); «Al coramar a S. Micheletto che imprestò li coridor e quadri per adobar la sudetta capella» (c. 136r, 1688).

58 ASVr, *Libro delli Privilegi*, c. 87r (1637).

59 Con tutta verosimiglianza fu per la Scuola che il fisico Geminiano Montanari redasse, nel 1682, *Il manuale dei Bombisti*: A. ORLANDI, *La ricerca e la letteratura scientifica: uomini e istituzioni*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Risorgimento*, a cura di G.P. Marchi, Verona 1979, pp. 371-418 (alle pp. 382 e 413, nota 96).

60 ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 5v (1510); 13r (1533); 54r (1612).

61 *Ivi*, c. 13r (1533).

62 *Ivi*, c. 22v (1572); cfr. c. 38v (1601). Il morione era un tipo d'elmo. L'azzalino, o acciarino, era un pezzo d'acciaio utilizzato per accendere l'esca della canna da fuoco: L. MUSCIARELLI, *Dizionario delle armi*, Verona 1978, pp. 8-9.

63 ASVr, *Libro delli Privilegi*, c. 34r (1589). Le armi potevano essere di varie tipologie, a seconda delle modalità di utilizzo; la forcina era uno strumento usato per sostenere l'arma.

64 Il primo dato si legge in *ivi*, cc. 34v (1589): «Che gli tocca per tirar di falconetto, ma inanzi che si faccia il tiro di esso falconetto debba ogni scolaro tirar tre volte coll'arcobuso da mano suddetto, adoperando la fiasca, et la bacchetta, e poi faccia il solito tiro di esso falconetto»; 49r (1606); 55r (1612); 68v-69r (1623). Le spese per lo stendardo sono annotate in ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 101v (1682).

65 ASVr, *Libro delli Privilegi*, c. 80v (1634).

66 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 106r (1683): «Speso in una spada manico adorato 12.10; speso in pendon traculo 8; fibie d'argento per il medemo pendon 16.6». Ma cfr. anche cc. 113r (1684); 127r (1685); 135r (1688).

67 *Ivi*, c. 68v (1677): «Contadi al signor Battista Scolarini per le lance mandate a Venetia».

68 ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 70v (1623); 74r (1632). A illustrazione di questa disposizione, si possono portare le immagini di santa Barbara e san Marco che compaiono nel ferro di un buttafuori della seconda metà del XVII secolo, verosimilmente appartenuto a una compagnia veneta di Bombardieri: F. Rossi, *Museo di Castelvechio. Le armi 1300-1700*, Verona 1987, p. 91. Va segnalato, tuttavia, che se anche nella Porta compaiono soltanto le effigi di due sante, il ricordo di San Marco non era del tutto assente: nel 1673, per esempio, venivano «stampati li san Marchi sul Libro del Bersaglio»: ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 42v.

69 ASVr, *Libro delli Privilegi*, cc. 48v-49r (1606).

70 *Ivi*, c. 49r (1606).

71 *Ivi*, c. 50v (1606).

72 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, cc. 107r (1683); 138v, (1689).

73 *Ivi*, c. 74r (1678).

74 ASVr, *Libro delli Privilegi*, c. 36v (1589). Accanto alla Porta sopravvive tuttora una buca per denunce anonime contro i contrabbandieri di polvere.

75 *Ivi*, c. 10r (1531).

76 *Ivi*, c. 57r (1612): «E così gli detti appaltatori siano obligati a somministrare tutta quella quantità di polvere per gli suddetti tiri stabiliti».

77 *Ivi*, c. 36v (1589).

78 Lo stiletto da bombardiere era utilizzato per calcolare i calibri delle bocche da fuoco grazie a una scala misurata incisa su un lato della lama: cfr. J. HAYWARD, *L'armeria del Castello di Monselice*, Vicenza 1980, p. 68, n. 253; ill. 208. L'arma divenne tipica dei Bombardieri della Serenissima, soprattutto a partire dalla metà del XVII secolo: *Enciclopedia delle armi*, a cura di C. Blair, Verona 1993, pp. 401-402.

79 L'appartenenza di Bernardino alla Compagnia emerge da alcune testimonianze, quali la vertenza con le monache di San Domenico del 1675 («contro il sig.r Bernardino Meglioranzi tagliapietro, et bombardiero»: ASVr, Monasteri Femminili Città, San Domenico, proc. 250) o l'elenco comunale del 1680 («spezzapreda alla Rena bombardier»: ASVr, Comune, reg. 285): entrambi i documenti sono citati da Guzzo, *Documenti per la storia dell'arte...*, pp. 264-265. Altre conferme inedite appaiono nella documentazione della Compagnia: ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1353, cc. 36r (al numero 99, in data 19 febbraio 1688); 47r («Bombista tagliapietre et ha Fontico»: 1687).

80 Guzzo, *Documenti per la storia dell'arte...*, p. 260. Marc'Antonio Giarola è annotato nel 1671: ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 1v; nello stesso tempo compare (nella divisione «Bardia e Brà») il tagliapietra Zuane Giarola di Domenico (c. 9v).

81 *Ivi*, b. 115, *Sommario per la Magnifica Città di Verona et la Scuola de Bombardieri*, alla data. Su Bernardo Schiavi (1633-1692) si rimanda a G.F. VIVIANI, *Dizionario dei cartografi veronesi*, in *Misurare la terra. Agrimensura e cartografia, catasti e catastici a Verona dall'età romana ai giorni nostri*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1992, p. 485 e soprattutto a L. ROGNINI, *Gli Schiavi: una famiglia di scultori e architetti*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1995-1996, pp. 79-100 (alle pp. 90, 96 e 97).

82 ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 7r.

83 Per la qualifica di «Bombardiere» assegnata a Vincenzo Schiavi: ROGNINI, *Gli Schiavi: una famiglia...*, p. 95. Per i documenti citati nel testo: ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 10r; ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 162r (1695). Notizie su Prospero Schiavi (1640-1697) si leggono in GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, pp. 271-272; ROGNINI, *Gli Schiavi: una famiglia...*, pp. 90-91, 97, 98-99. Prospero fu in contatto con Bernardino Miglioranzzi, quando ne perziò l'intervento idraulico a San Domenico: GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, p. 272.

84 *Ivi*, p. 264.

85 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 62r: «Contadi a Vitoria Malenza per una Gratia moglie di Domenico Tomezzoli»; per l'altra occorrenza: ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1353, c. 46v. Sullo scultore si sofferma C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 71, 142. La genealogia della famiglia è discussa da GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, pp. 273, 274. Altri dati relativi a Domenico il Vecchio sono stati recuperati da TOMEZZOLI, *Ritratti scultorei a Verona...*, pp. 411-412; a cui aggiungiamo gli estremi della vita (1619-1690) ricostruibili dall'anno di morte del lapicida, registrato in ASVr, Ufficio Sanità, Morti in città, reg. 60, 1690 («Sant'Andrea, Dome Tomezzoli con febre d'anni 71»). Le origini della famiglia sono state ricostruite da P. BRUGNOLI, *Le origini ambrosiane dei Ferrini poi Tomezzoli lapicidi e scultori veronesi*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1997-1998, pp. 201-213.

86 ASVr, Comune, b. 111, f. 1356: segnaliamo almeno i tagliapietra Guglielmo Malapura di Domenico (nel 1660, c. 2r), Pietro Melanin di Ventura (nel 1671, c. 3v), Giambattista Lonardi di Matteo (nel 1671, c. 6r), Zuane Giarola (1671, c. 9v), Giovanni Danzi, residente nell'Isolo di Sotto (1690, c. 38v); alla carta 9r compare

lo stampatore Giacomo di Guglielmo Mezzana. Tra tutti, però, prevalgono i *marangoni*, per i cui numerosi nominativi si rinvia alla documentazione d'archivio.

87 «Cesare depentor» di Giambattista Magiol (registrato sotto «Santa Cecilia e Chiavica») si trova in ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 16r (1671). Sulla famiglia Maggioli: GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, p. 261. Nel 1664 era registrato un Gerolamo «Thadei pentor» di Taddeo (ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 4r), della famiglia Taddei, sulla quale: GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, pp. 272-273.

88 Si vedano alcune commissioni in ASVr, Santa Barbara, reg. 3: «Al pitor che ha depento le due arme del ecc.mo sig. Capitano e del ill.mo sig. Governator sul telar che se mete sopra l'altar de Santa Barbara o.10» (c. 15v, 1669); «Speso in far dipinger in telar l'arme dell'ecc.mo signor Podestà» (c. 19r, 1670). Ma anche cc. 50v (1674), 68v (1677), 87r (1680).

89 Lo spadaio è elencato in ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 15r (1671). Gli acquisti da parte della Compagnia delle sue preziose spade sono registrati nel 1677 (ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 66r: «Spesi in una spada a pendon comprata dal signor Fedrigo della Valle detto il Balonar 30») e nel 1678 per la cifra, altrettanto rilevante, di 28 marchetti (*Ivi*, c. 71v).

90 Per il nominativo dell'*indorador*, ASVr, Comune, b. 111, fasc. 1356, c. 15v (1671). L'artigiano è residente a San Benedetto. Le commissioni menzionate nel testo sono registrate in ASVr, Santa Barbara, reg. 3, cc. 47v (1673), 49r (1674).

91 ASVr, Comune, b. 111, f. 1356, c. 14r (1671); ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 58v (1675): «Pagati a Gieronimo Millani intaliator per l'intallio lui fatto del parapeto di l'altar sudeto 69; pagati al signor Papadopoli indorador per aver adobato il parapeto di l'altar 90». Vincenzo Milani compare nel 1689 con la qualifica di «capo di cento» (*Ivi*, c. 137v) e in un elenco del 1690 (ASVr, Comune, b. 111, f. 1356, c. 36v). Il parapetto dovette andar perso in seguito agli spostamenti che coinvolsero l'altare (per i quali, cfr. ZANOLLI GEMI, *Sant'Eufemia...*, pp. 93-95, 187).

92 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 137v. Domenico Tomezzoli risulta particolarmente attivo nel campo della ritrattistica ufficiale, come si evince dai pagamenti ricevuti dal 1677 al 1688: TOMEZZOLI, *Ritratti scultorei a Verona...*, pp. 411-412, 414, 417. Sarebbe interessante conoscere l'identità di questo magistrato effigiato: purtroppo, per il momento, non abbiamo altre informazioni e ulteriori tentativi di identificazione sarebbero resi ardui dal fatto che, solitamente, i magistrati veneziani erano ritratti qualche an-

no dopo la scadenza del loro mandato: GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, p. 251. Potrebbe tuttavia trattarsi di una delle due statue testimoniate accanto alla Porta da SIMEONI, *Verona e la sua provincia...*, p. 21.

93 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, cc. 112r (1684), 119v (1684); 138r (1689: «Pagati al signor Prospero Schiavi per una di cambio che tiene la nostra Compagnia 27:18»), 162r (1695: «Pagati al signor Prospero Schiavi per il pro delle lettere di cambio di ducati trecento e cinquanta che va creditor della compagnia 80:12»). La presenza degli Zenobio, per quanto è dato conoscere, inizia nel 1686 (c. 129v: «Contadi alli signori Renzi et agenti di casa Zenobia in saldo di una lettera di fitto 2906:8»); continua nel 1687 (c. 130v: «Pagati alla casa de nob. sign.ri Conti Zanobi per francation di una lettera capital e utile»; c. 132v), nel 1688 (c. 135v: «Pagati alla casa Zenobia per il pro della lettera di cambio che tiene con la nostra Compagnia con spese fatte a intimar essa alla Compagnia 225:12») e si arresta al 1690 (c. 140r: «Contadi alli ill.mi et ecc.mi sig.ri conti Zenobii per conto d'una sua di cambio posta in filo 4621:10»). Per palazzo Zenobio a Verona: GAZZOLA, *Il barocco a Verona...*, pp. 170-71; OLIVATO, *Il Seicento...*, pp. 199, 226-227, 251, nota 53. Del resto la famiglia, nonostante il trasferimento a Venezia, mai aveva interrotto i legami con Verona: P. BRUGNOLI, *Villa Zenobi-Beretta a Mizzole*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXIX (1992-1993), pp. 257-277 (alle pp. 263-265). Anche il fratello di Prospero Schiavi, Bernardo, risulta legato alla famiglia, per la quale eseguì un disegno topografico di alcuni fondi presso Isola della Scala: ASVr, Archivio Pindemonte Rezzonico, n. 29.

94 La crescente attenzione riservata da artisti e committenti veronesi agli altari, a partire dalla fine del Cinquecento, è esemplificata da L. ROGNINI, *Le arti minori*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona 1980, pp. 579-650 (alle pp. 581-590).

95 DAL POZZO, *Le vite...*, p. 207.

96 GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, p. 265.

97 Limitatamente alle ripercussioni in campo artistico, rimandiamo a OLIVATO, *Il Seicento...*, pp. 191-197, 201.

98 La questione turca – per i cui termini storici segnaliamo P. PRETO, *Venezia e i Turchi*, Venezia 1975, e K.M. SETTON, *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth century*, Philadelphia 1991 – ebbe ripercussioni artistiche e culturali di grande presa per Venezia: valga per esempio l'indirizzo simbolico assunto dalla costruzione di Santa Maria della Salute: L. PUPPI - R. RUGOLO,

«Un'ordinaria forma non alletta». *Arte, riflessione sull'arte e società*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII, Roma 1997, pp. 595-699 (alle pp. 630-632); ma più in particolare, si veda la temperatura del momento ricostruita in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, Venezia 15 marzo-20 giugno 1986, Venezia 1986, (e nello specifico alle pp. 67-68 per alcuni testi tecnici pubblicati nel Seicento e connessi con i Bombardieri veneti). Per le conseguenze in altri Stati, segnaliamo gli approfondimenti di M. SCALINI, *Gli ordini cavallereschi, la lotta contro il Turco*, in *Armi e armati. Arte e cultura delle armi nella Toscana e nell'Italia del Tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi*, catalogo della mostra, Cracovia 19 novembre 1988-29 gennaio 1989, Firenze 18 marzo-30 giugno 1989, Firenze 1988, pp. 57-69; e più recentemente *Fascinatione ottomana nelle collezioni statali fiorentine dai Medici ai Savoia*, catalogo della mostra, Istanbul 21 dicembre 2003 - 21 marzo 2004, a cura di G. Damiani e M. Scalini, 2003.

99 ASVr, Ufficio Sanità, Morti in Città, reg. 60. Le annotazioni proseguono nella stessa pagina, rammentando, sotto forma di appunti sintetici, alcune perdite dell'esercito ottomano.

100 L'affermazione risale al 30 marzo 1689: ASVr, b. 111, fasc. 1353, c. 39r.

101 *Ivi, passim*; per Bernardino Miglioranzani, c. 36r, al numero 99.

102 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 138r (1689); più in generale, si veda ASVr, *Comune*, b. 115, *Summario per la Magnifica Città di Verona et la Scola de Bombardieri*, alla data 1688.

103 Bernardino morì l'11 novembre 1689: ASVr, Ufficio Sanità, Morti in città, reg. 60, p. 46 («San Pietro Incarnal: dno Bernardino Meglioranzani d'anni 50 in circa di percossa nella testa essendo caduto d'alto»); pubblicato da CORSO, *Il palazzo dei Pouti...*, p. 58, nota 60; GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte...*, p. 265.

104 L'impiego dell'arco trionfale si rinviene in numerosi casi seicenteschi, dei quali, a titolo esemplificativo, segnaliamo i più significativi a Venezia: il monumento Pesaro ai Frari (P. Rossi, *I «Marmi loquaci» del Monumento Pesaro ai Frari*, «Venezia Arti», 1990, pp. 177-181; M. DE GRASSI, *Un modellino di Giusto Le Court per il monumento Pesaro ai Frari*, «Arte Veneta», 53 (1998), pp. 124-127); le tombe di Almerico d'Este e Orazio Farnese (per cui si rinvia a LEWIS, *Three state tombs by Longhena...*); o, per venire a invenzioni di occasione, l'arco che il Senato veneto aveva concesso nel 1694 al doge Francesco Morosini (PUPPI-RUGOLO, «Un'ordina-

ria forma non alletta»..., p. 646; M. CASINI, *Cerimoniali*, in *Storia di Venezia dalle origini...*, pp. 107-160: alle pp. 144-153).

105 Una lettura delle macchine celebrative quali forme di messaggi politici ed encomiastici è offerta da R. STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano 1987. Il rapporto dell'apparato effimero seicentesco con le invenzioni permanenti è analizzato da M. FAGIOLO DELL'ARCO - S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma 1977-1978; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'Arte italiana*, XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 201-235 (alle pp. 219-222). Per l'ambito veneto: G. ROMANELLI, *I mostri effimeri*, in *Bissione, peote e galleggianti*, a cura di G. Romanelli, Venezia 1980, pp. 5-7, nonché a M. CASINI, *Cerimoniali...*, pp. 107-160. Gli episodi veronesi sono approfonditi (con bibliografia) da P. RIGOLI, *L'architettura effimera: feste, teatri, apparati decorativi*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima...*, II, pp. 5-86, pp. 19-34. Lo stesso palazzo del Capitano, dal 1688, ospiterà il Teatro dei Temperati, che, in quanto tale, era una delle fonti *par excellence* di macchine e invenzioni sceniche: V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CI (1924), pp. 77-91; P. RIGOLI, *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLVI (1979-1980), pp. 216-237 (alle pp. 219-223).

106 ASVr, Santa Barbara, reg. 3, c. 137v (1689): «Spesi in s. 12 polver nel scoprir l'arma suddetta», «più in far stampar li sonetti et in cendal per stamparne da presentar a sua eccellenza nel scoprir la statua».

107 *Ivi*: «Speso in far portar li caregoni al Tavolazzo e farli portar via», «speso in sei bicchieri cristal e quattro bozze» (c. 19r, 1670); ma ancora: cc. 33r (1671); 106r (1683); 113r (1684), 121r (1685);

130r (1687); 135r (1688); 138v (1689).

108 *Ivi*: «Speso in far dipinger in telar l'arme dell'ecc.mo signor Podestà» (c. 19r, 1670); «Speso in far dipingere sul teler l'arma del ecc.mo signor Capitano grande et due arme piccole per meter sopra le porte del Bersaglio per il Primo di Maggio» (c. 50v, 1674); «Per un'arma dell'ecc.mo signor Capitano sopra il pallio del Tavolazzo» (c. 101v, 1682); «in far dipinger le arme per meter acontio al Tavolazzo» (c. 135r, 1688).

109 *Ivi*: «Speso in far portar li caregoni al Tavolazzo e farli portar via», «speso in far dipinger in telar l'arme dell'ecc.mo signor Podestà» (c. 19r, 1670); «Spesi ... per comprar chiodi e broche e brochoni e spago per tachar suso li chori ... e razi e quadri» (c. 33r, 1671); «Speso per portar la tapezeria per l'adobo et caregoni al Tavolazzo per il primo di Maggio» (c. 50v, 1674); «In brochoni et chiodi per adobar et attacar l'alabarde» (c. 95r, 1681); «6 bicchieri per il Tavolazzo; speso in un Tavolazzo e stanze; speso in un fero che stano sopra al quadro grande al Tavolazzo; chiodi broche per i quadri et tapezarie per il Primo Maggio; tolto le tapezarie a nolo di Mandolino ebreo per il primo maggio; a fare portare il quadro grande dal magazzino al Tavolazzo; dato a quello porto 2 caregoni; dato a quello porto i 4 quadri al tavolazzo» (cc. 106r-v, 1683); «A far portare careghe, caregoni quadri et altro al Tavolazzo; per nolo di tappezzerie; bozze e bicchieri», «spesi a far far quatro restelere colorate da ponerli sopra le alabarde» (c. 113r, 1684); e ancora nel 1685 (c. 121r), nel 1686 (c. 127r), nel 1687: «In vino et confetti per li ecc.mi Rettori» (c. 130r), nel 1688: «In confetterie e vin per il rinfresco delli signori Rettori» c. 135r, c. 138v (1689).

110 *Ivi*: «Speso in nollo de razzi per adobar el Tavolazzo», «speso in broche per tachar su li razzi et altro» (cc. 18v, 19r, 1670). Altri saggi delle spese sono offerti dalle cc. 33r (1671); 106r (1683); 113r (1684); 135r (1688), e così via.